

MAVERICK

N-0/2018



INDICE

- pag. 3 “Werner Herzog e la grande estasi musicale di Nosferatu”
di Alessandro Amato
pubblicato sul blog Il Vizio del Cinema il 1/02/2017
- pag. 5 “We've seen things: visioni di un Futuro ormai arrivato”
di Matteo Merlano
pubblicato sul blog Il Vizio del Cinema il 4/10/2017
- pag. 7 “Quante volte hai cliccato sulla categoria 'gay' di YouPorn?”
di Camilla Lasiu
pubblicato sul blog Il Vizio del Cinema il 16/11/2017
- pag. 10 “L'Arabia Saudita (ri)scopre il cinema?”
di Carlo Griseri
pubblicato sul blog Il Vizio del Cinema il 30/12/2017
- pag. 13 “Darren Aronofsky – Un viaggio nell'inquietudine”
di Giorgia Lodato
pubblicato sul blog Il Vizio del Cinema il 9/10/2017

Anno 1 – Numero 0

Maverick è una pubblicazione realizzata da Aiace Torino, a cura di Alessandro Amato, Carlo Griseri, Camilla Lasiu, Giorgia Lodato e Matteo Merlano

Perché Maverick? Perché è il nome del protagonista di uno dei film simbolo degli anni '80, periodo in cui tutti noi della redazione (chi più, chi meno) ci siamo formati davanti al grande schermo. Ma anche perché sarà il sottotitolo dell'annunciato remake di quel Top Gun, quindi perfettamente attuale e "immerso" nel cinema d'oggi, tutto (o quasi) remake/reboot/sequel/etc. Inoltre, perché ci riporta a un bislacco film degli anni '90, tentativo forse mal riuscito ma sincero e genuino (come vorremmo provare a essere noi nell'approcciare la materia-cinema) di rilanciare il western fuori tempo massimo senza dimenticare l'ironia. E infine, forse, anche perché tra i suoi significati in inglese quella parola ormai significa anche "anticonformista", "ribelle"...



WERNER HERZOG E LA GRANDE ESTASI MUSICALE DI NOSFERATU

di Alessandro Amato

In un recente libro-intervista a cura di Paul Cronin, **Werner Herzog** ha affermato: «*Molti trovano strano che la musica possa essere l'influenza principale di un regista, eppure a me sembra abbastanza naturale*». Non si parla specificatamente di *Nosferatu. Il principe della notte* (1979), ma è evidente che il discorso può adattarsi senza troppe forzature. Ricca e composita è infatti la partitura di quel film, tanto da poterla rapidamente analizzare nelle sue componenti con vantaggio.

Per cominciare, [il film si apre con immagini di corpi mummificati](#) e il tutto

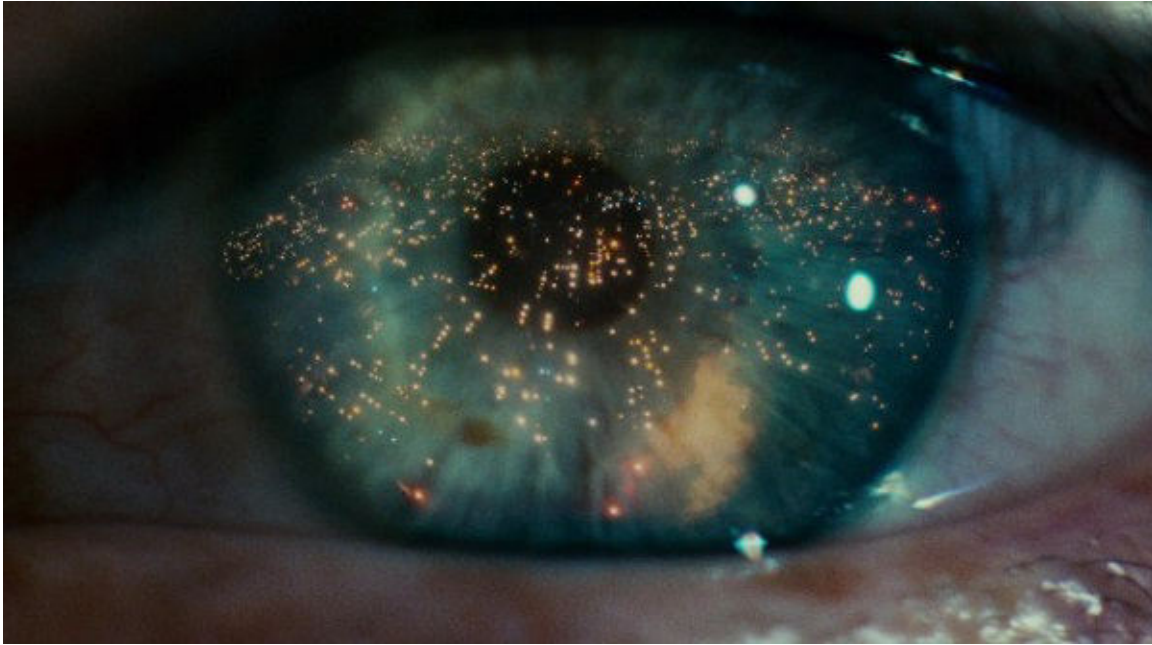
acquista una definitiva significanza attraverso le musiche per coro, sintetizzatore e orchestra di **Florian Fricke** (leader del gruppo proto-new age **Popol Vuh**) qui introdotte e in seguito riproposte in altre sequenze. L'effetto è sconvolgente e ancor più lo è il fatto che il brano "sfora" nella parte successiva, quella in cui Lucy, moglie del protagonista Jonathan Harker, sogna un nero pipistrello e si sveglia urlando nel suo letto. Cosa abbiamo appena visto? È stato tutto un incubo della donna? Così pare dal montaggio musicale. Dopo un'attenta revisione delle scene in cui ritorna questo coro funerario ci si accorge che il tema ritorna attraverso immagini

simboliche: le parole chiave sono minaccia – attesa – natura – estasi – viaggio. Nel caso specifico, la minaccia (nel senso di un presagio) è rappresentata dalle mummie; l’attesa è nel ritmo stesso del montaggio; la natura sarebbe l’animale; l’estasi sarebbe data dalla ripresa rallentata del suo volo (utile ricordare i salti dello sciatore ne *La grande estasi dell’intagliatore Steiner*, 1973); e infine il viaggio, che in questo caso si metaforizza nell’incubo. Altrove, per fare un esempio, la musica accompagna il viaggio in nave del vampiro mentre Lucy lo attende alla finestra. Ma sarebbe ridondante fare di nuovo considerazioni sugli elementi semantici...

La seconda componente musicale si trova nella scena che precede l’arrivo di Harker al castello di Dracula in Transilvania, ed è tratta dal “Preludio” all’Atto I de *L’oro del Reno* di **Richard Wagner**. La scelta non può essere casuale, e infatti propone un’opera ottocentesca di enorme modernità la cui anima è contenuta nella doppia maledizione del protagonista wagneriano: la prima, scaturita dall’avidità, contro l’amore, cioè contro

la forza vitale di rinnovamento; la seconda contro la stessa avidità e prepotenza degli dei. Non è forse avido anche il Nosferatu di Klaus Kinski? «Volevo dotarlo di sofferenza umana e solitudine – spiega Herzog -, di un vero desiderio d’amore». Il vampiro viene così introdotto da una musica romantica (nel senso estetico del termine) e decisamente crepuscolare. Le immagini che accompagnano il brano mostrano infatti [la nebbia che copre le montagne mentre il tramonto cala sullo sventurato personaggio interpretato da Bruno Ganz](#). L’inaspettata comparsa della carrozza che lo accompagnerà al castello altro non da che conferme sull’effetto fantastico ricercato dal regista in questa delicata fase della scrittura filmica.

L’ultima componente è anche [l’ultimo brano che sentiamo](#) perché presente nel finale quando Harker, ormai erede della stirpe vampiresca, lascia per sempre la città di Wismar per seguire il suo destino. Si tratta del “Sanctum” tratto dalla *Messe solennelle de Sainte-Cécile* di **Charles Gounod**, potente opera sacra scaturita dalla fase confessionale del compositore francese molto apprezzato da Herzog.



WE'VE SEEN THINGS: VISIONI DA UN FUTURO ORMAI ARRIVATO

di Matteo Merlano

Sembra ormai passato tanto tempo da quando nel lontano 1982 faceva la sua comparsa un film che diede una visione del Futuro non esattamente idilliaca, in un periodo in cui il mantra era il sorridere, sperare ed essere ottimisti, sempre.

Un Futuro che inquietava, intristiva, deprimeva negli anni dell'edonismo, dell'ostentazione, della speranza a tutti i costi. Ci vide lontano **Ridley Scott**? Esaminando il nostro pianetucolo diciamo che in molte cose ha visto lungo, altre le ha forse esagerate un po', ma in generale il quadro poco edificante messo in scena tre decenni fa si è avverato (sovraffollamento, inquinamento, le megalopoli invivibili che si possono "ammirare" in Oriente o nel Sud America esistono, mancano forse i Replicanti, o forse no) e si ha l'impressione che il

peggio debba ancora arrivare.

Cari terrestri, cari umani, tanto si è scritto di questa opera e lungi da chi vi scrive tediarsi con l'ennesima disamina di quello che è un Capolavoro dal Futuro, piuttosto saremmo curiosi di vedere che mondo era quello che presentò alle masse la Los Angeles del 2019. Lo faremo, esaminando la realtà di una grande città che, con un nome di fantasia, chiameremo Taurinus (sembra quasi una colonia extramondo), avamposto di visioni di un passato e di un futuro.

Era una società ottimista e con tanti sogni quella del 1982. La speranza la faceva da padrona almeno quanto il denaro e la gente era tanto, tanto felice (o almeno così voleva far credere) e ciò si ripercuoteva nell'entertainment e nella Settima Arte.

Non è un caso che il campione d'incassi di quella stagione fu lo spielberghiano *E.T.*, di certo non una pellicola deprimente e senza speranza. In questo clima ottimista però il nostro *Blade Runner* si fece valere e si meritò anche anteprime in pompa magna nella città che fu capitale italiana.

Fu visto da tante persone il duello tra speranza e disperazione. Vinse la prima e anche di tanto.

Erano anni così, in cui, anche se inquieti, si doveva essere ottimisti. Periodo manicheo, in cui si vedeva tutto o bianco o nero, senza vie di mezzo.

Ma come pensavano il mondo gli abitanti di questo avamposto torinese nel lontano 1982? Difficile ricostruire, tanto tempo è passato, ma il fatto che per le settimane di programmazione di *Blade Runner*, più di quarantamila umani si immersero nella perenne pioggia su celluloido della L.A. del futuro, lascia trasparire un'inquietudine di fondo che quel decennio tanto cercava di nascondere, ma che a fatica ci riusciva.

Queste notti al neon, la cappa di smog, la pioggia sopra citata, questi personaggi disperati ma romantici messi in scena da Scott hanno creato una fascinazione che ci pervade ancora oggi.

Viene quasi voglia di mettersi al volante di una macchina volante o di fare un giro

nelle sovraffollate strade del Futuro chiedendoci, chissà se siamo tutti umani?

Eh sì, la domanda vera è questa, umani o androidi? Solo noi stessi possiamo darci una risposta, non è necessario essere sintetici per essere dei freddi robot, come può accadere che un replicante, all'apparenza spietato, sia più umano di tanti umani. Chissà se gli umani del 1982 erano più replicanti che di carne e ossa? Be' forse un [test Voigh-Kampff](#) potrà darci una risposta.

Può un replicante amare? Può un replicante provare emozioni?

Oh sì che può e allo stesso tempo può anche odiare, come ogni umano e, come tale, ha paura. Di cosa? Della perdita e della morte, come tutti noi.

Allora vediamo che non c'è differenza tra uomini e macchine, tutto è flusso che ci avvolge e ci trascina, come lacrime nella pioggia.

In trentacinque anni se ne vedono cose, anche troppe e, forse, le porte di Tannahuser le abbiamo già varcate come Ulisse varcò le Colonne d'Ercole. Dovremmo attenderci pioggia, neon e alienazione? Chi lo sa, forse solo sognando pecore elettriche o unicorni avremo la risposta.

Buone visioni dal Futuro (dal 2049, nda) e un caro saluto a tutti dai lontani bastioni di Orione.



QUANTE VOLTE HAI CLICCATO LA CATEGORIA “GAY” DI YOUPORN?

di Camilla Lasiu

Desolata di deludervi, ma non è un vero questionario sui vostri gusti sessuali multimediali. La vera domanda è un'altra: ma **James Franco** è gay o non è gay? Ma prima di ogni cosa, perché ci interessiamo fino a tale punto di cosa avviene nel letto e animo altrui?

Siamo tutti un po' *voyeur*; c'è chi usa un banale binocolo, come il piccolo Lucas di *Stranger Things*, e c'è chi classicamente lo diventa attraverso la magia del grande schermo. I *fantasmi di celluloidi*, come li definisce Paolo Bertetto, sono da sempre oro che luccica per noi spettatori: gli amori proibiti, gli omicidi giustificati o meno, le paure più recondite della società diventano immagine. La rappresentazione dell'omosessualità nella storia del cinema è esattamente la trasposizione in immagine delle angosce

che la società ha rivolto agli omosessuali.

Dalla fine dell'Ottocento – la prima immagine in pellicola di una storia omoerotica risale al 1895 con il mediometraggio prodotto da Edison Studios *Dickson Experimental SoundFilm* – fino agli anni '90 del Novecento l'iconografia del personaggio omosessuale nei lungometraggi è legato alla presentazione che ne fa *Lot in Sodom* (1933, diretto da **James Sibley Watson**): pericoloso, depravato e ossessionato dal sesso.

Il cinema è giunto al punto, tramite il Codice Hays in particolar modo, di stravolgere le storie filmiche per occultare completamente il tema omosessualità. *Odio implacabile* (*Crossfire*, 1947), diretto da **Edward**

Dmytryk, è tratto da un romanzo che narra la storia di un omicidio di omosessuali, ma è diventato un film sull'assassinio degli ebrei e ha vinto il premio come Miglior Film Sociale al 2° Festival di Cannes. *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958), diretto da **Richard Brooks**, è un film censurato al centro del cuore pulsante della storia, poiché l'omosessualità del protagonista è completamente celata.

Ad oggi possiamo annoverare nel catalogo delle correnti cinematografiche quella del **New Queer Cinema**, che ha permesso nel '900 la produzione e la distribuzione di vari lavori cinematografici riguardanti l'erotismo e l'omosessualità in senso lato. Tra i titoli rappresentativi di questa corrente troviamo *Belli e dannati* (*My own private Idaho*) di **Gus Van Sant** e *Poison* di **Todd Haynes**. Il primo festival internazionale europeo sul cinema LGBT nasce, invece, nel 1986 a Torino: il Festival Internazionale di Film con Tematiche Omosessuali "**Da Sodoma a Hollywood**" (poi Torino GLBT Film Festival, oggi Lovers).

Ma ad Hollywood ora non conta più, o per lo meno così sembra, dato che la stampa scandalistica gioca sempre di più la carta "omosessualità scoperta" come se si giocasse a rubamazzo. **Pedro Almodovar, Xavier Dolan, Tom Ford, Ellen Page, Kristen Stewart, Ellen DeGeneres** sono solo alcuni nomi che persino Wikipedia riporta nella sezione "Persone che hanno fatto Coming Out". Tutto questo è raccapricciante, la società etichetta e l'enciclopedia virtuale elenca.

Nel cinema la rappresentazione dell'omosessualità ha intrapreso una significativa evoluzione. Da personaggio negativo, costretto a vivere un'esistenza travagliata e un a subire un finale ancor più tragico di ciò che ha passato, a personaggio con significazione positiva e un'aurea più reale. In film come *Philadelphia* (1993, diretto da Jonathan Demme) o *I segreti di Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain*, 2005, diretto da Ang Lee) o *Milk* (2008, diretto da Gus Van Sant) o ancora *Dallas Buyers Club* (2015, diretto da Jean-Marc Vallée) troviamo ogni volta un attore bollato come prettamente etero che interpreta il personaggio omosessuale e lo fa donando se stesso al personaggio, questa afferma che non c'è un abisso tra i due orientamenti e questo perché in realtà nell'uomo non vi è solo riproduzione, ma anche amore e quest'ultimo non ha decisamente un sesso predefinito.

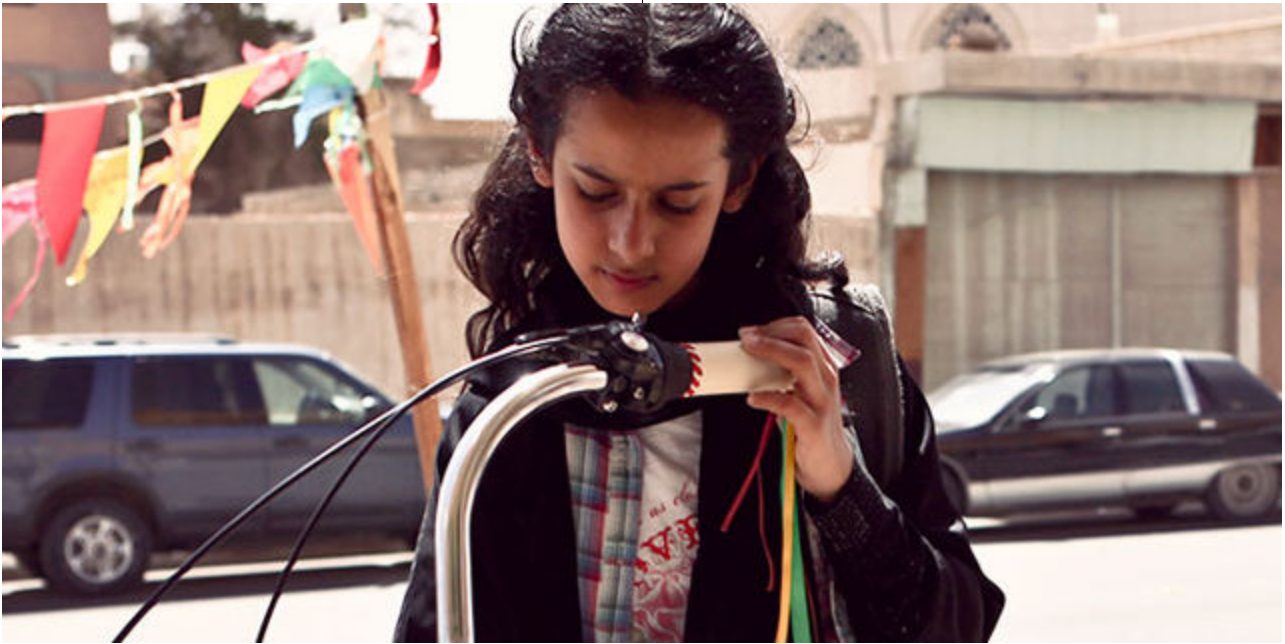
Sean Penn ha interpretato il ruolo di Harvey Milk, politico statunitense e militante del movimento di liberazione omosessuale, con al suo fianco uno splendido **James Franco**. Attraverso i social, Franco ha creato scalpore alimentando il grande dubbio che aleggia su di lui: è gay o non è gay? Ma in fondo se si arrivasse alla fine del gioco e l'attore rispondesse a questo grande quesito storico, cosa cambierebbe? Sul grande schermo vivono personaggi, che si nascondono negli armadi delle nostre menti e non persone reali. Le storie raccontate con le immagini in movimento sono delle "sculture del tempo", direbbe **Tarkovskij**, che presentano uno spaccato sociale degli anni in cui esse sono

pensate e prodotte come film.

Recentemente ho scoperto, all'interno dell'offerta proposta dal portale Netflix, la serie tv **Grace & Frankie** (2015, creata da da Marta Kauffman e Howard J. Morriscon) con protagonisti **Jane Fonda, Martin Sheen**, Lily Tomlin e Sam Waterston. Due coppie sposate da 20 anni crollano all'inaspettato *Coming Out* dei due reciproci mariti e del loro desiderio di sposarsi. Questa serie destruttura alla perfezione tutti i pregiudizi infondati del sesso e delle relazioni di coppia, non solo omosessuali o eterosessuali, tratta il tema del sesso con la giusta dose di sfacciataggine e allo stesso tempo racconta la reale situazione americana.

Dato che non solo gli attori famosi del cinema, ma i personaggi famosi in generale sono sotto i riflettori del "è gay o non è gay"; chiuderò citandovi **Billie Joe Armstrong**, cantante del gruppo musicale **Green Day** e che sicuramente la maggior parte di voi conosce:

«Penso di essere stato sempre bisessuale. Voglio dire, è qualcosa di cui mi sono sempre interessato. Penso che tutti facciano certe fantasie riguardo al proprio sesso. Penso che le persone nascano bisessuali e che siano i nostri genitori e la società che in un certo senso fanno deviare bruscamente i nostri sentimenti in "Oh, non posso". Dicono che è tabù. È radicato nelle loro teste che è sbagliato, quando non è sbagliato per niente. È una cosa bellissima» – Billie Joe Armstrong, 1995, rivista The Advocate



L'ARABIA SAUDITA (RI)SCOPRE IL CINEMA?

di Carlo Griseri

Haifaa Al-Mansour, Mahmoud Sabbagh, Hisham Fageeh. Ma anche Wajda e Barakah: sono ancora pochi i nomi (di persone reali o di personaggi inventati) a cui pensare quando (raramente) ci si confronta con il cinema in Arabia Saudita. Ma presto, forse, le cose potrebbero cambiare.

Non sono mai stati molti i film realizzati in Arabia, né gli autori locali attivi a livello internazionale. Sporadiche le pellicole, quasi esclusivamente documentarie, e non numerose anche le sale cinematografiche presenti sul territorio: le prime vennero costruite negli anni '30 dalle società petrolifere occidentali per allietare i loro dipendenti, importando film esteri vista l'inesistenza di una produzione locale. Il primo regista saudita, infatti, è **Abdullah Al-Muhaisen**, che girò il suo primo film (documentario) soltanto nel 1975,

partecipando anche a festival internazionali.

Molto poco cinema, quindi, nel corso di diversi decenni, ma che pare tanto rispetto a quanto fatto a partire dal **1979**: in seguito all'assalto di un gruppo di fanatici religiosi alla **Grande Moschea de La Mecca**, il governo saudita punta su una repressione mirata a irrigidire i precetti del *wahabismo*, la versione più estrema e purista dell'Islam. I cinema in quanto ritrovi pubblici vengono chiusi, il cinema in quanto arte viene definito anti-islamico e boicottato.

Negli ultimi anni le cose paiono un po' meno rigide: il governo ha aperto (e poi chiuso...) una serie di festival cinematografici, ma dal 2015 prosegue a sostenere e organizzare il **Saudi Film Festival** a Damman. Una notizia degli ultimi giorni, che potrebbe davvero

cambiare definitivamente gli equilibri, appare davvero significativa: all'interno del progetto [Vision 2030](#) l'11 dicembre 2017 il Ministro della Cultura [Awwad bis Saleh al-Awwad](#) ha annunciato la [riapertura ufficiale delle sale](#), prevista a marzo 2018 (con una limitata libertà di programmazione, ovviamente, e spazi separati per uomini e donne). Sono 300 le sale annunciate in apertura tra il 2018 e il 2030, in tutto il Regno.

E i film? Nelle liste ufficiali si contano quattro film "veri", ma sarebbe meglio dire due perché il primo (datato 2006), *Keif al-Hal?*, venne girato negli Emirati Arabi. La stessa casa di produzione, **Rotana**, di proprietà del principe Alwaleed bin Talal, nel 2009 girò a Dubai la commedia *Menahi*, che diventò un vero caso quando, nel mese di dicembre, divenne [il primo film proiettato in sala da decenni](#). Proiezioni aperte agli uomini e ai bambini di ogni sesso sotto i 12 anni (ma anche in alcune occasioni "miste" nelle meno rigide Gedda e Taif), per [un totale dichiarato di 25.000 spettatori, 9.000 dei quali donne](#). Ma l'esperienza non venne ripetuta.

Il primo film girato interamente in Arabia Saudita, con cast locale e addirittura diretto da una donna, è stato quindi *La Bicicletta Verde* (*Wadjda*, 2012) di **Haifaa Al-Mansour**, presentato in concorso alla Mostra Internazionale Cinematografica di Venezia dello stesso anno. La regista aveva [in precedenza girato alcuni corti e documentari premiati all'estero](#), ed era stata produttrice associata per *Keif al-Hal*.

Racconta la storia della giovane **Wadjda**,

ribelle per amore di una bicicletta (verde) che vuole più di ogni altra cosa, nonostante il divieto di guidarla imposto alle donne saudite. Colta dal racconto nel momento di passaggio da bambina libera di muoversi e interagire con i maschi a quello di donna velata e "incasellata", la piccola cercherà anche di servirsi del Corano e delle regole imposte per avere la meglio. Film delicato, intenso, ottimamente interpretato e orchestrato, che entrò nel cuore di un folto pubblico.

Enormi riscontri e circolazione internazionale, regista entrata nel gotha del cinema mondiale (arrivando a girare il suo secondo e terzo film negli USA e in inglese: *Mary Shelley* (2017), visto al Torino Film Festival, è interpretato da Elle Fanning; *Nappily Ever After* con Halle Berry sarà su Netflix nel 2018), ma pochi emuli in patria.

Dovranno passare oltre tre anni per arrivare alla Berlinale del 2016, quando in catalogo appare *Barakah meets Barakah* di **Mahmoud Sabbagh**, commedia romantica interpretata da **Hisham Fageeh**, attore diventato star in Arabia per la sua campagna contro il divieto di guida per le donne del suo paese, [No Woman, No Drive](#).

Tecnicamente il film è una commedia romantica come tante altre, con due protagonisti giovani e belli divisi dalla loro classe sociale (proletario funzionario comunale lui, ricca ereditiera lei), conosciutisi per caso e uniti dal loro rispettivo nome di battesimo. Un lavoro che non presenta guizzi memorabili, se non nella giusta intesa tra i co-protagonisti, il citato Fageeh e l'esordiente **Fatima AlBanawi**.

Quello che colpisce è la critica alla società e alle regole imposte. Critica velata e quindi non censurata (la “*pixellizzazione*” di alcune immagini è stata voluta dal regista, come gesto ironico sulle restrizioni): la storia si svolge a Gedda e non sono rari i richiami a quando, pochi decenni fa, la vita e la libertà nel paese erano ben altre. Esplicite foto d’archivio, reprimende precise alla generazione dei “padri”, ma anche e soprattutto le difficoltà concrete dei due giovani semplicemente a trovare “[spazi aperti](#)” in cui parlare e conoscersi meglio.

C’è un’altra cosa da segnalare, specie facendo un paragone con la situazione in **Iran**. In entrambe le società il velo è obbligatorio per le donne in pubblico: nel cinema persiano le attrici lo indossano anche nelle scene casalinghe (in cui i personaggi femminili “potrebbero” non indossarlo), perché destinate a essere viste dal pubblico (anche maschile) del film. In *Barakah meets Barakah* si nota in primis una gestione abbastanza libera dell’obbligo da parte dei personaggi (ma si intuisce come ciò possa dipendere dalla classe sociale e dalle diverse situazioni), e ancor più la libertà con cui a “noi spettatori” viene concesso di vedere le attrici “svelate”.

Due film e basta? Sì e no. Sono questi due i titoli internazionalmente noti e “riconosciuti” come sauditi, girati da sauditi e in territorio saudita; sono [decine, invece, i film prodotti con soldi sauditi nei Paesi limitrofi, destinati ad](#)

[essere importati in Arabia](#): situazione al limite del ridicolo, un facile aggiramento del divieto permesso senza sensi di colpa.

Ne arriverà (speriamo presto) un terzo, ancora diretto da Haifaa Al-Mansour, [Miss Camel](#), da poco premiato con un sostegno in denaro dal **Dubai International Film Festival**. Sarà la storia di una giovane saudita, intenzionata a fuggire dal matrimonio combinatole dalla famiglia per accedere a una scuola d’arte all’estero.

All’edizione 2017 del [Saudi Film Festival](#), a marzo, erano ben 59 i film di produzione saudita proposti, tra lavori conclusi e altri ancora in fase di scrittura. Dal 1979 a oggi le sale non ufficiali hanno proliferato, veri e propri cinema familiari; i film in VHS e poi in DVD sono entrati in tutte le case, la produzione (specie di cortometraggi) indipendente e “sotterranea” non si è mai del tutto fermata. La voglia di cinema ha portato molti arabi a spostarsi nei paesi vicini per vedere film, come gli Emirati Arabi e il Bahrain: uno di questi racconti è diventato anche un documentario, [Cinema 500 km](#) di **Abdullah Al-Eyaf** ([visibile qui](#)).

Ma in un paese ricco e con circa 31 milioni di abitanti i numeri sono prossimi allo zero: “[Il cinema saudita crescerà molto nel corso dei prossimi anni](#)”, ha dichiarato di recente l’autrice di *Wadjda*. C’è da crederle, da sperarlo, da attenderlo con cinefila trepidazione.



DARREN ARONOFSKY UN VIAGGIO NELL'INQUIETUDINE

di Giorgia Lodato

Sorprende come nell'ultimo film di **Darren Aronofsky** – *mother!* – manchino le tecniche da lui tanto amate come lo split screen o le carrelate di immagini dal taglio breve, inserite qua e là nella narrazione. Il regista usa queste tecniche figlie del cinema (post)moderno con un'indole del tutto nuova: infatti, se un regista come **Michel Gondry** in film quali *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), *L'arte del sogno* (2006) o ancora *Mood Indigo – La schiuma dei sogni* (2013) usa lo split screen e altre relazioni visuali innovative per creare uno stretto legame confidenziale con lo spettatore e un'immersione in una realtà onirica e irrealista fatta di sogni e desideri – il regista statunitense, invece, le usa per creare un climax ascendente nel percorso della visione.

Aronofsky quindi smonta e rimonta lo

schermo per creare un viaggio d'inquietudine che accompagna lo spettatore nella visione del film: lo scopo è quello di disorientarlo e immergerlo in una dimensione ansiogena, che porta ad una immedesimazione totale con i protagonisti e con i loro mondi distopici. In *Requiem for a dream* (2000), Aronofsky usa una carrellata di più di 2000 fotogrammi per stordire la visione in un modo performativo e annebbiante; differente è il caso de *Il cigno nero* (2010), dove l'uso di giochi di specchi – che ricordano una tecnica molto usata nel cinema classico americano come ne *La donna nel lago* (1947) di Montgomery – con soggettive serve a realizzare visioni disturbanti della protagonista.

Nell'ultimo film invece la tecnica di ripresa è differente: per creare il senso di inquietudine e di soffocamento della

protagonista, provocato dal non uscire mai dalla sua casa, Aronofsky punta la camera sulla sua nuca e la segue senza staccarsi un attimo. Così allo spettatore sembrerà di vivere lo sforzo fisico di scendere e salire le scale velocemente, grazie anche all'aiuto dato dall'effetto sonoro dei passi rumorosi e accelerati della donna, oltre che dal suo fiato spezzato e affaticato.

Il regista ha sostenuto in varie interviste che l'intento del film è quello di far riflettere su come ogni nostra azione porti a delle conseguenze e di come gli effetti di queste ultime gravino su tutti: la casa rappresenta un universo pieno di problematiche e condizioni esistenziali differenti. È quando cominciano a manifestarsi quegli effetti, che la sofferenza viene fuori: lo spettatore – vedendo le immagini del nuovo film – viaggia attraverso tematiche differenti e sente il peso della sofferenza e dell'inquietudine come condizione atavica dell'uomo, ma sicuramente uscendo dalla sala, l'esperienza cinematografica sarà stata soddisfatta.