

Ho girato il documentario «Viaggio a luci rosse» (Italia 1, 23.10) tra la fine di agosto e la prima metà di dicembre del 1999, tra Los Angeles, Budapest, Roma, Bologna e Viareggio, dopo 6 mesi di ricerche e sopralluoghi. Ho pensato di dedicarlo alla memoria del regista Joe D'Amato, scomparso nel '99 e considerato un autentico maestro del cinema erotico. In questo documentario ho mostrato anche quello che è stato il suo mondo ed il suo ambiente di lavoro per tanti anni. Quello che mi interessa è osservare il mondo dell'hard senza pregiudizi, semplicemente per capire chi sono le persone che scelgono questa strada.

Ho incontrato uomini e donne assolutamente coscienti della propria scelta e consapevoli della discriminazione sociale in atto nei loro confronti da parte della società, a causa del mestiere che fanno. Ho escluso dal documentario tutti coloro che usano la violenza fisica per produrre film il-

IL REPORTAGE/1

STASERA IN TV VI PRESENTO IL PORNODIVO DELLA PORTA ACCANTO

ALBERTO D'ONOFRIO

legali. Gli addetti ai lavori tengono a precisare che tutto questo non ha niente a che fare con il cinema hard. Ho chiesto ai diversi personaggi che ho incontrato di potermi seguire nella loro vita e nel loro lavoro. E non ho notato motivazioni particolarmente diverse tra Los Angeles, Budapest e l'Italia. Del resto non mi interessava la differenza tra il fenomeno hard a Los Angeles o a Budapest, mi interessavano le storie delle persone. Un attore hard affermato può diventare una star televisiva come è accaduto in Italia, in passato, a Ciccolina, Moana Pozzi e Eva Henger, o nel presente a Selen e Rocco Siffredi. Ma se quel momento non arriva continua

ad essere considerata una persona che fa un mestiere discutibile ed immorale. Ci aspettiamo sempre che dietro queste storie ci sia un passato di abusi sessuali che abbiano traumatizzato queste persone, o condizioni di povertà o droga che le hanno costrette a lavorare nel cinema hard. Ma restiamo spiazzati quando molti di loro affermano di avere sempre avuto un rapporto molto libero con il sesso, e quindi il fatto di avere rapporti sessuali davanti ad una macchina da presa non risulta essere un fatto straordinario. Il problema di fondo diventa quindi una riflessione sul rapporto di moralità o non-moralità nei confronti del sesso e della sua

rappresentazione.

Qual è il valore sociale di uno spettacolo hard in un teatrino a luci rosse? Si può definire un momento di aggregazione per la comunità? Cioè per coloro i quali pagano il biglietto per assistere ad uno spettacolo erotico e possibilmente toccare e palpeggiare il corpo dell'artista? Sono queste persone considerate degne dalla società? E l'artista che in quel momento esegue la sua performance è considerata persona degna o indegna? Che differenza c'è tra chi osserva e chi si lascia guardare? Tra chi produce pornografia e chi si eccita usufruendone? E chi tra noi può negare di avere cercato durante l'adoles-

scenza le immagini pornografiche strappate da qualche giornale e nascoste in luoghi sicuri dagli amici più grandi? In quel momento, forse, inizia il nostro rapporto con la pornografia. Con questi pensieri nella testa comincio a girare il mio documentario. Mi trovo a Los Angeles nella San Fernando Valley. Sul set il regista fatica un po' a dirigere una scena di sesso tra due donne. Una di loro, Kayleen, è una delle attrici più famose degli Stati Uniti. Lavora in esclusiva per la Vivid Video, la prima casa di produzione a Los Angeles. Kayleen, ebrea, mi racconta di avere ricevuto una educazione cattolica e di avere frequentato la chiesa cristiana

per molti anni. Nessun trauma sessuale subito. La madre la aiuta nella sua attività e tra qualche anno vorrebbe aprire la sua casa di produzione e diventare una regista hard. Inizia a girare la sua prima scena, una fellatio in un bagno, e chiede a tutti di allontanarsi dal set. Prima di iniziare ha bisogno di concentrarsi, sola con il suo partner. Vince, giovane ed atletico e Chain bionda ed attraente, sono sposati. Hanno appena finito di girare una scena di sesso durata due ore. Escono dalla doccia e cominciano a chiacchiere, mentre la mia piccola telecamera digitale filma tutto.

Il giorno dopo, nel caldo di Los

Angeles, comincio a seguire il giovane regista italiano Axel Braun (figlio del pioniere dell'hard Lasse Braun) che vive a L.A. da 10 anni. Gli chiedo di poter filmare un suo casting. Le attrici cominciano ad arrivare nel suo ufficio e seguono gli ordini di Axel: si spogliano e mimano alcune azioni sessuali classiche. L'attrice Tyna Tyler mi racconta di essere stata abusata dal padre all'età di 14 anni e di avere superato questo trauma grazie alla sua attività nel cinema hard. Incontro Claudio, ex ingegnere minerario di Trieste. A 39 anni ha deciso di cambiare vita: si è trasferito a Los Angeles ed ha realizzato il Sogno della sua vita, recitare nei film a luci rosse. Rivendica con orgoglio il fatto di essere un vero attore. Gli chiedo allora di recitare per me un pezzo dell'«Adelchi» di Manzoni. Claudio comincia a declamare sul bordo della piscina della sua villa. La mia telecamera continua a girare.

CAPOLAVORI DA SCOPRIRE

Solo ora nelle sale il film (del '93) firmato dal regista che ha anticipato Tarantino

Piccoli

LA SCHEDA

È il «Costanzo» della televisione giapponese

«Sonatine» è al momento visibile in tre città italiane: Roma (al cinema Greenwich), Torino (al Due Giardini) e Napoli (all'Ambasciatori). Da venerdì uscirà sicuramente anche a Milano e poi, si spera, in altre piazze.

Dopo la vittoria a Venezia '97, dove «Hana-Bi. Fiori di fuoco» ha conquistato il Leone d'oro, Kitano è un cineasta relativamente conosciuto anche da noi. Ma continuano ad essere molti gli aspetti della sua multiforme attività ignoti al pubblico italiano, che nella distribuzione commerciale ha potuto vedere solo il citato «Hana-Bi» e il successivo «L'estate di Kikujiro». Nato il 18 gennaio 1947 a Tokyo, Kitano è popolarissimo in Giappone con il nome di Beat Takeshi (e con il nomignolo di Beat lo chiama affettuosamente Kurosawa nel dialogo che vi proponiamo qui sotto). La sua fama nasce dalla tv e dalla radio: è una specie di Maurizio Costanzo, visto che conduce talk-show di grande ascolto, ma con una virulenza e un'ironia paragonabili a quella di Lenny Bruce o, in Italia, di un Beppe Grillo. Ha scritto anche libri (di saggi e di poesie) e ha esposto più volte i suoi quadri. Un sondaggio ha rivelato che, nel periodo della crisi economica per il crollo dello yen, Kitano era l'uomo che la maggioranza dei giapponesi avrebbe voluto come primo ministro.

Il cinema è arrivato tardi nella sua vita. Era apparso come attore in «Furyo» (1983) di Nagisa Oshima, non a caso il regista dal quale si è nuovamente fatto dirigere nel recente «Tabu». Ma dal film di Oshima sono passati sei anni prima che Kitano pensasse a esordire come regista. L'ha fatto nell'89, a 42 anni, con «Violent Cop» (alla lettera «poliziotto violento»). Ha poi diretto «Punto di ebollizione» (1990), «Quell'estate il mare più caldo» (1991), «Sonatine» (che vinse il primo premio a Taormina, 1993), «Lo fanno tutti?» (1994), «Kids Return» (1996) prima di vincere Venezia con «Hana-Bi».

ALBERTO CRESPI

ROMA Ritratto dello «yakuza» da giovane. Oggi che Takeshi Kitano è il cineasta più popolare del Giappone, nonché un mito per tutti i cinefili occidentali che abbiano incrociato la sua opera, è interessante risalire alle sue origini. La Lucky Red ce lo consente distribuendo nei cinema *Sonatine*, sette anni dopo la sua presentazione a Cannes. Era già il quarto film del nostro (fra i precedenti il più leggendario, per quanto visto da pochissimi, è *Violent Cop*), è circolato solo in qualche rassegna e ha avuto un passaggio ipernotturno su «Fuori orario». È un film abbastanza straordinario: più secco e originale, anche se formalmente meno raffinato di *Hana-Bi*; enormemente più violento e feroce dell'*Estate di Kikujiro*, per citare i due film di Kitano usciti regolarmente nelle nostre sale (speriamo arrivi presto il bellissimo *Tabu*, visto di recente a Cannes, in cui è solo attore, diretto dal grande Nagisa Oshima).

L'interesse di *Sonatine* va al di là di Kitano. Vederlo (o rivederlo) a distanza di sette anni rimette in gioco molte convinzioni consolidate sul cinema degli anni '90. Occhio alle date: *Sonatine* è del '93, l'anno successivo esplose in tutto il mondo il fenomeno *Pulp Fiction*. È doveroso ricordare che Quentin Tarantino aveva già diretto *Le iene*, ispirandosi al cinema di Hong Kong (Ringo Lam in particolare) e al primo poliziottesco-splatter italiano, *La belva col mitra* di Sergio Grieco.

Non si vogliono, qui, stabilire ordini d'arrivo, togliere la maglia rosa dalle spalle di Tarantino e consegnarla a Kitano. È invece importante ricostruire un percorso culturale: all'inizio degli anni '90, il cinema entra in una fase «barocca» della propria storia in cui generi e suggestioni cinefili si mescolano, si ibridano in forme nuove, spesso mostruose, talvolta affascinanti. Il cinema di Hong Kong è su que-



«Sonatine»: così parlò Takeshi Kitano l'erede di Kurosawa

yakuza

IL COLLOQUIO

Kurosawa: che bello il set... Kitano: sì ma non all'alba

La conversazione fra Akira Kurosawa e Takeshi Kitano è tratta dal volume di Kitano «Rencontres du septième art», edito in Francia da Arléa (92 pagine, 85 fr.). L'incontro risale al 1993. Il volume comprende interviste realizzate da Kitano in tv e alla radio.

KUROSAWA: «Apprezzo i tuoi film da molto tempo, Beat. In *Sonatine*, come negli altri, non ci sono spiegazioni inutili. Fai cinema in modo spontaneo, e a me piace la spontaneità. Nel cinema giapponese si tende sempre a spiegare tutto. Cosa che tu non fai, come non lo fa Jim Jarmusch... Non so se ti disturba essere paragonato a lui».

KITANO: «Assolutamente no (ride). Ad esser sincero, io ho sempre visto pochissimi film. Quando ho avuto successo e ho pensato di dirigere dei film, non ne capivo nulla. Pensavo di dover girare con cinque macchine da presa come si fa in tv, ma al cinema si utilizza una sola macchina da presa. È per questo che in *Violent Cop* ho fatto

solo riprese frontali, senza movimenti di macchina. E la troupe diceva: "È il suo primo film, questo tizio non sa muovere la macchina da presa"».

KUROSAWA: «In realtà non bisognerebbe mai fare cinema alla maniera di qualcun altro. Anche il problema della continuità, dello scorrere del tempo, è un falso problema. Si può benissimo passare da una scena all'altra senza farsi troppe domande. Il cinema, come forma d'arte, somiglia alla musica: finché c'è un ritmo, lo spettatore non percepisce nulla di anormale. È per questo che, a mio parere, è meglio girare in modo spontaneo. È al tempo stesso, la cosa essenziale nel cinema sono le transizioni. La transizione da un'inquadratura all'altra, da una scena all'altra. È lì, in questa specie di respiro, che risiede l'arte del cinema».

KITANO: «C'è una cosa, nel cinema, che mi è sempre sembrata strana: perché bisogna alzarsi sempre alle 6 di mattina per gi-

rare? Se mi chiedessero di alzarmi alle 6 per un programma tv, li manderei al diavolo».

KUROSAWA: «Io sono un vero appassionato di cinema. Quando devo girare il giorno dopo, sono talmente felice che ho voglia di arrivare sul set il più presto possibile. Gli assistenti non mi chiamano perché vorrebbero lasciarmi riposare, ma io mi sveglio prima di loro. Non so perché, ma è così. È così bello essere sul set, no?».

KITANO: «Sì, però ho sempre l'impressione di fare un sacco di sciocchezze. Sul set di *Violent Cop*, dovevamo girare un esterno ma la troupe non aveva l'auto-rizzazione necessaria. Così mi hanno detto: basta che facciamo questo ciak, con te che cammini, prima che arrivi- no gli sbirri. Io mi sono messo a camminare, e all'improvviso mi sono accorto che la macchina da presa era sparita. Mi giro e vedo l'operatore, con la macchina da presa in spalla, che fugge dall'altra parte inseguito dalla polizia. Che vergogna! Per

KUROSAWA (ridendo): «Una delle cose interessanti del cinema, è che incontri gente che non rivedrai mai più».

KITANO: «Il cinema ha anche degli aspetti crudeli. In *Quell'estate il mare più caldo* volevo che l'eroina piangesse, e lei non ci riusciva. Allora il suo agente l'ha presa da parte, l'ha riempita di insulti, lei si è messa a piangere sul serio. E tutta la troupe, invece di confortarla, si è messa a correre verso di lei gridando: "Sbrighiamoci a filmarla finché sta piangendo"».

KUROSAWA: «È successo anche a me, nella *Fortezza nascosta*. La principessa non riusciva a piangere. Niente da fare. Avevo un aiuto-regista che ci sapeva fare in queste situazioni, e gli ho detto: "Portala via e riportala qui solo quando sarà in lacrime". Poi ho girato ore di suoi primi piani in lacrime: non la finiva più... Ho chiesto all'aiuto come aveva fatto, ma non ha voluto dirmelo».

sta strada già dalla metà degli anni '80. Ma Kitano è il primo che confeziona un simile frullato con una coscienza d'autore totale. Può farlo perché in Giappone è uno showman (in tv e alla radio) conosciuto e onnipotente; e perché ha alle spalle una tradizione cinematografica in cui da un lato c'è l'industria, con *Godzilla* e spazzatura varia, dall'altro gli autori, magari maledetti ma orgogliosi e riveriti come vecchi samurai. Il più monumentale di tutti è Akira Kurosawa, che non a caso vi propo-

niamo qui accanto in un insolito incontro con il suo erede.

Sì, erede: è partendo dal maestro dei *Sette samurai*, che si arriva a *Sonatine*. Come Kurosawa, Kitano parla di una casta: non dei samurai, bensì degli yakuza, i mafiosi giapponesi. Il Murakawa che egli stesso interpreta in *Sonatine* è uno yakuza disincantato che vorrebbe uscire dal giro. Ma il suo capo Kitajima lo spedisce per un'ultima missione (la riappacificazione fra due coche in guerra) nella remota isola di Okinawa, dove Murakawa

capisce ben presto di essere stato incastrato. L'inizio e la fine del film sono altrettanti bagni di sangue, ma la parte sorprendente di *Sonatine* è quella centrale: Murakawa e i suoi uomini - i pochi rimasti in vita - si nascondono in un capanno sul mare e, per alcuni giorni, fanno i bagnanti, manco fossero ad Rimini in agosto. I loro assurdi giochi sulla spiaggia (fra i quali figura anche la roulette russa: citazione dal *Cacciatore* ma anche dal fenomenale *A Bullet in the Head* di John Woo) sono

una parentesi tenera e inquietante, perché basta guardare la faccia accidentata di Kitano per capire che la violenza resplorenerà quanto prima. Ed è esattamente la stessa logica - il riposo forzato, quindi doloroso, del guerriero - sulla quale Kurosawa aveva costruito *I sette samurai*. Naturalmente Kurosawa ne dava una lettura per metà romantica, per metà quasi marxista (il rapporto samurai/agricoltori, guerrieri decaduti/proletari...). Kitano, invece, sceglie una chiave postmoderna: gelida, iperea-

listica, ironica. La sua messinscena della violenza è cruda, con tanto di schizzi di sangue, ma talmente paradossale da risultare fumettistica: Peckinpah riscritto come un manga.

Cio che Kitano condivide con Tarantino è l'abilità nel trascinare scene assurde, fra personaggi dementi, facendo esplodere la violenza da spunti assolutamente insulsi. In questo anticipa *Pulp Fiction*, che è del tutto costruito su questo meccanismo per altro già presente, meno a tappeto, nelle *Iene* (ma Ta-

rantino gioca sui dialoghi, mentre Kitano è più laconico, quindi più complesso). Sono quindi loro, i registi con i quali la violenza ludica e scherzosa si afferma nel cinema degli anni '90, e *Sonatine* dà una diversa prospettiva storica a questa irruzione. Da questo si può far derivare un'altra audace affermazione: nessuno più di loro sta influenzando giovani registi in giro per il mondo. Se si va verso un cinema «kitarantino», *Sonatine* è un punto di partenza, e solo per questo andrebbe visto.

