

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI  
Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e della Musica

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERALI

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN

Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

**ANNAPURNA PICTURES: ESTETICHE E FORME PER IL  
CINEMA AMERICANO CONTEMPORANEO**

Relatore: Prof. Denis Brotto

Laureando: Pietro Agnoletto  
Matr. 1077900

Anno Accademico  
2015/2016



# INDICE

Introduzione .....	pag. 3
1: Annapurna Pictures: Tematiche e narrazioni	
1.1: Una casa per sognatori.....	7
1.2: L'importanza della Storia.....	12
1.3: Strutture narrative.....	18
1.4: Aspetti tematici.....	24
1.5: La figura femminile.....	29
2: Traiettorie di un'estetica	
2.1: L'arte del titolo.....	33
2.2: Un ritratto dell'America.....	40
2.3: Il Colore come simbolo.....	43
3: Opinioni delle comunità cinefile	
3.1: Dati dell'indagine.....	53
3.2: Opinioni espresse.....	58
Appendice	
Megan Ellison.....	65
Annapurna Pictures in numeri.....	70
Bibliografia.....	75
Filmografia.....	81



# INTRODUZIONE

L'idea per questa tesi è nata dalla mia natura di appassionato di cinema: faccio parte di molte comunità cinefile online, spesso con utenti da tutto il mondo, e assieme ad esse ho avuto modo di assistere al rapido successo della Annapurna Pictures. Rapidamente, e insieme a molti altri cinefili, ne sono diventato un fan poiché, nonostante sia quasi sconosciuta in Italia (non ha nemmeno una pagina di Wikipedia nella nostra lingua), nel Nuovo Continente e in particolare nell'ambito dei professionisti di Hollywood si è imposta come una ventata di aria fresca nel clima stagnante che è il cinema americano attuale. Incuriosito da questo grande entusiasmo da parte di appassionati, critici e registi per questa piccola casa di produzione nata solo cinque anni fa, e attirato dal fatto di essere io stesso un fan di questa casa, ho deciso di indagare sul perché sia così discussa e su cosa la renda così speciale.

Per prima cosa ho lavorato alla stesura della biografia di Megan Ellison, fondatrice e CEO della Annapurna Pictures, e a un'analisi complessiva della compagnia e di tutte le sue ramificazioni, poi poste in appendice. Questa prima indagine si è rivelata particolarmente complessa per tre fattori: innanzitutto, l'assenza di biografie e articoli in italiano sulla compagnia o sulla sua fondatrice; in secondo luogo, l'assenza di biografie ufficiali dal sito internet della casa di produzione; e infine il fatto che Megan Ellison non ha mai rilasciato un'intervista, portando gli scrittori che hanno scritto articoli su di lei a interrogare i suoi collaboratori, gli esperti del settore, o i registi e attori che hanno lavorato con lei. Proprio partendo da queste informazioni frammentarie e grazie ai database online, ho cercato di riassumere la sua vita, la sua carriera e i suoi successi, ho ricostruito la sua personalità e infine ho elencato le critiche che le sono state mosse.

Sempre in appendice ho poi analizzato il successo della Annapurna sia da un punto di vista quantitativo, ossia gli incassi al botteghino, sia qualitativo, ossia l'accoglienza della critica. In questo modo spero di essere riuscito a dare una visione sintetica ma completa della compagnia e della sua fondatrice, utile sia come base per la lettura di questa tesi, sia come approfondimento successivo.

In seguito, ho deciso di prendere a campione i film prodotti dalla Annapurna tra il 2011 (anno della fondazione) e il 2015, escludendo *Lanterns* (2012) poiché coprodotto da Megan Ellison in un periodo ancora di assestamento della Annapurna, e quindi anche l'unico che non condivide appieno i temi e l'estetica che contraddistinguono le seguenti opere firmate Annapurna Pictures. Di questi film ho deciso di analizzare le caratteristiche narrative, tematiche ed estetiche per capire quali siano quegli elementi comuni a tutte le opere che le rendono parte di un'idea chiara di cinema portata avanti da Megan Ellison e che rendono unica la sua compagnia nel panorama hollywoodiano.

Solitamente questo tipo d'indagini sono curate su registi, sceneggiatori, correnti artistiche o film che condividono elementi comuni. Io ho voluto provare ad applicare questi stessi criteri a una casa di produzione. Infatti, se a una rapida occhiata i suoi film non sembrerebbero condividere molto (Passa da un film romantico ambientato nel futuro a un thriller violento, da una commedia ambientata negli anni 80 a una critica sulla società contemporanea), uno sguardo più attento può scoprire molte tematiche, espedienti narrativi ed elementi estetici ricorrenti.

Sono quindi partito cercando di capire chi sono i registi che hanno avuto modo di lavorare con la Annapurna e cosa hanno in comune nel loro background. Il risultato è che sono tutti autori affermati che hanno consolidato il loro prestigio intorno all'inizio di questo secolo e che quindi sono diventati autori di culto per quei giovani appassionati di cinema nati tra l'inizio degli anni '80 e l'inizio degli anni '90.

In seguito, ho affrontato il tema della Storia e di come essa è trattata nelle pellicole prodotte da Megan Ellison. Infatti, se la tendenza di Hollywood è di ambientare i film in un presente indefinito, le opere della Annapurna sono tutte storicizzate in una determinata epoca, anche se allo stesso tempo continuano a rimandare al presente.

Poi ho preso in analisi alcune strutture narrative, quelle condivise o quelle più interessanti. Ho quindi esaminato il ritmo della narrazione, come sono gestiti i protagonisti all'interno della trama, la complessità psicologica e la profondità dei personaggi, la molteplicità delle chiavi di lettura, l'utilizzo che viene fatto del voice-



over, come viene gestito il tempo filmico (se c'è un tempo lineare o un uso di flashback, quanto è dilatato, ecc.) e infine l'uso che viene fatto del *rallenty*.

Sempre nel primo capitolo ho affrontato le tematiche ricorrenti all'interno dei film Annapurna, scoprendo come le pellicole, nonostante trattino temi assai diversi tra loro, nel sottotesto condividono elementi in comune come la famiglia, il rapporto allievo/maestro, la solitudine e l'alienazione dell'individuo. Infine ho esplorato come viene resa la figura femminile in questo cinema.

Nel secondo capitolo mi sono concentrato sull'aspetto estetico della filmografia della casa di produzione californiana. Nel primo paragrafo ho affrontato l'arte del *title design*, ossia della ricerca estetica, formale e concettuale che porta alla realizzazione di un determinato logo (ho studiato il logo della Annapurna) o di una determinata sequenza di titoli di testa (ho poi preso in esame i titoli di tutti i film della casa, suddividendoli in categorie).

Nel secondo paragrafo ho speso in esame come l'America viene dipinta sia dal cinema hollywoodiano in generale, sia dalla Annapurna. Trovando come i due ritratti sono contrapposti. Infine, nel terzo paragrafo, affronto l'uso del colore in maniera simbolica prendendo come casi *The Master* (2012) e *Her* (2013, *Lei*).

Parallelamente, nel terzo capitolo, ho interrogato diverse comunità cinefile su come è percepita la Annapurna Pictures, come sono valutati i suoi film, se considerano la casa di produzione come un sinonimo di qualità, se la considerano iconica o di culto e infine di compararla con le altre compagnie di Hollywood. I risultati sono stati migliori del previsto, andando a confermare le sensazioni che avevo quando ho iniziato questo progetto, e dando moltissimi spunti di riflessione.

La natura di questa tesi di laurea vuole lasciare un finale aperto. Il suo scopo è quello di essere una base per futuri studi e ricerche sia sulla Annapurna Pictures (questa casa di produzione è giovanissima e già ha influenzato molto Hollywood. Non è da escludere che nei prossimi anni possa affermarsi ulteriormente nel panorama cinematografico americano), sia sul cinema statunitense di questa prima parte di decennio (ho quindi cercato di dare una visione complessiva e d'insieme di questa

compagnia, comparandola in ogni punto con il resto di Hollywood). Infine, non mancano gli spunti di riflessione che possono ispirare, a un attento lettore, l'interesse e l'intenzione per approfondire ed esplorare i temi trattati.

#### AVVERTENZA

Film e documentari stranieri sono riportati la prima volta con il titolo originale, seguito dall'anno di uscita e dal titolo italiano posti fra parentesi tonde. Nelle citazioni successive, ogni film viene riportato solamente con il titolo italiano. Nel caso di opere inedite in Italia, viene indicato, oltre al titolo originale, l'anno di uscita posto fra parentesi quadre, mentre nelle citazioni successive si riporta solamente il titolo.

# CAPITOLO PRIMO

## 1: ANNAPURNA PICTURES: TEMATICHE E NARRAZIONI

Se non si conosce o si vuole approfondire la Annapurna Pictures e/o la biografia della sua fondatrice Megan Ellison, consiglio la lettura della appendice prima di affrontare questo e i prossimi capitoli.

### 1.1: Una casa per sognatori

A HOME FOR CREATORS, A HOME FOR FILMS, A HOME FOR THINKERS,  
A HOME FOR DREAMERS, A HOME FOR WIENERS, A HOME FOR  
GAMES, A HOME FOR CONNECTING.<sup>1</sup>

Questa frase, che può essere tradotta con “Una casa per creatori, una casa per film, una casa per pensatori, una casa per sognatori, una casa per sciocchi (Wiener è uno slang per “pene” con i rispettivi usi come offesa. In questo caso è stata posta per via del film recentemente uscito in sala *Sausage Party* (2016, *Sausage Party – Vita Segreta di una Salsiccia*): primo film d’animazione in CGI valutato “R - Restricted” dal “Motion Picture Association of America film rating system” per il suo linguaggio volgare e i riferimenti sessuali),<sup>2</sup> una casa per giochi, una casa per connettersi”, si può trovare nel sito ufficiale come missione della Annapurna Pictures. In effetti, una cosa che risulta subito evidente quando si osserva la filmografia della casa è la presenza quasi

---

<sup>1</sup> <http://annapurna.pictures/> (Ultima consultazione 06/09/2016)

<sup>2</sup> [www.sausagepartymovie.com/site/story](http://www.sausagepartymovie.com/site/story) (Ultima consultazione 21/10/2016)

totalitaria di grandi nomi del cinema americano i quali, grazie alla Annapurna hanno osato sognare.

Prima di affrontare le questioni più filmiche delle opere firmate Annapurna Pictures, è utile soffermarsi su quest'aspetto altrettanto interessante: l'obiettivo di Megan Ellison è di aiutare autori contemporanei che non riescono a trovare finanziamenti dalle major tradizionali, di creare una sorta di rifugio, di casa, nella quale possano esprimersi nel pieno delle loro potenzialità creative, senza l'obbligo di dover compiacere determinati standard economici. Non è quindi strano pensare che i film prodotti dalla giovanissima imprenditrice non avrebbero mai visto la luce del proiettore se non fosse stato per lei, o ancora peggiore che gli autori sarebbero dovuti scendere a compromessi con le grandi major per rendere i film più commerciali e quindi finanziabili.

Un esempio di tutto questo è quanto è successo a Paul Thomas Anderson e al suo film *The Master* (2012): dopo una pausa di cinque anni avvenuta in seguito al clamoroso successo di *There Will Be Blood* (2007, *Il petroliere*), il regista era convinto che qualsiasi progetto avrebbe presentato sarebbe stato accolto a braccia aperte dai grandi studios di Hollywood. I fatti andarono diversamente e la Universal Pictures, la quale aveva inizialmente sostenuto il progetto, lo bocciò poiché troppo rischioso. Non sarebbe mai stato prodotto se proprio allora non si fosse inserita Megan Ellison, descritta così dal regista: "Immediatamente, con ali sulla sua schiena come un angelo uscito dal cielo arrivò Megan Ellison, in pratica dicendo 'Facciamo un film'".<sup>3</sup> Con questa simpatica immagine Anderson descrive come è vista tra i professionisti del cinema americano la figlia del fondatore della Oracle: la salvezza per quegli autori che si ritrovano scarti del nuovo clima hollywoodiano, non più interessato ai film di qualità, ma ad alto rischio economico. Le sue gesta hanno anche raggiunto i professionisti in Europa, infatti anche in "Sight and Sound", nota rivista del British Film Institute, è paragonata a una figura angelica che soccorre e finanzia i grandi autori in difficoltà, tanto che si arriva a dire "Quello di cui i film inglesi hanno veramente bisogno sono una Megan Ellison o due", parlando di come

---

<sup>3</sup> SCOTT FOUNDAS, *Paul Thomas Anderson, The Master's Master*, "www.villagevoice.com", 5 Settembre 2012

faccia fatica l'industria cinematografica inglese a sostenere economicamente i suoi talenti.<sup>4</sup> La descrizione della compagnia nei vari social media in cui è iscritta parla chiaro: “La Annapurna Pictures è una compagnia cinematografica con lo scopo di creare film ricercati e di alta qualità, i quali potrebbero altrimenti essere ritenuti rischiosi dagli studios contemporanei di Hollywood. Negli anni recenti la compagnia, che può essere considerata un *one-stop shop* per filmmakers, ha fornito l'industria (cinematografica, NdT) di uno stimolo critico attraverso drammi adulti e maturi”.<sup>5</sup>

Se da una parte l'interesse della Annapurna nell'aiutare gli autori è rimasto invariato nel corso di questi cinque anni, i profili dei registi che hanno avuto modo di lavorare con Megan Ellison sono molto variegati, tanto che gli unici fattori che hanno in comune sono il grande talento per il cinema, audace e sovente di successo, una cifra autoriale e stilistica che li rende unici, e un prestigio internazionale già consolidato. Infatti, da una parte c'è il già citato Paul Thomas Anderson, il quale è considerato uno dei migliori registi della nuova Hollywood, acclamato in campo internazionale (Il regista Ingmar Bergman l'ha posto come esempio della forza del cinema americano)<sup>6</sup> e che ha realizzato nel corso degli ultimi vent'anni capolavori quali *Boogie Nights* (1997, *Boogie Nights - L'altra Hollywood*), *Magnolia* (1999), *Punch-Drunk Love* (2002, *Ubriaco d'amore*) e *Il petroliere*, venendo nominato per sei volte agli Academy Awards e divenendo l'unico autore a vincere i tre premi per la regia nei tre maggiori film festival (Venezia, Cannes e Berlino). Dall'altra abbiamo Bennet Miller, regista e sceneggiatore americano specializzato nei film autobiografici e che, prima di lavorare con la Annapurna, aveva realizzato solo due pellicole: *Capote* (2005, *Truman Capote – A Sangue Freddo*) e *Moneyball* (2011, *L'Arte di Vincere*), entrambi successi acclamati da critica e pubblico.

C'è un regista attivo fin dagli anni '90 come David O. Russel, il quale ha sempre realizzato dark comedies come *Three Kings* (1999), commedia surreale ambientata nella guerra del golfo, per poi spostarsi su un dramma come *The Fighter* (2010), ed

---

<sup>4</sup> BEN ROBERTS, *We've no Angels*, “Sight and Sound”, n. 3, 2014, pp. 16

<sup>5</sup> Pagina ufficiale della “Annapurna Pictures”, [www.facebook.com](http://www.facebook.com), traduzione di Pietro Agnoletto (Ultima consultazione: 06/09/2016)

<sup>6</sup> ND, *Ingmar Bergman: Film Critic*, “Sydsvenska Dagbladet”, Maggio 2002

infine trovare un equilibrio tra dramma maturo e dark comedy nei suoi lavori successivi come *Silver Linings Playbook* (2012, *Il lato positivo - Silver Linings Playbook*). Questa miscela gli è valsa le candidature agli oscar come miglior regia e sceneggiatura. Il regista e sceneggiatore neozelandese Andrew Dominik aveva invece realizzato solo due film prima di affrontare con la Annapurna il progetto di *Killing Them Softly* (2012, *Cogan - Killing Them Softly*) dopo ben cinque anni di pausa. Il primo, *Chopper* (2000), basato sull'omonimo criminale australiano e che non aveva particolarmente entusiasmato la critica, mentre il secondo, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007, *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford*), ha avuto non solo un grande successo, ma è diventato un film culto per gli amanti del nuovo western. Quest'autore si concentra sul mondo criminale in tutti i film da lui realizzati, adottando un tono drammatico e serio, quasi angosciante.

Un altro grande regista prodotto dal piccolo studios è Spike Jonze: regista cresciuto realizzando video sullo skateboarding e videoclip musicali, con i suoi primi due lungometraggi realizzati nei primi anni 2000 era diventato una stella nascente del cinema americano contemporaneo. Il terzo film, *Where the Wild Things Are* (2009, *Nel paese delle creature selvagge*), però fu un flop al botteghino con conseguente sfiducia da parte delle grandi major verso i suoi progetti successivi. Solo grazie al supporto della Annapurna ha potuto realizzare il suo capolavoro, *Her* (2013, *Lei*), vincitore di moltissimi premi tra cui un Academy Award per la miglior sceneggiatura originale. Altro enfant prodige del cinema americano che ha collaborato con la Annapurna è Harmony Korine: la sua carriera inizia a soli diciannove anni quando per Larry Clark scrive la sceneggiatura del film dibattuto *Kids* (1995). In seguito, i suoi lungometraggi hanno sempre diviso la critica per la loro crudezza nel raccontare temi controversi come la povertà e il degrado morale. Vicino ad autori come Gus Van Sant (*Will Hunting - Genio ribelle*, *Elephant*) e Werner Herzog (*Grizzly Man*, *Fitzcarraldo*), è diventato presto un regista di culto, rimanendo però sempre parte di una sottocultura cinematografica. È grazie a Megan Ellison e alla sua Annapurna Pictures che arriva alla visibilità del mainstream con *Spring Breakers* (2013, *Spring Breakers - Una vacanza da sballo*), un affresco nichilista e senza pietà sulla gioventù odierna, svuotata di ogni ideale e di ogni sensibilità, con protagoniste attrici prese da

vari film per ragazzi (per creare un maggiore senso d'ironia) "sporcate" con il ruolo di giovani criminali.

Insieme a queste giovani promesse, autori controversi, registi affermati e simboli della forza del cinema americano, compare Wong Kar-Wai, regista cinese di Hong Kong tra i più influenti del XXI secolo, il quale dopo diversi anni di pausa e molte complicazioni durante la produzione, realizza *Yut doi jung si* (2013, *The Grandmaster*). Ultimi ma non meno importanti sono la coppia Kathryn Bigelow - Mark Boal, la prima un regista attiva soprattutto negli anni '90, il secondo un giovane sceneggiatore che ha iniziato la sua carriera come giornalista. Il duo realizza *The Hurt Locker* (2010), che li porta a vincere l'Oscar per il miglior film e per la migliore sceneggiatura originale. Successivamente, i due stringono una duratura amicizia con Megan Ellison che li porterà a realizzare, oltre al grande successo *Zero Dark Thirty* (2012), un cortometraggio sociale di nome *Last Days* (2014) e a fondare la compagnia Page1.

Recentemente è stato prodotto *Everybody Wants Some!!* (2016, *Tutti vogliono qualcosa*) di Richard Linklater, uno tra i registi più creativi e originali del panorama statunitense, *Wiener-Dog* (2016) di Todd Solondz, un filmmaker indipendente conosciuto per le sue satire provocanti sulla middle class americana e il già accennato *Sausage Party*. Mentre ancora da uscire in sala sono *The Bad Batch* (presentato in anteprima alla 73<sup>a</sup> Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, dove si è aggiudicato il gran premio della giuria) di Ana Lily Amirpour, regista trentaseienne e stella nascente del cinema iraniano-statunitense che al suo debutto con *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014) venne già paragonata ad autori come Jim Jarmusch.<sup>7</sup> Altro film che uscirà prossimamente è *20th Century Women* di Mike Mills, il quale viene da un background totalmente diverso, infatti si è occupato per anni di video musicali, commercial e film indipendenti.

I film della Annapurna non si fermano quindi a un solo genere, ma spaziano tra commedie irriverenti come *Sausage Party*, film biografici come *Foxcatcher*, satire come

---

<sup>7</sup> A. O. SCOTT e MANOHLA DARGISMARCH, *Pushing Buttons and Boundaries on Movie Screens*, "www.nytimes.com", 18 Marzo 2014

*Spring Breakers*, drammi come *The Master*, film low-budget come *Wiener-Dog*, pellicole romantiche come *Lei*, e thriller violenti come *Killing Them Softly*.

Con tutti questi grandi autori prodotti, non sono rare le persone che comparano la giovane Megan Ellison ad Harvey Weinstein, grande produttore di film complessi e intelligenti degli anni '90 e '00, e che ora si trova in difficoltà proprio a causa della figlia del fondatore della Oracle.<sup>8</sup> Infine, osservando come la maggior parte degli autori prodotti dalla Annapurna siano autori che hanno raggiunto l'apice del loro successo in America intorno ai primi anni del 2000, un momento in cui la generazione di Ellison stava cominciando a studiare il cinema, trovo che non solo questa compagnia stia aiutando e salvando un certo cinema d'autore, ma che questo cinema sia quello che contraddistingue i canoni estetici e narrativi della Generazione Y, anche chiamati Millennials (ovvero i nati tra l'inizio degli anni '80 e la fine degli anni '90). Infatti, registi come Carpenter, Cronenberg o David Fincher sono impensabili prodotti dalla Annapurna, mentre un Wes Anderson è più probabile (anche se con le analisi successive mostrerò come pure questo regista diverge troppo dai canoni della casa di produzione).

## 1.2: L'importanza della Storia

Uno degli elementi più interessanti della narrazione nei film Annapurna è la scelta di collocare spesso i suoi film in periodi storici ben determinati, a differenza della tendenza Hollywoodiana di collocarli in un presente indefinito. Questa storicizzazione della trama rilancia però temi e riflessioni che si riflettono e riecheggiano nella nostra attualità.

In *The Master*, l'ambientazione è quella dell'immediato secondo dopoguerra all'epoca del Maccartismo (più di una volta ci saranno riferimenti alla paura di uno spionaggio, delle invasioni o del comunismo), e racconta i tentativi di reinventarsi di un ex soldato distrutto psicologicamente dalla guerra e incapace di trovare il suo

---

<sup>8</sup> MATTHEW GARRAHAN, *Megan Ellison: Hollywood's latest player*, "Financial Times", 21 Febbraio 2014



posto nel mondo. Il suo background, nelle prime sequenze del film, è molto simile a quello che si può trovare nei protagonisti di film noir di quegli anni come *The Dark Corner* (1946, *Il grattacielo tragico*) o *The Killers* (1946, *I gangster*). Dopo una serie di ellissi temporali, la direzione della trama cambia totalmente quando trova in quello che sembra in tutto e per tutto il nascente culto di Scientology, una sorta di stabilità psicologica. Questi elementi riecheggiano nel contemporaneo: la Chiesa di Scientology ad oggi è una realtà che conta centinaia di migliaia di adepti in tutto il mondo e ha radici profonde anche ad Hollywood, mentre la tematica della capacità di reinventarsi non è mai stata così attuale nella società americana, dopo la crisi del 2008. Anche il modo con cui un'anima perduta e confusa come quella di Freddie Quell (Joaquin Phoenix) finisce inghiottita all'interno dei meccanismi di una setta pseudoreligiosa ricorda molto la modalità con cui oggi il terrorismo islamico riesce a indottrinare individui isolati dalla società.

Sempre incentrati sul tema del reinventarsi sono i due film di O. Russel, *American Hustle* (2013, *American Hustle - L'apparenza inganna*) e *Joy* (2015): il primo ambientato nella fine degli anni '70 durante l'era Carter e prende spunto da un'indagine dell'FBI (chiamata ABSCAM) contro la corruzione nella politica di quegli anni, il secondo ambientato nei primi anni '90 e racconta l'inizio della carriera di Joy Mangano, l'inventrice del Miracle Mop e di molti altri oggetti al giorno d'oggi di uso comune. Queste due pellicole potrebbero essere interpretate come delle favole moderne su come superare gli ostacoli della vita cambiando se stessi, come chiarisce la protagonista di *American Hustle* nel finale del film: "L'arte di sopravvivere è una storia che non finirà mai".

Frase iconica, questa, per il cinema di O. Russel, soprattutto per le pellicole realizzate durante gli ultimi anni incentrate proprio su situazioni in cui i protagonisti si trovano a dover lottare con tutte le loro forze per rimanere a galla (oltre ai già citati, un ulteriore esempio è *Silver Linings Playbook*).<sup>9</sup> L'arte di sopravvivere non interessa solo le opere di O. Russel, ma è un tema centrale in tutta la filmografia della Annapurna Pictures (non a caso il regista americano è l'unico che finora è stato prodotto per più di una volta da Megan Ellison), a tal punto che la frase si adatta

---

<sup>9</sup> THOMAS DOHERTY, *American Hustle*, "Cineaste", n.2, 2014, 35-36

perfettamente anche ai canoni dello studios californiano. Infatti, ritorna in continuazione su questa arte di sopravvivere quasi in tutte le sue opere, e non bisogna nemmeno sottovalutare il rapporto con la temporalità che la frase stessa implica. Ecco che questa storia si ripete e viene interpretata in maniera personale tra registi completamente diversi tra loro come Paul Thomas Anderson e Korine, come Miller e Dominik, come Jonze e Wong Kar-Wai; ripercorre la nostra Storia, essendo affrontata nel '900, come nel presente e come nel futuro; supera le barriere culturali (Occidente e Oriente). Trovo molto interessante come questo accanimento verso il tema della sopravvivenza provenga da un personaggio come Megan Ellison, figlia di un miliardario ed appassionata di sport estremi.

Altro esempio è *Killing Them Softly*, dove l'incipit stesso della trama, dove Frankie (Scoot McNairy) è ingaggiato per rapinare una bisca clandestina, è un tentativo dei protagonisti di sopravvivere, o meglio di non affogare nell'oceano di debiti causato dalla crisi finanziaria di quegli anni. Crisi che viene continuamente ripetuta in modo martellante in questo film ambientato durante le elezioni americane del 2008, e che è incentrato su una doppia crisi economica: la prima, quella scoppiata a fine 2006, descritta con anche troppo ferocia nel background degradato in cui vivono i due protagonisti e nei discorsi di Obama e Bush che si intravedono durante alcune sequenze del film [Figura 1], mostra un'America povera, collassata e ferita; la seconda, quella causata dalla rapina dei due protagonisti ai danni dell'economia della criminalità della zona e che coinvolge tutto l'arco narrativo, è una allegoria della prima.<sup>10</sup> Questo film, nonostante sia girato solamente tre anni dopo gli avvenimenti raccontati, si pone come un film storico, una pellicola che con i suoi continui rimandi alla realtà in cui è stato ambientato, sembra girato per essere apprezzato da uno spettatore futuro, il quale guardando indietro ai film realizzati durante gli anni della crisi possa trovare molti spunti di riflessione.

Il secondo dei due film Annapurna ambientati nei giorni nostri si pone in maniera totalmente opposta, raggiungendo però lo stesso risultato. Infatti *Spring Breakers*, senza mai accennare ad un riferimento temporale di alcun genere, è impregnato di elementi pop che contraddistinguono questi ultimi anni. Le ragazze protagoniste

---

<sup>10</sup> MAURO CARON, *Killing Them Softly*, "SegnoCinema", n.178, 2012, pp. 53-54

sono idoli dei teenagers provenienti dalla Disney (Selena Gomez, Vanessa Hudgens e Ashley Benson), prototipi di quelle che Shaviro chiama celebrità “post-cinematiche”, le quali “circolano senza fine tra molteplici media. A tal punto che sembrano essere nello stesso posto e da nessuna parte allo stesso tempo”.<sup>11</sup> La colonna sonora contiene brani realizzati da Skrillex e altri artisti popolari, uno dei gangster è interpretato da Gucci Mane, rapper popolare e noto per le sue varie vicende legali (Harmony ingaggia Mane per quel ruolo mentre stava scontando una pena per aggressione in prigione), mentre molte riprese sono state realizzate con comparse improvvisate nei loro “ambienti naturali” (ragazzi che si trovavano veramente a festeggiare lo Spring Break, frequentatori di un bar di periferia, ecc.).<sup>12</sup>

Anche *Zero Dark Thirty*, film sulla necessità della guerra<sup>13</sup> ambientato in Medio Oriente e che narra la storia che porta Maya Lambert (Jessica Chastain) a scovare Bin Laden, è realizzato come un film storico ambientato nel presente. Narrativamente è dovuto alla scrittura da reportage di Mark Boal, il quale si è attenuto ai fatti senza romanzare la storia, mentre esteticamente è dovuto dalla regia di Kathryn Bigelow, la quale ha cercato di ottenere una messa in scena il più possibile attinente alla realtà (ad esempio la costruzione nei minimi dettagli del nascondiglio del terrorista<sup>14</sup>). Questo ha fatto nascere non poche perplessità e critiche: molti si sono chiesti se realizzare un film su episodio di guerra avvenuto solo diciotto mesi prima non possa causare una sostituzione del fatto reale con la sua simulazione cinematografica in una maniera che ricorda molto le teorie Baudrillardiane.<sup>15</sup>

Il presente quindi non è dato per scontato, ma è reso dalla Annapurna come una istantanea della nostra realtà, impressa nella pellicola dei suoi lungometraggi, costruiti come simulacri della nostra Storia. In *The Grandmaster* ritroviamo questo tema. Infatti durante il film saranno scattate diverse fotografie, compresa la sequenza finale della versione europea della pellicola, che sanciscono i momenti

---

<sup>11</sup> STEVEN SHAVIRO, *Post Cinematic Affect*, Zero books, Winchester, 2010

<sup>12</sup> “Making of” di Spring Breakers, extra nel DVD della edizione Americana di Spring Breakers

<sup>13</sup> ADRIANO DE GRANDIS, *Zero Dark Thirty*, “SegnoCinema”, n.171, 2013, pp. 38-39

<sup>14</sup> “The Compound – Tour the film’s rebuilt compound”, extra nel blue ray della edizione italiana di Zero Dark Thirty

<sup>15</sup> MICHAEL ATKINSON, *Duty calls*, “Sight and Sound”, n.2, 2013, pp. 30-33

chiave della vita di Ip Man, ma allo stesso tempo diventano la sua vita [Figura 2] (non a caso per rappresentare la distruzione della famiglia del protagonista a causa dell'invasione giapponese viene mostrata la foto di famiglia esplodere). Non sempre, però, istantanea e realtà corrispondono, anzi spesso può avvenire che la prima sia manipolata per ricostruire la seconda. In *Foxcatcher* (2014, *Foxcatcher - Una storia americana*) ne abbiamo un esempio quando John Du Pont (Steve Carrel) fa realizzare un documentario per elogiare le sue doti di allenatore e guida per gli atleti, quando in realtà era un incompetente [Figura 3]. Ovviamente questa tematica ritorna nella nostra attualità con la classica domanda: “La nostra vita è quella che viviamo tutti i giorni o quella che mostriamo attraverso la realtà mediata?”. Realtà mediata che ritorna in *Joy*, dove la madre Terry (Virginia Madsen) vive la sua vita attraverso le telenovela al televisore, con cui si apre anche la sequenza iniziale del film.

Infine, se il passato riecheggia nel presente e il presente è una istantanea per il futuro, com'è reso il futuro nei film *Annapurna*? La risposta ce la dà *Lei*. In questo film vengono studiate temi che sono sorti dalle recenti invenzioni tecnologiche, ma che già turbano la nostra vita quotidiana, amplificate e portate all'eccesso da una ambientazione futura. Quindi l'alienazione e la solitudine contrapposte a una perenne connessione data dalla tecnologia (iconica è la folla solitaria rappresentata nel film intenta a comunicare tramite auricolari), l'intelligenza artificiale che simula l'essere umano fino a provare amore mentre i sentimenti umani diventano artificiali, prodotti in serie (il lavoro del protagonista consiste nello scrivere lettere d'amore o d'affetto per conto di altri, mentre il fulcro della trama è la storia d'amore tra un umano e una intelligenza artificiale). Questa pellicola può rientrare in un genere che alcuni critici hanno coniato come “Scientific Romance”, nella quale il regista attinge tutte le ispirazioni dal suo background nel mondo dei video musicali (si ispira molto anche a *I'm Here* [2010], un cortometraggio realizzato da lui stesso pochi anni prima) per restituire una sorta di melancolia Pop.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> JAMES BELL, *Computer Love*, “Sight and Sound”, n.1, 2014, pp. 20-25



Figura 1 Fotogramma da "Killing Them Softly"



Figura 2 Fotogrammi da "The Grandmaster"



Figura 3 Fotogramma da "Foxcatcher", Du Pont riguarda il suo documentario

### 1.3: Strutture narrative

Tutti i film della Annapurna hanno un qualcosa che li unisce, nonostante i diversi generi di appartenenza, e allo stesso tempo li divide dalle restanti pellicole del cinema americano contemporaneo. Dell'estetica mi soffermerò nel capitolo successivo, per ora soffermiamoci sugli aspetti narrativi prima, e quelli tematici poi.

Se volete che io vi faccia provare qualcosa, ad esempio dolore, non è difficile. Posso strozzare un cucciolo e vi posso far sentire male. La cosa difficile è creare un mondo che stimola l'immaginazione, il cuore, e crea l'incanto e la contraddizione umana. Questo è difficile.<sup>17</sup>

Così David O. Russel, citando George Lucas, riassume le sue scelte narrative riguardo *American Hustle* e per estensione può riassumere tutto il cinema della Annapurna Pictures. Se il cinema statunitense mainstream contemporaneo, basato soprattutto su grandi blockbuster, punta sulla spettacolarità, sulla semplicità di trama e personaggi, e su ritmi forsennati, la Annapurna viaggia su binari totalmente diversi. Il ritmo in questi film non è mai frenetico se non quando necessario, dando molto più spazio all'introspezione e all'analisi, che all'azione e alla spettacolarità (basta considerare che la durata media di un film prodotto da Megan Ellison è di 126 minuti, mentre quella complessiva dei film hollywoodiani all'anno è di 85 minuti<sup>18</sup>). Grazie a questo seguono a ruota diverse particolarità che fanno risaltare la Annapurna.

Innanzitutto, esaltando l'introspezione si rende una grande complessità dei personaggi, non solo quelli nei ruoli di protagonisti ma anche in quelli secondari. Basti pensare a *The Master*, film che nonostante sia incentrato sul rapporto tra Freddie Quell e Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman), riesce ad essere corale soffermandosi sui vari vertici della Causa. Oppure *Lei*, che restituisce con una potenza disarmante la solitudine e il dolore di Theodore Twombly (Joaquin

---

<sup>17</sup> "Making of" di *American Hustle* nel DVD della edizione italiana del film

<sup>18</sup> RANDY OLSON, *Movies aren't actually much longer than they used to be*, "www.randalolson.com", 25 Gennaio 2014

Phoenix), tanto quanto un sentimento abusato e mutilato nel cinema hollywoodiano come l'amore. Oppure *American Hustle*, nel quale O. Russel crea una vera e propria opera corale nella quale ad ogni personaggio è data la stessa importanza. Da questo punto di vista (e anche per l'estetica del film) si ispira molto allo Scorsese di *Casino* (1995, *Casinò*) o *Goodfellas* (1990, *Quei bravi ragazzi*). Anche in film puramente d'azione come *The Grandmaster* viene dato molto spazio all'introspezione, soprattutto Gong Er (Zhang Ziyi) e il suo rapporto tumultuoso col padre e il Kung Fu. Eccezioni sono *Zero Dark Thirty* e *Spring Breakers*, il primo per la sua natura di reportage, il secondo perché costruito intenzionalmente per non dare spessore ai personaggi e lasciarli come stereotipi di una generazione.

Un ulteriore elemento rilevante della Annapurna è la molteplicità di chiavi narrative con cui leggere i suoi film, questo si riflette nella varietà di tematiche che ogni pellicola affronta. Un esempio è *Spring Breakers*, il quale può essere superficialmente letto come un semplice teenager movie sulle vacanze dei giovani americani i quali rompono la legge con la facilità con cui rompono la realtà, ma se analizzato più in profondità può diventare una satira di quello stesso genere cinematografico,<sup>19</sup> una messa in mostra del cuore dionisiaco della società americana (in una analisi di Sight and Sound viene anche citata la nozione di carnevale di Mikhail Bakhtin),<sup>20</sup> un inno al potere del "Now", una critica al sistema educativo americano (le vacanze diventano la lezione di vita che sveglia le ragazze dal torpore accademico), una critica a una cultura mediale alienante che si autoreplica (Come quando prima della rapina una ragazza incita le amiche dicendo "Facciamo finta che sia un videogioco", o Alien il quale tiene acceso costantemente il film *Scarface* (1983) in casa sua), una critica alla cultura bianca e nera e a come alcuni bianchi imitino la seconda per compensare la propria mancanza di mascolinità<sup>21</sup> (nell'articolo del The New Yorker viene anche citata l'opera *The White Negro* di Norman Mailer come chiave di lettura con cui leggere il film).<sup>22</sup> Può anche essere letto in chiave religiosa/morale sulla tentazione del peccato, la distruzione dell'innocenza, la messa in ridicolo dei valori

---

<sup>19</sup> ROY MENARINI, *Spring Breakers*, "SegnoCinema", n.181, 2013, pp. 47-48

<sup>20</sup> SIMON REYNOLDS, *You only live once*, "Sight and Sound", n.5, 2013, pp. 26-31

<sup>21</sup> STEVEN SHAVIRO, *Spring Breakers*, "<http://www.shaviro.com>", 28 Giugno 2013

<sup>22</sup> RICHARD BRODY, *The Life Lessons Of "Spring Breakers"*, "<http://www.newyorker.com>", 16 Marzo 2013

pop di cui le attrici protagoniste ne sono portavoce anche nella vita reale. Infine può essere letto come una fiaba sull'empowerment delle donne,<sup>23</sup> oppure al contrario c'è chi lo legge come un rinforzo alla *rape culture*.<sup>24</sup> Oltre a *Spring Breakers*, anche *The Master*, *Killing Them Softly*, *Lei* e *Zero Dark Thirty* presentano una così grande complessità da rendere molteplici le loro interpretazioni e chiavi di lettura. Quest'ultimo per le sue controversie di natura politica ha causato un grande polverone (negli Stati Uniti i democratici lo hanno criticato perché a loro dire pro guerra e pro tortura, mentre i repubblicani lo hanno criticato perché è uscito in sala poco prima delle elezioni, mettendo Obama in risalto), a tal punto che in un editoriale della rivista *Sight & Sound*, Nick James si ritrova a controbattere le opinioni sul film dei suoi stessi scrittori.<sup>25</sup>

Una scelta stilistica che mi ha molto colpito è l'utilizzo del voice-over, cioè di una voce fuori campo ed extradiegetica, la quale nonostante sia abbastanza rara nel cinema contemporaneo, è utilizzata da tutti i registi nei lungometraggi *Annapurna*, chi più e chi meno. Riprendendo le distinzioni di Michel Chion tra i tre diversi tipi di parola presenti nel cinema, ecco che la parola-testo assume un ruolo fondamentale e di primo piano nelle opere prodotte da Megan Ellison.<sup>26</sup> In *Spring Breakers*, Harmony Korine ne fa un uso spropositato dando alla narrazione un'aura onirica e astratta. La voce non è utilizzata come narrazione, bensì sono parti di dialoghi disgiunti dalle immagini, spesso realizzati con un tono poetico in forte contrasto con quello visto dallo spettatore. Questa modalità ricorda molto lo stile di Malick in film come *The New World* (2005, *The New World - Il nuovo mondo*), *The Tree of Life* (2011), e tutti i successivi, ma è utilizzata con fini totalmente diversi. Ci sono quindi i dialoghi tra Candy (Vanessa Hudgens) e Brit (Ashley Benson) all'inizio del film, oppure le telefonate alla nonna di Faith (Selena Gomez), i monologhi di Alien (James Franco) e persino la sequenza finale è costruita su un voice-over. Anche in *American Hustle* e *Joy* i finali presentano una voce extradiegetica ed entrambi i film presentano una struttura narrativa molto simile. In queste pellicole O. Russel utilizza

---

<sup>23</sup> THOMAS DOHERTY, *Spring Breakers*, "Cineaste", n.3, 2013, pp. 45-46

<sup>24</sup> HEATHER LONG, *Spring Breakers isn't just a terrible movie, it reinforces rape culture*, "www.theguardian.com", 28 Marzo 2013

<sup>25</sup> NICK JAMES, *Zero Tolerance*, "Sight and Sound", n.2, 2013, pp. 9

<sup>26</sup> MICHEL CHION, *L'audio-vision*, Nathan, Parigi, pp. 144-154, gli altri due tipi di parola sono la parola-teatro e la parola-emanazione



il voice-over in maniera totalmente diversa, cioè come voce narrante dei protagonisti durante l'introduzione dei personaggi, all'inizio, e come spiegazione dei fatti successivi al finale dell'intreccio della trama, nella conclusione, rendendo la pellicola molto fiabesca. Da questo punto di vista ricorda lo stile di Malick di *Badlands* (1973) e *Days of Heaven* (1978, *I giorni del cielo*). Nel primo film, ad esempio, viene utilizzato come un asso nella manica muovendosi dolcemente tra Irving e Sidney parallelamente ai lenti movimenti di camera.<sup>27</sup> Ugualmente in *The Grandmaster* ha una funzione narrativa e gli viene riservato anche qui come introduzione della figura di Ip Man (Tony Leung) dopo la sequenza iniziale che rappresenta un combattimento tra il maestro e una gang non definita, durante momenti importanti del film e nella sequenza finale in un suo monologo.

Un altro utilizzo avviene attraverso i media interni al film, i quali spesso hanno un ruolo centrale nella narrazione. Ne è un esempio *Killing Them Softly*, dove ho già affrontato come attraverso televisione e radio, siano ascoltati spezzoni della campagna presidenziale statunitense del 2008. Sempre in questo film è utilizzato come narrazione durante alcuni flashback e il monologo finale di Jackie Cogan (Brad Pitt) è innescato da un discorso di Obama in voice-over. In *Foxcatcher* invece è utilizzato durante la realizzazione del documentario su Du Pont mostrando la contraddizione delle parole del magnate, extradiegetiche, e le immagini in cui è mostrato l'esatto opposto di quello che viene detto. È criticato l'utilizzo che ne viene fatto in *Zero Dark Thirty*, dove nella sequenza iniziale sono mostrate immagini di repertorio sull'undici settembre e tra queste è stata inserita l'ultima chiamata di Betty Ong, assistente di volo dell'American Airlines, senza il consenso della famiglia.<sup>28</sup> L'unica altra volta in cui viene utilizzato è quando Maya spiega le varie ipotesi riguardo le indagini che finora sono state fatte su Sayeed, il quale dopo poco porteranno a trovare l'edificio di Bin Laden. In *The Master* vi è un utilizzo praticamente assente, tranne solo nelle registrazioni del Maestro per gli adepti del culto. In *Lei* è utilizzata solo nella sequenza finale con un montaggio alternato di Theodore che parla e di lui che contempla la città con Amy (Amy Adams).

---

<sup>27</sup> KATE STABLES, *American Hustle*, "Sight and Sound", n.2, 2014, pp. 64-65

<sup>28</sup> MICHAEL CIEPLY, *A 9/11 Victim's Family Raises New Objections to 'Zero Dark Thirty'*, "www.nytimes.com", 22 Febbraio 2013

Il tempo filmico,<sup>29</sup> come ho già spiegato, ha una importanza fondamentale nelle pellicole della Annapurna, il quale però è trattato in maniera molto differente dai vari registi. Abbiamo film come *Zero Dark Thirty*, *Her* e *Foxcatcher*, i quali hanno una struttura lineare anche se molto dilatata (il primo si svolge in un periodo di otto anni, il secondo di circa un anno, mentre il terzo di circa dieci anni) nella quale il passaggio temporale non è chiaro se non per gli avvenimenti e i riferimenti storici. Ci sono film che utilizzano flashback e flashforward esterni, come *Killing Them Softly* (quando viene illustrata la rapina avvenuta anni prima), *American Hustle* (si apre con una analepsi della durata di quasi un'ora) e *Joy* (nella prima parte contiene una introduzione della protagonista e diversi flashback). In quest'ultimo film di O. Russel il tempo, che si è metaforicamente fermato quando Joy (Jennifer Lawrence) ha deciso di abbandonare i suoi sogni, gioca anche un ruolo essenziale come motore degli eventi nella narrazione, basta pensare alle parole della nonna (Diane Ladd) "Il tempo va avanti, il tempo va indietro, il tempo si ferma". Interessanti sono *The Master*, *Spring Breakers* e *The Grandmaster*. Il primo perché atemporale, ovvero nonostante sia ambientato in un determinato periodo, sono assenti rimandi temporali che indicano lo scorrere del tempo (potrebbe durare un anno, come anche cinque), in più la struttura è molto frammentata, come un mosaico che deve essere ricostruito dallo spettatore. Anche *Spring Breakers* presenta queste caratteristiche, ma se l'idea su *The Master* è di frammenti come unità ben definite e separate, nel film di Korine l'idea è di un vortice in continuo mutamento, dove le singole parti si mescolano e si confondono tra di loro in una sorta di caleidoscopio. In *The Grandmaster* Wong Kar-Wai, regista che da sempre ha uno stile unico per le strutture narrative che utilizza nei suoi film (basti pensare a *In the Mood for Love* (2000) o *2046* (2004)), segue una trama dilatata nel corso di decenni con grandi ellissi tra un periodo e un altro. Fa anche un grande uso di didascalie e flashback.

Se si prendono come linee guida i tre livelli, concernenti i rapporti fra tempo della storia e tempo del racconto, messi a punto di Gerard Genette<sup>30</sup> nell'ambito della narratologia letteraria, dopo l'ordine vi è la durata. In genere nei film della

---

<sup>29</sup> G. RONDOLINO e D. TOMASI, *Manuale del Film. Linguaggio, racconto, analisi*, De Agostini, Novara 2011, pp. 29-40

<sup>30</sup> GERARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976

Annapurna non vi sono grandi manipolazioni temporali all'interno delle sequenze, le quali si compongono da una somma di scene. In momenti chiave di *Spring Breakers*, *Killing Them Softly* e *The Grandmaster*, però, vi è un utilizzo molto interessante della slow-motion, soprattutto poiché ogni regista la sfrutta per esprimere significati diversi, ma sempre partendo dallo stesso significante, cioè la violenza.

Nel film di Korine il *rallenty* è usato sia nella sequenza iniziale, sia in quella finale. Nella prima è un violenza di tipo visivo, che colpisce lo spettatore con le sue immagini di folli feste in spiaggia, subito dopo i lenti titoli di testa. È usato per soffermarsi sui dettagli, sui movimenti, come se fosse un documentario sugli animali della savana. Nel secondo caso la violenza è diegetica poiché lo spettatore assiste a una sparatoria e la slow-motion è utilizzata per enfatizzare l'aspetto surreale, onirico e poetico della vicenda. Oltre alle due sequenze chiave, viene anche usata in tutte le riprese delle folli feste dello spring break e, come spiega Michael Chaiken in "Film Comment":

Le scene di deviato e orgiastico degrado sono affettuosamente rese in slow-motion 35mm dal direttore della fotografia Benoît Debie, il quale omaggia il caos di Bruegel e Bosch, mentre il pathos delle scene è amplificato dall'esclamazione di Faith: "Questo è il posto più spirituale in cui sia mai stata"<sup>31</sup>

Dominik mostra un omicidio dilatando il tempo quasi all'inverosimile mostrando i proiettili esplodere nella canna della pistola, impattare lentamente sul corpo della vittima, mentre vetri si frantumano riempiendo l'aria di schegge e gocce di pioggia scendono lentamente bagnando la mano dell'assassino. Il tutto con *love letters* di Kenny Lester come colonna sonora. L'effetto è elegante e poetico nella sua drammaticità di mostrare un momento tragico con un tempo che scorre così lento da renderlo quasi dolce, e infatti si riallaccia alle parole di Cogan sulla sua filosofia dell'uccidere le persone dolcemente (che è anche il titolo originale del film). Il regista

---

<sup>31</sup> MICHAEL CHAIKEN, *The Dream Life*, "Film Comment", Marzo/Aprile, 2013, pp. 30-34, Tradotto da Pietro Agnoletto

per questa sequenza ha preso ispirazione dal finale del film *4 mosche di velluto grigio* (1971) del regista Dario Argento.<sup>32</sup>

Wong Kar-Wai, nel suo film di arti marziali ne fa largo uso, ma è interessante vedere com'è utilizzato nella sequenza del combattimento tra Yip Man e Gong Er, ovvero per annullare la violenza e soffermarsi sull'armonia dei gesti, nella precisione dei movimenti, sul contatto dei corpi, a tal punto da diventare una danza romantica tra i due personaggi.

#### **1.4: Aspetti tematici**

Come i generi cinematografici di cui fanno parte, anche le tematiche affrontate dai film firmati Annapurna sono varie e differenti. Quindi è sbagliato considerare che ci sia una determinata linea di condotta che porta a privilegiare determinati temi e a scartarne altri, anzi l'idea che ne esce è quella che venga premiata l'autonomia e l'originalità degli autori nel creare intrecci molto diversi tra loro, mantenendo intatto il loro stile nel raccontarli. Andando però a scavare in profondità nel tessuto narrativo delle varie pellicole, si possono osservare caratteristiche e sottotemi condivisi pressoché da tutti i film. Questo va a creare un canone tematico, il quale unito a quello narrativo (spiegato nel paragrafo precedente) e quello estetico (che spiegherò nel capitolo successivo), definisce le ragioni per cui la Annapurna Pictures è già una casa di produzione di culto, così unica e diversa.

Una prima caratteristica comune a tutti i film e che ho subito notato è la forte solitudine che avvolge tutte le persone ritratte dalla Annapurna. La quale introduce a un altro elemento: la perdita e il senso di perdita. Insieme alla solitudine vi è anche una sorta di alienazione che esula questi personaggi dal loro ambiente sociale in cui si trovano. In *The Master*, il personaggio di Freddie è un uomo che ha perso se stesso durante la guerra, ha perso l'amore della sua vita per paura, ed è estremamente solo (nelle sequenze iniziali lo vediamo cercare di ricostruirsi una vita diverse volte, senza mai riuscirci) finché non trova Lancaster Dodd. Lo vediamo incapace di relazionarsi,

---

<sup>32</sup> PASQUALE IANNONE, *The interview: Dario Argento*, "Sight and Sound", n.6, 2014, pp. 49-51

di costruire e mantenere rapporti con altre persone, che inevitabilmente finisce per distruggere.<sup>33</sup>

In *Killing Them Softly*, Mickey (James Gandolfini) è un uomo di mezza età che ha perso l'amore della moglie e che rischia di perdere la libertà, riempiendo questi vuoti con prostitute e alcool. Per questo motivo è considerato un debole da Jackie Cogan e licenziato. Sempre nella stessa pellicola Frankie (Scoot McNairy) affronta la carenza economica, che lo porta a una vita solitaria e che gli preclude la possibilità di costruirsi una famiglia.<sup>34</sup> In *Zero Dark Thirty*, Maya è una donna assorbita completamente dal lavoro e per questo non riesce a creare legami sentimentali (sottolineato in una scena in cui una sua collega le consiglia di trovarsi un amante).

*Spring Breakers* è più complesso, infatti in quella che sembra la storia di quattro amiche, in verità solo due sono veramente legate tra loro. In particolare il personaggio di Faith è quello che più rappresenta la persona solitaria in compagnia: la sua perdita è proprio quella della fede, quando decide di lasciarsi tentare dalle sue amiche per andare con loro nel folle viaggio, nel tentativo di uscire dalla monotonia del suo mondo. L'unico suo vero legame è quello con la nonna, che chiamerà al telefono creando lunghi monologhi, mentre le sue amiche non la prendono mai seriamente e cercano più volte di tentarla di compiere azioni che vanno contro i suoi principi. In *Her*, Theodore Twonbly è un uomo incapace di superare la fine del suo matrimonio e incapace di creare nuovi legami affettivi, che supererà solo grazie all'amore per l'IA Samantha.

In *American Hustle*, Roselyn Rosenfeld (Jennifer Lawrence) è una madre che a causa delle sue fobie e della sua depressione passa le giornate chiusa in casa, mentre l'investigatore Richie Di Maso, oppresso dalla famiglia e dalla fidanzata, cerca in tutti i modi di uscire da quella prigione, non riuscendo però a creare dei veri legami, difetto che lo porterà a un finale drammatico. Similmente in *Joy* l'omonima protagonista si ritrova a dover affrontare molte battaglie senza il sostegno di nessuno, se non di poche persone.

---

<sup>33</sup> ALAIN MASSON, *The Master, L'un et l'autre embarqués*, "Positif", n.623, 2013, pp. 7-10

<sup>34</sup> PIERRE BERTHOMIEU, *Cogan, le minimalisme de notre présent*, "Positif", n.622, 2012, pp. 36-38

In *Foxcatcher* sono due le figure solitarie a causa di una infanzia perduta: il magnate Du Pont, il quale non ha mai avuto amici durante la sua infanzia, e l'atleta Mark Schultz (Channing Tatum), il quale ha vissuto una infanzia da orfano con solo il fratello Dave (Mark Ruffalo) come figura di amico, padre e fratello. Il film ruota intorno al loro rapporto e lo cerca di analizzare attraverso i silenzi, gli sguardi, le parole non dette e le situazioni. Riprendendo le parole di David Miller, dette in una intervista per "Sight & Sound":

*Every aspect of the film is attempting to sensitise you to what's not being expressed in this world of fragile male egos that have problems with communication, people who really don't express themselves, which is another American theme – and probably not totally foreign to you in the UK either.*

Ogni aspetto del film cerca di sensibilizzare su cosa *non* è espresso in questo mondo di uomini con un fragile ego e che hanno problemi di comunicazione, persone che veramente non riescono a esprimersi, il quale è un ulteriore tema americano – e probabilmente non completamente esotico per il Regno Unito.<sup>35</sup>

Infine in *The Grandmaster* i due protagonisti: Ip Man e Gong Er, sono ugualmente personaggi molto solitari: il primo dopo aver perso la famiglia durante l'invasione giapponese, la seconda dopo aver perso il padre a causa di un tradimento.

Questa lunga serie di personaggi solitari, spesso protagonisti, incapaci di relazionarsi, creare legami e profondamente malinconici, introduce a una tematica molto importante nel cinema Annapurna, cioè la famiglia. Ci sono due tipi di famiglie sui film firmati da Megan Ellison: da una parte le famiglie mancate o rovinate, di cui di solito fanno parte i solitari, da un'altra le buone famiglie, di cui di solito fanno parte i personaggi positivi, e a cui aspirano i solitari. Da queste buone famiglie si crea allora una figura chiave di questo cinema: il buon padre o il maestro, figura estremamente positiva che può diventare una guida e portare alla salvezza i solitari.

Riprendendo gli individui di cui ho parlato prima, nelle prime sequenze di *The Master*, Freddie Quell è alla ricerca di una famiglia e di stabilità e di affetto

---

<sup>35</sup> SAM DAVIES, *Wrestling with demons*, "Sight and Sound", n.2, 2015, pp. 34-36

(rappresentata dalla scultura di sabbia realizzata nella spiaggia e dal suo racconto allo psicologo riguardo il suo sogno dove è assieme ai genitori), successivamente si verrà a sapere che il padre è morto quando lui era giovane e la madre si trova in un manicomio. Questa ricerca lo porterà da Lancaster Dodd (non a caso il loro primo incontro avverrà durante un matrimonio, la nascita di una nuova famiglia), maestro di un culto nascente, grazie al quale troverà una stabilità, anche se temporanea, e con il quale instaurerà una sorta rapporto padre-figlio. Interessante è la sequenza della loro separazione, quando Lancaster intona la canzone “(I’d Like to Get You On) A Slow Boat to China” per Freddie, in un modo che replica grottescamente una ninna nanna.<sup>36</sup>

In *Killing Them Softly*, mancano elementi positivi e infatti non si trova una figura che possa identificarsi con quella del padre/maestro, e nemmeno una buona famiglia. Senza questi elementi che possano salvarli, sia Mickey che Frankie sono destinati ad un finale tragico.

In *Spring Breakers* la famiglia è un elemento positivo anche se quasi completamente assente, se non per il già citato rapporto tra Faith e sua nonna, e una chiamata di Candy a sua mamma prima della sequenza finale. In queste chiamate per telefono non è mai sentita la voce della persona a cui parlano le ragazze, rendendoli dei monologhi. Le figure dei maestri invece sono negative. Infatti al posto di portare alla salvezza i protagonisti, fanno l’esatto opposto (Non a caso la ragazza che fugge dal maestro è quella con un legame più forte con la famiglia). È il caso del rapporto tra Alien (James Franco) e Archie (Gucci Mane), che porterà a una guerra tra i due, e del rapporto tra le ragazze e Alien, il quale insegnerà a loro a “essere gangster” e che porterà al suo omicidio da parte delle sue allieve. Allo stesso tempo le figure che naturalmente dovrebbero avere un ruolo di maestri come gli insegnanti, nella pellicola di Korine sono ignorate dalle protagoniste e persino sfruttate. Quindi in *Spring Breakers*; la figura classica del maestro viene delegittimata e perde valore, mentre ne nasce una nuova, negativa e destinata ad essere eliminata dai suoi stessi allievi.

---

<sup>36</sup> BILGE EBIRI, *What Is The Master Really About?: Five Interpretations*, “www.vulture.com”, 25 Settembre 2012

In *Lei* l'impossibilità di creare una famiglia, oltre a poter vivere un rapporto vero, tra Theodore e Samantha porterà alle crisi tra i due, e infine all'auto-annichilimento di lei. I legami famigliari sono anche un leitmotiv nel corso del film tramite le lettere che il protagonista scrive per lavoro all'agenzia "beautifulhandwrittenletters.com" e che costituiscono la sequenza iniziale (scritte per altri) e la sequenza finale (scritta per la sua ex moglie). Il ruolo del padre/maestro è assente, se non in quello dell'IA con la personalità di Alan Watts.

Nei due film di O. Russel sia il tema della famiglia che quella del padre/maestro hanno una posizione centrale nel corso degli eventi. In *American Hustle*, vi sono tre tipi di famiglie molto contrapposte: quella felice del sindaco Carmine Polito (Jeremy Renner), buon padre e unico personaggio veramente positivo della pellicola, quella repressiva di Richie Di Maso che vive come una prigioniera (manca la figura di un padre) e infine quella in crisi di Irving Rosenfeld, il quale nel finale riuscirà a crearsi una famiglia felice. All'inizio della pellicola di *Joy*, l'omonima protagonista è cresciuta in una famiglia distrutta (genitori separati e immaturi e una sorellastra che la odia), e la sua stessa famiglia è a rotoli (madre di due figli separata e coll'ex marito disoccupato che vive nel suo seminterrato). Durante lo sviluppo dell'arco narrativo riuscirà a raggiungere l'obiettivo di risanare i vari legami di entrambe le famiglie, nonostante le avversità spesso causate dai suoi stessi famigliari. L'assenza di guide o maestri fa risaltare questo mito del self-made man al femminile.

In *Foxcatcher* vi sono tre famiglie ben contrapposte, da una parte quella felice di David Schultz, dall'altra quella spezzata di Du Pont (nel film, dai suoi rapporti con la madre derivano i vari problemi sociali e mentali del personaggio), infine quella mancata a David e Mark, i quali sono cresciuti da soli. Dave Schultz è uno dei personaggi che più rappresenta la figura del buon padre/maestro nel cinema Annapurna: cresciuto senza genitori, è costretto a fare da padre al suo fratello minore Mark, successivamente diventa anche suo allenatore e guida. Allo stesso tempo è padre di famiglia. Durante lo sviluppo della trama sarà il distacco tra i due fratelli a creare una crisi in Mark, che passerà solo quando Dave torna a fargli da allenatore. Antagonista è Du Pont, il contrario del buon padre/maestro: cresciuto in una famiglia ricca e iperprotettiva senza l'affetto della madre, senza una sua famiglia,



si pone a Mark come un allenatore, una guida e un padre (si prenda come esempio il discorso elogiativo che fa recitare all'atleta durante una cerimonia in suo onore) senza riuscirci. Dave e Du Pont, entrambi vogliono qualcosa, il primo una stabilità economica, il secondo rispetto e approvazione, entrambi invidiano qualcosa all'altro, la ricchezza o la famiglia. Questo grande divario sfocia poi nel fallimento di Mark e nell'omicidio compiuto dal magnate.

Infine *The Grandmaster* mostra la storia del maestro di arti marziali Ip Man, il quale perde la serenità (nel film lui descrive i suoi primi quaranta anni come la primavera della sua vita, interrotta bruscamente dall'inverno portato dall'invasione giapponese) dopo aver perso le figlie durante la guerra ed essersi allontanato dalla moglie, e che ritroverà al termine della pellicola quando fonderà la sua scuola di Kung Fu a Hong Kong, la quale diventerà una sua seconda famiglia. Allo stesso tempo mostra anche la relazione padre-figlia tra il maestro Gong Yutian (Wang Qingxiang) e Gong Er, la quale rinuncerà a sposarsi e fare una sua famiglia per vendicare la morte del padre per mano del suo allievo migliore.<sup>37</sup>

## 1.5: La figura femminile

C'è un ulteriore aspetto che trovo particolarmente interessante soprattutto se si compara la Annapurna Pictures con le altri grandi major di Hollywood, ovvero il modo in cui la donna viene mostrata e raccontata sul grande schermo. Una domanda sorge infatti spontanea: in una industria come quella hollywoodiana, dove i prodotti sono realizzati da e per gli uomini, cosa succede ai classici canoni narrativi sul gender quando è una donna a prendere le redini del comando?<sup>38</sup>

Nei film Hollywoodiani la donna è solitamente degradata quando diventa uno stereotipo, e per quello stereotipo si usano modelli negativi. Nei film della Annapurna però, come già detto precedentemente, vi è una grande introspezione dei personaggi che li rende estremamente complessi e umani, uscendo quindi dagli

---

<sup>37</sup> TONY RAYNS, *The horizontal Wong Kar Wai*, "Sight and Sound", n.1, 2015, pp. 20-23

<sup>38</sup> SUSANNE KORD e ELIZABETH KRIMMER, *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, pp. 1-12

stereotipi e restituendo una rappresentazione reale della figura femminile.<sup>39</sup> Scendendo nello specifico i film della casa californiana hanno diversi aspetti in comune e altri che li differenziano, a tal punto che li ho raggruppati in tre categorie: i film in cui le donne sono assenti, i film in cui sono cardini importanti e quelli in cui sono protagoniste.

Della prima categoria fa parte *Killing Them Softly*, il quale riprende una corrente cinematografica che si rifà a film come *Reservoir Dogs* (*Le Iene*, 1992) e *Snatch* (*Snatch – Lo strappo*, 2000) i quali hanno un cast composto unicamente da uomini. In questo film l'unica donna che compare è una prostituta (la quale, nonostante la professione non è ritratta in maniera umiliante, bensì indipendente e in una posizione di forza), mentre dai dialoghi dei vari personaggi si fanno spesso riferimenti all'altro sesso, spesso in maniera spregiativa (l'unica volta in maniera positiva avviene però parlando di una perdita in un dialogo di Gandolfini riguardo a sua moglie). La rappresentazione che ne esce nel film, però, non è degradante per il mondo femminile, ma è degradante per l'ambiente e la condizione sociale in cui vivono questi personaggi, in linea con il resto della pellicola nella quale il regista vuole mostrare una America consumata dalla crisi, non solo economicamente, ma anche moralmente e culturalmente. Sempre della stessa categoria fa parte *Foxcatcher*, nel quale l'unica figura femminile è la moglie di Dave, Nancy (Siena Miller), la quale però fa parte di una scena decisamente interessante: Du Pont viene a trovare la famiglia di David con Mark, e lei non si alza a salutare il magnate perché è occupata a prendersi cura dei bambini, suscitando poi le ire del fratello più giovane. Una prima lettura potrebbe leggere la scena come Nancy che da buona madre obbedisce ai suoi doveri, rientrando quindi in una visione patriarcale e negativa della donna. Una lettura più approfondita mostra però una rivolta della donna che si oppone alla repressione di classe (Du Pont/aristocratico e gli Schultz/poveri) e agli obblighi che ne derivano per adempiere ai suoi interessi come madre, replica in scala miniaturizzata delle rivoluzioni sociali del secolo scorso.

---

<sup>39</sup> REEMA DUTT, *Behind the curtain: women's representations in contemporary Hollywood*, Media@LSE, London School of Economics and Political Science, Londra, 2014

Della seconda categoria fanno infatti parte la maggioranza dei film, e già questa è una eccezione per gli standard di Hollywood, dove le donne solitamente sono relegate a un ruolo secondario e mai protagoniste (questa tendenza sta cominciando a cambiare nei Blockbuster recenti come i nuovi film di Star Wars o i fantasy più recenti). Queste eroine sono forti e indipendenti come Jessica Chastain in *Zero Dark Thirty* (in questo film non c'è nemmeno una love story) o Amy Adams in *American Hustle*, nel quale la loro potenza sta nell'intelligenza, oppure Zhang Ziyi in *The Grandmaster* dove la sua forza risiede nella sua fisicità e nella sua abilità. In *Joy* la protagonista compie un processo di rinascita simile a quello destinato solitamente all'eroe maschile, mentre in *Spring Breakers* le donne si assumono diegeticamente il potere che prima apparteneva al mondo maschile.

Della terza categoria fanno parte *The Master* e *Her*. Nel primo, il ruolo di Amy Adams, seppur secondario, è la colonna portante del culto, della famiglia e della vita di Lancaster Dodd e per alcuni versi è la maestra del maestro, anche se viene sempre relegata al fuoricampo. Nel secondo invece è interessante poiché Scarlett Johansson, che rappresenta la donna perfetta, non ha corpo. Oltre ad essere una scelta stilistica, è anche una scelta politica, infatti nell'era che delle immagini ha fatto una sua ragione d'essere, l'oggetto amoroso è pura voce, puro spirito, un'amante platonica.<sup>40</sup>

Film quindi che all'apparenza non hanno nessun filo conduttore e nessuna tematica comune, condividono sotto-tematiche che portano a formulare che la Annapurna abbia dei canoni ben definiti, nonostante non siano resi espliciti (come invece accade a case come la Walt Disney). La tematica della solitudine, l'importanza della famiglia e dei legami che crea, l'importanza di una guida e di un maestro, hanno sempre un peso particolarmente forte nella psicologia e negli obiettivi dei personaggi di queste pellicole.

Dopo aver esplorato i background dei vari registi, il valore della storicità nei film Annapurna, gli elementi narrativi che questi hanno in comune, le sotto tematiche ricorrenti e il suo modo di raccontare la donna, nel capitolo successivo ho esplorato l'aspetto puramente estetico.

---

<sup>40</sup> MAURO CARON, *Solo per lei*, "SegnoCinema", n.187, 2014, pp. 23-25



## CAPITOLO SECONDO

### 2: TRAIETTORIE DI UN'ESTETICA

#### 2.1: L'arte del titolo

Prima di intraprendere un'analisi sulle forme del cinema della Annapurna Pictures vorrei soffermarmi su un aspetto spesso trascurato, anche dagli esperti del settore (non esistono premi Oscar per questa categoria), ma che allo stesso tempo giocano un ruolo significativo nei film, ponti tra la realtà e il mondo cinematografico. Si tratta del *title design*, ossia della ricerca estetica, formale e concettuale che porta alla realizzazione di un determinato logo (nel caso della Annapurna), o di una determinata sequenza di titoli di testa (nel caso dei film prodotti dalla casa), e che vorrei prendere in esame in questo capitolo.<sup>41</sup>

Il logo della Annapurna, com'è mostrato nei primi secondi dei film prodotti dalla casa, ha una durata di circa dieci secondi e non ha nessuna traccia musicale se non l'*opening theme* del film stesso. Le sue caratteristiche sono molto minimali, infatti presenta una grande "A" luminosa e rovinata dall'interlacciatura tipica dei VHS, con sotto la scritta "Annapurna Pictures". L'animazione inizia con uno schermo nero e statico (sembra preso da una videocassetta) con effetti di *glitch*, in seguito compare la "A", costruita dall'alto al basso similmente a quanto accade nei loghi della Walt Disney dal 1985 al 2006, mentre gli effetti di *glitch* e VHS (per questo intendo le linee orizzontali sinonimo dell'interlacciamento che era usato per l'home video prima dell'avvento dei DVD e dell'alta definizione) continuano.

Successivamente compare anche il nome della casa di produzione mentre gli effetti diminuiscono, mostrando il logo con più chiarezza. Infine lo schermo torna a essere

---

<sup>41</sup> EMILY OBERMAN AND BONNIE SIEGLER, *Credit Where Credits Are Due*, "www.nytimes.com", 21 Febbraio 2009

statico e il logo si disintegra tra le onde della distorsione. I colori sono essenzialmente i tre primari con una prevalenza del blu, quando il logo è completo, si ha uno sfasamento blu/rosso sempre simile a quello visibile nelle VHS. Spesso assume delle variazioni adattandosi all'estetica della pellicola: in *Zero Dark Thirty* presenta tonalità verdi, in *Spring Breakers* invece blue e rosa con un'estetica da *Miami vibe*, in *American Hustle* il logo è dorato e l'animazione è simile a quelli dei film anni '80. [Figura 4]

Si nota fin da subito l'interesse e lo sguardo verso il passato che ha la Annapurna con la scelta di utilizzare una estetica VHS per il logo, anche la scelta di non usare animazioni troppo elaborate richiama la preferenza che fa nei suoi film senza effetti speciali e con uno stile elegante. Infine, interessante è anche il fatto che si adatta all'estetica del film, come fa Megan Ellison con lo stile degli autori che produce.



Figura 4 Le varie fasi del logo Annapurna

Similmente al logo della Annapurna Pictures, anche i titoli di testa dei singoli film prodotti dalla casa rispecchiano la ricerca dei medesimi obiettivi, ossia una struttura semplice, un'estetica minimal senza orpelli visivi e alcun tipo di animazione, uno sguardo al passato, e soprattutto vogliono immergere lo spettatore fin dall'inizio nell'atmosfera e nelle tematiche del film. Il contrario di come spesso accade nelle pellicole contemporanee dove la sequenza dei titoli di testa è autonoma e distaccata dal resto del film (l'unica eccezione alle pellicole Annapurna è *The Grandmaster*, il quale si adegua all'estetica vigente senza seguire i canoni della casa).<sup>42</sup>

I film possono quindi intraprendere tre diverse modalità per raggiungere questo obiettivo:

La prima consiste in titoli su sfondo nero che si alternano tra di loro con dissolvenze. Storicamente, questo tipo di *title design* può dare un tono autentico, classico e/o elegante al film.<sup>43</sup> Dal punto di vista dell'audio ci può essere la colonna sonora (*Levi*), un suono extradiegetico che sarà poi rivelato nella sequenza iniziale (*The Master*, il rumore del mare), o entrambe (*Spring Breakers*, prima rumore del mare, poi colonna sonora realizzata da Skrillex). Nonostante possono sembrare uguali queste sequenze, in realtà lo spettatore prova delle sensazioni molto diverse secondo come l'autore ha deciso di utilizzare quei pochi elementi a sua disposizione. Nel caso del film di Paul Thomas Anderson e in quello di Spike Jonze, lo spettatore è immerso immediatamente nell'atmosfera del film attraverso unicamente il senso dell'udito, mentre la lenta comparsa del nome del film in bianco su sfondo nero gli anticipa fin da subito come sarà il ritmo e il tono della pellicola, cullandolo dolcemente in essa. I font di entrambi rispecchiano quella che poi sarà l'estetica di tutto il film (*serif* e classico il primo, scritto a mano il secondo).

In *Spring Breakers*, invece, l'autore gioca tutto sul contrasto per inserire lo spettatore non solo nell'ambientazione e nell'estetica stessa della pellicola, ma anche per anticipargli la struttura narrativa del film stesso. La sequenza si apre con i vari titoli che si alternano in dissolvenza su uno sfondo nero, è udibile il suono extradiegetico

---

<sup>42</sup> YU LI, *Typography in film title sequence design*, Iowa State University, Ames, 2008

<sup>43</sup> MELIS INCEER, *An analysis of the opening credit sequence in film*, Undergraduate Research Electronic Journal, University of Pennsylvania, Filadelfia, Paper del Maggio 2007

del mare. Similmente con *The Master*, lo spettatore è quindi portato a immaginarsi una scena di apertura in una spiaggia desertica, venendo immerso in un'atmosfera di calma e poesia. L'incantesimo è rotto quando compare il nome del lungometraggio, accompagnato da una canzone *dubstep* di Skrillex e aprendosi con una sequenza di una festa in spiaggia. Questa breve sequenza anticipa molto quello che poi andrà a essere il film, e ricorda molto i momenti in cui le ragazze telefonano ai loro parenti, momenti di poesia in mezzo a un caleidoscopio ipnotico. Esteticamente i titoli si adattano perfettamente al film, con colori fluorescenti che toccano una vasta gamma tonale e che si rifanno sia a un design e a una tendenza pop contemporanea (un esempio di come il film sia pregno di elementi pop, fin dai titoli di testa), illuminandosi come le insegne al neon che punteggiano le grandi strade americane nell'immaginario collettivo e con dei font che si ispirano agli ornamenti kitsch che si possono trovare nei luoghi turistici californiani, i quali mescolano creature marittime con forme esotiche e fatate. [Figura 5]



Figura 5 In alto due possibili varianti dei titoli, in basso la versione finale<sup>44</sup>

<sup>44</sup> ZACK KOTZER, *Spring Breakers* (2012), “www.artofthetitle.com”, 6 Agosto 2013



La seconda modalità consiste invece in un montaggio alternato tra la sequenza dei titoli, immagine fisse con scritte in bianco su sfondo nero, e una sequenza rappresentativa o di grande valore per il film. Nel caso di *Joy*, la sequenza è uno spezzone della telenovela in bianco e nero tanto amata dalla madre quanto assurda. Anticipa quindi allo spettatore il tipo di humor e d'ironia con la quale il film è condito, tratto stilistico di O. Russel. In *Foxcatcher* [Figura 6], interrotti dai vari titoli di testa, vi sono immagini di repertorio che mostrano l'aristocrazia americana del ventesimo secolo, intenta a competizioni equestri e battute di caccia (un'analisi della rivista *Sight and Sound* parte da questa sequenza per interpretare il film come una caccia da parte di Du Pont, dove la volpe sono i fratelli Schultz, similmente a quanto accade ne *An Invitation to the Hunt* di Hitchcock<sup>45</sup>).

La più interessante è sicuramente la sequenza di *Killing Them Softly* [Figura 7], la quale non solo mi ha colpito per la sua originalità e qualità, ma anche per come riesce a immergere lo spettatore nell'estetica, nell'atmosfera e nei temi del film in poco più di un minuto. Alternata ai titoli vi è una sequenza che si struttura nel contrasto su tre aree diverse: visiva, uditiva e tematica. Visivamente, è raggiunto alternando i titoli su sfondo nero, con una sequenza del protagonista che esce da un tunnel in controluce, e in seguito cammina in piena luce del giorno. Dal punto di vista sonoro, si ha alternando l'audio di un discorso di Obama sulla crisi economica, con una nota elettronica e distorta che irrompe in contemporanea con i titoli. Infine tematicamente, si ha alternando le parole positive e motivazionali di Obama sull'economia americana, con il paesaggio desolato e di estrema povertà in cui si muove il protagonista. Tutto, dai discorsi politici di Obama ai colori seppia e desaturati, dall'ambiente di forte povertà alla colonna sonora perturbante, dalle sensazioni d'inquietudine e malinconia all'uso della slow-motion, sono leitmotiv che si ripeteranno più e più volte durante il corso del film.

La terza modalità è quella scelta da David O. Russel in *American Hustle* [Figura 8]. In questa sequenza i titoli di testa vengono inseriti all'interno di una camminata al rallentatore dei tre protagonisti tra i camerini in cui nella sequenza di apertura si stavano provando e in cui avevano appena mostrato com'erano realmente, verso la

---

<sup>45</sup> SAM DAVIES, *Wrestling with demons*, "Sight and Sound", n.2, 2015, pp. 34-36

stanza dove fingeranno di essere rappresentanti di uno sceicco, per incastrare un sindaco newyorkese di corruzione. La sequenza dei titoli di testa è un *rallenty* del passaggio dei tre personaggi principali dal retroscena alla ribalta, come teorizzati da Erving Goffman<sup>46</sup>.

La prima inquadratura è un dettaglio della valigetta con i soldi, oggetto fisico tramite la quale può avvenire la truffa, quindi simbolo dell'inganno, oggetto principale del film. Poi la macchina da presa passa dai primi piani dei volti dei tre personaggi ripresi singolarmente, a una carrellata verticale dei protagonisti insieme ripresi da dietro. Poi, utilizzando l'apertura della porta come attacco sul movimento, si passa a un campo medio dei tre ripresi frontalmente, nel quale compare il nome del film. Interessante è che Sidney si trova al centro e davanti ai due uomini, nell'inquadratura come nell'intreccio del film. Come anche è la prima ad aprire la porta della stanza/ribalta, e nella pellicola sarà l'ultima a togliersi la maschera, rimanendo un mistero fino alla parte finale dove finalmente rivelerà se stessa.

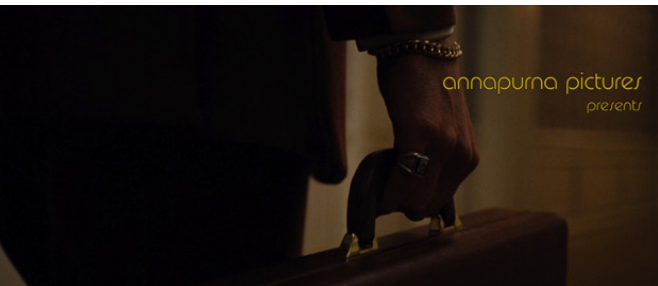
Tutta la sequenza avviene sotto le note di *Dirty Work* (1972) di Steely Dan, che tradotta significa lavoro sporco e che parla di tradimento e di un amore a tre, perfetta per il film e la sequenza sia da un punto di vista tematico, che estetico. Infatti, grazie al suo ritmo lento e cadenzato, insieme alle riprese al rallentatore dominate dai colori caldi (vi è una totalità di rossi, marroni e gialli), danno alla sequenza un tono di eleganza e di magia, come se i personaggi fossero sospinti da una corrente di un fiume invisibile, facendomi ricordare le magnifiche sequenze di Wong Kar-wai in *In the Mood for Love*.

---

<sup>46</sup> ERVING GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il mulino, Bologna, 1969

FOXCATCHER

In Association With  
**Annapurna Pictures**  
and  
**1984 Private Defense Contractors**



Dall'alto: il titolo di Foxcatcher (Figura 6), due fotogrammi dalla sequenza iniziale di Killing Them Softly (Figura 7) e due fotogrammi dalla sequenza iniziale di American Hustle (Figura 8)

## 2.2 Un ritratto dell'America

Escludendo il film asiatico *The Grandmaster*, ogni pellicola della Annapurna Pictures è ambientata negli Stati Uniti, tanto che in ognuno di questi film appare almeno una volta la bandiera americana. In ognuna di queste pellicole, registi provenienti da background molto diversi tra loro, raffigurano e mettono in scena un aspetto differente della società e della vita statunitense, sezionandolo e osservandolo in particolare, come se studiassero le facce di un medesimo gioiello. Se si raggruppano assieme, esse formano un ritratto dell'America molto eterogeneo, ma al contempo molto nitido.

Parlando di tutta Hollywood, Robert Eisele risponde alla domanda “I film hollywoodiani rispecchiano la vita in America?” con una risposta semplice e immediata: “No, ma riflettono lo spirito della vita in America. Essi ritraggono l'irrequietezza, il desiderio e l'immaginazione di una nazione”.<sup>47</sup> L'autore prende come spunto *Erin Brockovich* (2000, *Erin Brockovich - Forte come la verità*) e *Annie Hall* (1977, *Io e Annie*) per mostrare come, nonostante le donne dipinte in quei film si vedono raramente nella vita, esse rappresentano la quintessenza americana. Infine descrive l'industria cinematografica hollywoodiana come un'industria che produce miti col solo fine di intrattenere.

Ma cosa succede quando la Annapurna Pictures non pone come obiettivo principale l'intrattenimento e lascia libertà creativa e di espressione ai suoi autori? Chiaramente i ritratti sono più crudi e critici, scompaiono l'eroe e lo spirito americano, la società non è più miticizzata. Un esempio sono *Killing Them Softly* e *Spring Breakers*, i quali mostrano una nazione degradata, ma tutti i film prodotti da Megan Ellison racchiudono più di una critica a ogni aspetto della società americana che osservano.

Questi film occupano un intervallo di tempo molto vasto, partendo dalla metà del secolo scorso con *The Master*, passando di decennio in decennio fino a raggiungere i giorni nostri con *Spring Breakers* e andare nel futuro con *Her*. Voglio quindi esplorarli

---

<sup>47</sup> ROBERT EISELE, *Do Hollywood Films Truly Reflect Life in America?*, “United States Department of State Bureau of International Information Programs”, revisionato nel Luglio 2014, <[http://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/english/P\\_You\\_Asked\\_HollywoodFilms\\_RobertEisele.pdf](http://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/english/P_You_Asked_HollywoodFilms_RobertEisele.pdf)>

singolarmente ed in ordine temporale di ambientazione, per studiare meglio quali sono gli aspetti e i temi che affrontano e le critiche che ne apportano, e soprattutto come viene reso il background e l'estetica di tutto il film per far risaltare questi punti.

Nella pellicola di Paul Thomas Anderson, ambientata nel secondo dopoguerra, è esplorato l'aspetto religioso della società americana, frammentata fra nuove chiese (tra cui anche Scientology da cui si basa il film) e culti fai-da-te spesso fraudolenti. Nel frattempo vi sono inserite tematiche care all'ideologia della nazione come il grande sogno americano, grazie alla rinascita tramite il reinventarsi, a cui inizialmente ambisce il personaggio interpretato da Joaquin Phoenix, oppure il culto della personalità, in questo caso legato a Lancaster Dodd. Sullo sfondo della vicenda si può osservare un'America che sta cercando di liberarsi dai fantasmi della guerra, dove la classe media bianca trova un periodo di prosperità che si riflette in un boom del consumismo (il primo lavoro del protagonista è all'interno di un supermercato), dove iniziano le prime immigrazioni di non europei (il protagonista si trova poi a lavorare con dei filippini in una piantagione), dominata da un pensiero conservatore volto a tamponare l'affermazione del comunismo nel mondo e pieno di paure per la minaccia della guerra fredda, di sospetti e di dubbi che si riflettono in una mancanza di certezze e rassicurazioni, che portano all'ascesa di nuovi culti. Questo rigore si riflette nella regia di Anderson dominata da un montaggio classico, un ritmo lento, lunghi piani sequenza, inquadrature che spaziano da primissimi piani e dettagli a piani lunghissimi, mentre la fotografia di Mihai Malaimare è dominata da forti contrasti di luce e da colori desaturati e freddi.

Il contrario di quanto accade in *American Hustle*, ambientato due decenni dopo durante la presidenza di Carter, è dominato da colori molto caldi e vividi, da atmosfere luccicanti, da scenografie che si avvicinano al kitsch di quegli anni e da costumi altrettanto esagerati. Ora il clima di sospetto del film precedente passa in primo piano, in una pellicola che esplora l'aspetto politico della società americana e la lotta alla corruzione di quel periodo.

Gli anni '80 di *Foxcatcher* sono dominati da una cinematografia depressa e desaturata, dove una mezza luce dovuta a cieli tersi illumina un paesaggio invernale e tetro. Qui Bennett Miller si sofferma sulle differenze di classe nella società americana, sulla decadenza della vecchia upperclass e sulla crisi di valori di questa classe, riassunto magistralmente nella sequenza iniziale con immagini di repertorio. L'ideologia americana ritorna quando Du Pont dichiara di voler far risorgere la nazione, far tornare gli americani ad essere orgogliosi (durante gli anni '70 l'America aveva subito numerose sconfitte in politica estera), auto considerandosi un patriota. La regia ricorda quella di Paul Thomas Anderson, con un ritmo lento, che si sofferma sulle pause e sul non detto, privilegiando i primi piani e gli spazi chiusi.

Il decennio successivo è ritratto da *Joy*, dove è raccontata in modo fiabesco la storia di Joy Mangano, vero e proprio racconto del "sogno americano" tutto al femminile.

Dell'inizio del secolo si occupano rispettivamente *Killing Them Softly* e *Zero Dark Thirty*, dove il primo si concentra sulla politica interna, mentre il secondo sulla politica estera. Entrambi sono molto pessimistici e negativi riguardo alla situazione americana, sottolineato anche dai finali dei due film, raffigurandola in pieno declino. Il più interessante è *Killing Them Softly*, poiché non solo è una metafora della società americana, mostrandola nella sua crudeltà, ma anche perché sullo sfondo della vicenda è ritratta con grande crudezza da parte di Dominik un'America logora e consumata, senza colori.

Infine il presente, dove Harmony Korine nel suo *Spring Breakers* ritrae l'America tramite una narrativa liquida, come un flusso che si muove dentro e attorno alle percezioni dello spettatore, maturata nei suoi lavori precedenti e che può rientrare in quello che Steven Shaviro chiama *post-continuitystyle* del cinema contemporaneo. Il film è dipinto da Benoît Debie (direttore della fotografia di Gaspar Noe) attraverso colori fluorescenti ipersaturati, dove ragazze con *glow-bikini* si muovono sotto i tramonti della Florida, illuminate da una luce al neon.<sup>48</sup> La pellicola è condita da riprese in stile Mtv e sequenze realizzate con dei telefonini che ricordano i video di Youtube (i due media più seguiti dalla generazione di cui vuole parlare), mentre in

---

<sup>48</sup> JASON LARIVIÈRE, *MORALLY PINK COMPLEXION: Harmony Korine's Spring Breakers*, "http://www.brooklynrail.org", 3 Aprile 2013

sottofondo rimbomba musica elettronica, pop e rap. Nel film la telecamera si muove come un serpente, lascia tra i corpi delle ragazze seminude (icone della cultura pop giovanile). L'effetto è surreale: “Una realtà iper-stilizzata, iper-impressionista, una reinterpretazione visiva della cultura giovanile, ripetuta ciclicamente come una canzone pop, un film di pure sensazioni” come afferma il regista stesso.<sup>49</sup>

Infine, volevo porre l'accento su come l'America ritratta dai film della Annapurna Pictures sia solo una porzione della società di questa nazione. Infatti, viene mostrata solamente l'America bianca dei *wasps*, senza mai mettere in scena un solo attore appartenente a una minoranza nei ruoli principali o secondari.

### 2.3: Il colore come simbolo

Un aspetto fondamentale nella realizzazione di un audiovisivo è sicuramente la costruzione dell'inquadratura e in particolare l'utilizzo del colore: scelta molto importante sia da un punto di vista estetico, sia da quello simbolico. Dei film della Annapurna ho deciso di analizzare in particolare *The Master* e *Lei*. Riprendendo le domande che suggeriscono Rondolino e Tomasi nel loro manuale, cercherò di rispondere a: Sono presenti effetti di luce e colore dall'esplicita funzione drammatico – simbolica? Il colore è naturalistico o artificiale, indifferente o simbolico? Vengono utilizzati contrasti di colore? Quali sono le tonalità dominanti? Esistono significative associazioni fra certi personaggi o motivi e determinati colori?<sup>50</sup>

Nel film di Paul Thomas Anderson il direttore della fotografia è Mihai Malaimare Jr, *DoP* rumeno il quale aveva già lavorato con Francis Ford Coppola. Un elemento importante della realizzazione del film è che, come lo stesso Mihai afferma in un articolo della “Association française des directeurs de la photographie cinématographique”, circa l'85% del film è stato girato con una pellicola da 65mm, contro i classici 35mm, dando al film una grande e ulteriore drammaticità e

---

<sup>49</sup> ALEX GODFREY, *Spring Breakers, a riotous take on modern America*, “www.theguardian.com”, 30 Marzo 2013

<sup>50</sup> G. RONDOLINO e D. TOMASI, *Manuale del Film, op.cit.*, pg.83

definizione insieme con un tono da vecchia Hollywood.<sup>51</sup> Oppure, con le parole di Anderson in un suo articolo per la “American Society of Cinematographers”, l’uso di quella pellicola è stata un esperimento per tentativi con l’obiettivo di dare al colore del film quello straordinario look tipico di film classici di quegli anni come *North by Northwest* (1959, *Intrigo Internazionale*) o *Vertigo* (1958, *La donna che visse due volte*).<sup>52</sup>

L’uso della pellicola a 65mm porta altre due importanti conseguenze, che danno al film un’estetica molto simile ai film della vecchia Hollywood, ovvero: il fatto che queste pellicole sono affamate di luce, problema che ha portato Malaimare ad utilizzare lampade extradiegetiche molto potenti, o a scegliere luoghi aperti con una forte luce naturale; e il fatto che hanno bisogno di lenti più grandi, che portano a diminuire la profondità di campo e quindi ad avere una minore area messa a fuoco. Il risultato sono inquadrature con una luce artificiale e con grandi porzioni fuori fuoco, elementi che Anderson sfrutta magistralmente. Il formato derivante dalla pellicola è molto ampio (2,20 : 1), il quale di solito viene usato per film con grandi panoramiche, sicuramente non per un film “da camera” come è *The Master*, con i suoi moltissimi primi e primissimi piani. Quest’ulteriore scelta sicuramente originale da parte del regista, porta il critico J. Hoberman a coniare il termine “panoramic chamber drama”.<sup>53</sup>

La scena di apertura [Figura 9], successiva ai titoli di testa, mostra dall’alto le onde turbolente dell’oceano, mentre una musica con archi molto drammatica fa da colonna sonora. Come l’acqua è lacerata dal passaggio di un indefinito grande mezzo nautico, si può vedere quasi ogni singola bolla nella schiuma bianca. I colori passano gradualmente dal blu profondo dell’oceano al bianco della spuma. L’inquadratura successiva è un primissimo piano di Phoenix, del quale si riescono solo a vedere gli occhi a fuoco, il quale guarda in un punto indefinito nel fuoricampo, con un’espressione piena di tristezza e rammarico. Qui regna il bianco della nave, il colore della pelle del protagonista, e il blu sfocato dello sfondo e

---

<sup>51</sup> MADELYN MOST, *Mihai Malaimare Jr. speaks about his work on Paul Thomas Anderson’s last movie “The Master”*, “<http://www.afcinema.com>”, 28 Aprile 2013

<sup>52</sup> PAUL THOMAS ANDERSON, *Helming The Master*, *American Cinematographer*, Novembre 2012

<sup>53</sup> J HOBERMAN, *The Master – a masterclass in film*, “[www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)”, 2 Novembre 2012



dell'elmetto.<sup>54</sup> Questa, e le sequenze immediatamente successive, rievocano nell'immaginario *The Thin Red Line* (1998, *La Sottile Linea Rossa*) di Malick, ma riverberano con toni molto più inquietanti.<sup>55</sup>

Già da questa breve sequenza si possono ritrovare sia gli elementi stilistici elencati sopra (soprattutto riguardo l'uso di primissimi piani e della poca profondità di campo), sia una gamma cromatica che sarà predominante in tutto il resto della pellicola. Infatti, in un sito che suggerisco altamente, si può osservare il film suddiviso e ordinato per fotogrammi chiave, e risulta subito evidente la quasi totalità di colori freddi come il blu e verde acqua (l'oceano, i vestiti dei marinai, gli occhi di Freddie, gli interni degli edifici, la piantagione di cavoli, gli abiti di molti personaggi e soprattutto di Freddie) che vanno a contrastare tonalità di marrone e crema (la sabbia di spiaggia e deserto, le uniformi degli psicologi, la pelle, il terreno, gli interni di alcuni edifici, alcuni vestiti di Lancaster Dodd), con un largo uso del bianco nei vestiti, nelle pareti di alcune case e in moltissimi altri oggetti.<sup>56</sup>

Un altro elemento che colpisce immediatamente è anche come queste differenze cromatiche cambino e si evolvano durante lo scorrere della pellicola. Infatti, si può notare una predominanza di blu, bianchi, marroni e cachi nella prima parte, dove Freddie è in servizio militare e quando poi cerca di sopravvivere passando da un lavoro a un altro. Quando entra nella nave di Lancaster Dodd, ecco che si aggiunge un nuovo colore, fino a quel momento quasi totalmente trascurato: il rosso. In seguito, gli ambienti della nave si dividono nella sottocoperta, con una grande predominanza di blu, dove si svolgono tutte le attività della Causa; e il ponte, con predominanza bianca, dove invece avvengono i rapporti sociali e umani. Il flashback di Freddie, dove è mostrata la storia d'amore che l'ha segnato, presenta tre diverse gradazioni cromatiche in diversi momenti del racconto: il suo arrivo a casa, in bianco; il primo incontro della coppia dopo tanto tempo, con le iniziali distanze, in toni freddi tendenti al blu; lo sfociare dell'amore, dove lei è in rosso mentre lui sempre in blu; la sua partenza, dominata da gradazioni fredde e blu, tranne l'uscio

---

<sup>54</sup> IAIN STASUKEVICH, *Promoting "The Cause"*, "American Cinematographer", Novembre 2012

<sup>55</sup> KENT JONES, *Paul Thomas Anderson's The Master*, "Film Comment", Settembre/Ottobre, 2012, pp. 31-35

<sup>56</sup> "<http://evanerichards.com/2013/3066>"

della casa della ragazza, a cui però il protagonista volta le spalle e se ne va. Dopodiché si ritorna a sequenze dominate da bianchi, rossi e blu. Quando la Causa si sposta in un nuovo edificio, ritorna il marrone in ambienti e vestiti, fino alla scena nel deserto in cui Freddie fugge da Lancaster Dodd, dove questo colore è completamente dominante. Infine, nell'ultimo incontro tra allievo e maestro, il colore degli abiti dei due è invertito rispetto al loro primo incontro.

Nasce quindi una domanda: in questo film il colore ha solamente una funzione estetica, o anche una funzione simbolica? Domanda molto difficile, e forse senza risposta, ma vorrei provare a darne una partendo dal regista Paul Thomas Anderson e da una sua pellicola precedente: *Ubriaco d'Amore*. In questo lungometraggio Anderson sfida lo spettatore portandolo a guardare il film in modi in cui non è abituato, poiché l'uso del colore è chiaramente ed esplicitamente simbolico (tanto da farlo entrare come esempio in un manuale di cinema), anche grazie alle tre sequenze simili a video arte di Jeremy Blake.<sup>57</sup> È interessante aprire a questo punto una parentesi su quest'artista: nel luglio 2007 la fidanzata di Blake, Theresa Duncan è trovata morta dall'artista nel loro appartamento, si presume sia suicidio. Dopo una settimana viene trovato morto annegato anche Blake, sempre per suicidio. Tempo prima della loro morte, la coppia aveva denunciato, anche pubblicamente,<sup>58</sup> di essere seguiti e molestati da persone appartenenti al gruppo Scientology. Nonostante questo, Anderson, amico della coppia, non si limita a condannare quel culto nel suo film, ma decide di studiarli ed essere imparziale, lasciando allo spettatore il giudizio finale.

Come in *The Master*, la sequenza iniziale di *Ubriaco d'Amore* [Figura 10] è importantissima poiché in pochi minuti introduce molti aspetti chiave di tutto il film, tra questi l'uso simbolico del colore blu e rosso.<sup>59</sup> Infatti, la trama del film è incentrata su un unico personaggio, Barry Egan (Adam Sandler) e i colori di ambienti e vestiti, brillanti e senza sfumature, rispecchiano lo stato d'animo del protagonista.<sup>60</sup> Il blu elettrico è il colore identificativo di Barry e rappresenta la sua

---

<sup>57</sup> G. RONDOLINO e D. TOMASI, *Manuale del Film, op. cit.*, pp. 94-95

<sup>58</sup> NANCY JO SALES, *The Golden Suicides*, "www.vanityfair.com", 11 Dicembre 2007

<sup>59</sup> JIM EMERSON, *Opening Shots: 'Punch-Drunk Love'*, "www.rogerebert.com", 24 Agosto 2006

<sup>60</sup> "http://www.a2pcinema.com/archive/PDL/home.htm"

solitudine e il senso d'isolamento. Il rosso invece è il colore degli abiti di Lena (Emily Watson) e di molti altri elementi positivi, rappresenta la felicità, una possibile libertà o un'opportunità per il protagonista. Il bianco invece è un colore negativo che spesso opprime la figura di Barry in ambienti claustrofobici e che lo sopprime in uno stato d'isolamento.<sup>61</sup> Infine il giallo, usato in pochi punti per rappresentare uno stato d'animo di paura per il protagonista.

In *The Master* invece, se Anderson dà una funzione simbolica al colore, lo fa in maniera molto più implicita e nascosta, partendo dal fatto che utilizza una gamma cromatica molto più vasta, con moltissime sfumature e generalmente più opaca e desaturata, e dal fatto che quello della Annapurna è un film corale e non incentrato su un unico personaggio del quale rappresentare uno stato d'animo, come invece è *Ubriaco d'Amore*. In secondo luogo, le analogie colore-significato trovate nel film precedente non saranno certamente le stesse di *The Master*. È infatti importante ricordare che al cinema la funzione significante del colore, più che su relazioni definite una volta per tutte, poggia su un processo di costruzione proprio a ogni specifico film. A questo riguardo Èjzenštejn scriveva:

In arte non è la correlazione assoluta a decidere, ma quelle correlazioni arbitrarie comprese nel sistema delle immagini dettato da una particolare opera. Pertanto il problema non è e non sarà mai risolto da un catalogo di colori-simboli.<sup>62</sup>

Per questo capitolo ho preso in considerazione un'altra opera di Èjzenštejn, più specifica sull'argomento, di cui consiglio la lettura se si vuole approfondire l'argomento: *Il colore*.<sup>63</sup>

In *The Master*, come in *Ubriaco d'Amore*, il blu e il rosso giocano un ruolo importantissimo. Il rosso fa la sua prima comparsa quando Freddie sta estraendo del liquido da un ordigno per ricavarne un alcolico (un momento di felicità per il

---

<sup>61</sup> CUBIE KING, *Punch Drunk Love: The Budding of an Auteur*, "<http://sensesofcinema.com>", Aprile 2005

<sup>62</sup> SERGEJ M. ÈJZENŠTEJN, *Il montaggio*, Marsilio Editori, Venezia 1986, pp. 176-7

<sup>63</sup> SERGEJ M. ÈJZENŠTEJN, *Il Colore*, Marsilio Editori, Venezia, 1982

protagonista), poi è il colore dell'abito indossato da Lancaster Dodd al loro primo incontro e dalla sua fidanzata quando erano innamorati (due personaggi che hanno un ruolo fondamentale nella vita di Freddie), per poi essere quasi completamente assente. Viene quindi naturale allo spettatore associare il rosso a elementi positivi come l'amore, la fiducia, la felicità. Opposto è invece il blu, tonalità principale del film, che accompagna il protagonista durante il suo passato burrascoso prima di incontrare Dodd, in ogni sua scena di violenza, quando abbandona la sua fidanzata e quando gli viene riferito che quest'ultima si è sposata con un'altra persona. Ma è anche il colore dominante durante le sedute della Causa e, successivamente all'arresto di Dodd e Freddie, è il colore degli abiti di tutti i personaggi. [Figura 11]

Lo spettatore quindi lo associa a elementi negativi come la tristezza, il senso di perdita, ma anche alla ricerca. Quindi, se si considerano queste analogie, è interessante notare come alla prima comparsa Dodd e Freddie sono rispettivamente vestiti di rosso e blu accesi, mentre nella scena finale del loro addio le parti si invertono, anche se i colori perdono di intensità e tono, mostrando come queste due personalità si siano mescolate nel corso del film e ne sono uscite profondamente cambiate. [Figura 12]



Figura 9 Prime due inquadrature di *The Master*



Figura 10 Sequenza iniziale di *Ubriaco d'Amore*



Figura 11 A sinistra il vestito rosso della fidanzata di Freddie, a destra la cena successiva all'arresto di Freddie e Dodd nella quale tutti i personaggi indossano vestiti blu



Figura 12 A sinistra Lancaster Dodd durante il suo primo incontro con Freddie, a destra al momento del loro addio

In *Her* invece, la tonalità dominante scelta dal direttore della fotografia Hoyte Van Hoytema, il quale ha lavorato anche in *Låt den rätte komma in* (2008, *Lasciami entrare*), *The Fighter* (2010), *Tinker Tailor Soldier Spy* (2011, *La Talpa*) e *Interstellar* (2014), è il rosso, che compare quasi in ogni inquadratura mentre il blu, tanto utilizzato in *The Master*, è praticamente assente. In questo caso però la forte presenza della tonalità rossa ha altre finalità. Infatti, l'obiettivo del regista Spike Jonze è di dipingere una Los Angeles futuristica non troppo distopica, come spesso accade in film ambientati nel futuro, dove l'uomo è dominato dalla tecnologia, i quali sono sempre dipinti con grigi e colori freddi. In *Her* invece il futuro è confortevole e caldo, e le tonalità di colori con una palette pastello dominata da uno spettro che va dal giallo al rosso, rispecchiano questo mondo. Anche i costumi di Casey Storm seguono la stessa linea, infatti, riprendono la moda del secolo scorso, sono molto morbidi e con colori pastello molto accesi, a differenza dei classici costumi di pelle o plastica che un certo genere fantascientifico ci ha abituati.<sup>64</sup> [Figura 13]

È interessante un'intervista del Los Angeles Times a K.K. Barrett, storico production designer di Jonze:

*Hoyte wanted to avoid blue. [...] We didn't want it to seem too dystopian or foreboding. And there was so much blue sky we wanted to avoid it on the ground. We were all really enamoured with red. If you look closely there's a little bit of red in every frame. It just gave it all a warmer feeling. But these decisions are all a little whimsical.*

Hoyte voleva evitare il blu. [...] Non volevamo che sembrasse troppo distopico o che fosse un presagio. E c'era così tanto blu nel cielo che volevamo evitarlo nel terreno. Eravamo tutti proprio innamorati del rosso. Se guardi attentamente c'è un po' di rosso in ogni inquadratura. Dà proprio a tutto una sensazione più calda. Ma queste decisioni sono tutte un po' stravaganti.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> STEVEN ZEITCHIK, *Five days of 'Her': How Spike Jonze created the future*, "http://www.latimes.com", 23 Dicembre 2013

<sup>65</sup> STEVEN ZEITCHIK, *Five days of 'Her': Building a future to feel like the present*, "http://www.latimes.com", 24 Dicembre 2013



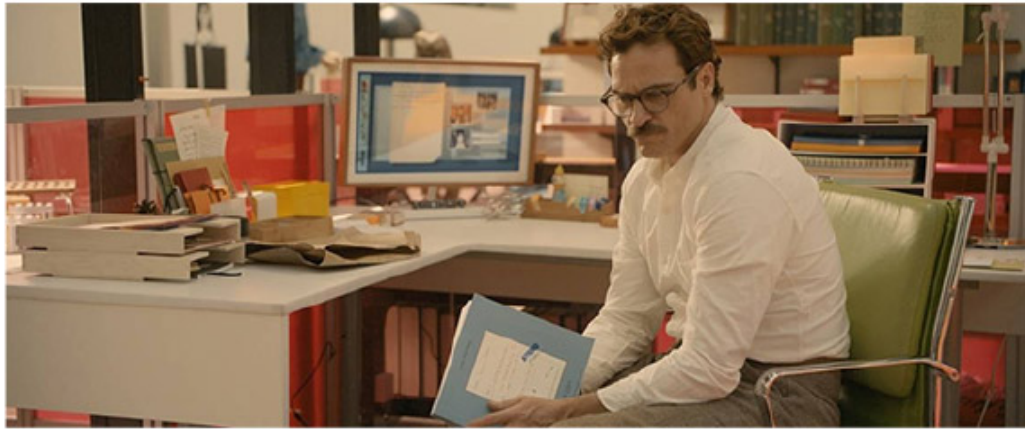


Figura 13 Fotogrammi da Her e rispettivi color palette





## CAPITOLO TERZO

### 3: OPINIONI DELLE COMUNITÀ CINEFILE

#### 3.1.: Dati dell'indagine

Parallelamente al mio studio delle opere prodotte dalla Annapurna Pictures sia da un punto di vista tematico, sia da quello estetico e narrativo, ho deciso di realizzare una sorta di indagine sul campo (prendendo spunto dal metodo utilizzato da Henry Jenkins nel suo *Cultura Convergente*<sup>66</sup>) su come questa piccolissima compagnia, eppure molto conosciuta, venga percepita e se sia effettivamente considerata come una casa di culto dalle comunità virtuali di appassionati di cinema.<sup>67</sup>

Queste comunità, nate con l'avvento di internet, si sono evolute con il passare degli anni passando dai forum di discussione online come punto di riferimento, ai social network, che possono essere specializzati come ad esempio "letterboxd",<sup>68</sup> oppure i più popolari sfruttando la funzione dei gruppi privati.

Ho così creato un sondaggio e, tra Settembre e Ottobre del 2016, sono andato ad intervistare diversi gruppi di discussione di cinema su facebook, studenti del mio corso di laurea e utenti di alcuni tra i principali forum sul cinema, per un totale di 226 intervistati sparsi principalmente tra Europa e Nord America.<sup>69</sup>

Nella prima parte mi sono concentrato sulla popolarità della casa, soprattutto tra chi si considera un amante o un appassionato di cinema. Nonostante sia un piccolo

---

<sup>66</sup> HENRY JENKINS, *Cultura Convergente*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN), 2007

<sup>67</sup> J. HAGEL III e A.G. ARMSTRONG, *Net.Gain Expanding Markets through Virtual Communities*, Harvard University, Cambridge, 1997

<sup>68</sup> "<http://letterboxd.com>"

<sup>69</sup> Nel caso si voglia avere a disposizione la totalità dei dati in formato raw su Excel, si può inviare una mail a [pietro.agnoletto@studenti.unipd.it](mailto:pietro.agnoletto@studenti.unipd.it) e provvederò a inviare il file.

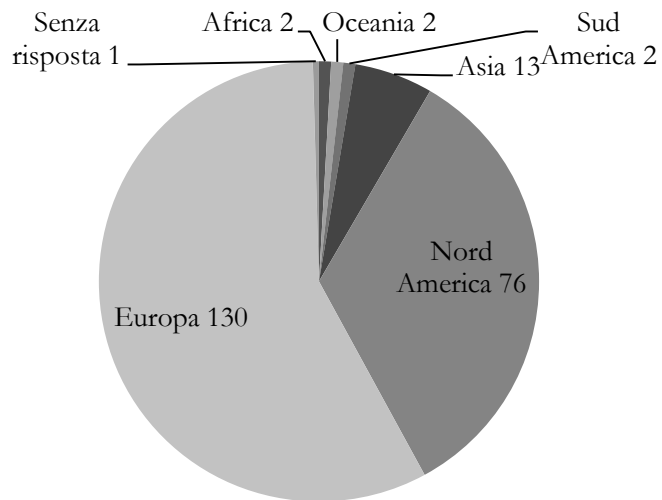
studios fondato solo cinque anni fa e che si occupa principalmente di film indie non commerciali, le risposte sono state estremamente positive. In seguito, ho voluto conoscere quanto la Annapurna fosse apprezzata, sia in generale, sia comparata con gli altri studios hollywoodiani. Nel primo caso, la curva delle valutazioni aveva un apice intorno all'8, scendendo meno rapidamente verso destra, con una media del 7,5. Nel secondo caso, i voti negativi scendono ulteriormente e l'apice si sposta verso il 9, con una media del 7,9. Infine, una terza domanda su quanto si fosse d'accordo sull'affermazione "La Annapurna Pictures è sinonimo di qualità", la quale ha riscontrato una curva simile alle due domande precedenti, ma generalmente meno positiva e con una media del 7.

Nella parte seguente, ho chiesto di elencare quali fossero i film preferiti della Annapurna, per poi comparare i risultati con le recensioni di critica e pubblico (si può trovare una tabella in Appendice). I risultati sono abbastanza sorprendenti, poiché se in alcuni casi l'opinione di critica e dei cinefili risulta essere uguale (*Lei, Killing Them Softly*), in molti altri queste opinioni divergono molto. Infatti, *The Master*, *Spring Breakers* e *Foxcatcher* sono entrati nel cuore dei cinefili molto più di quanto abbiano impressionato la critica, mentre *American Hustle*, *Joy* e *Zero Dark Thirty*, nonostante il plauso della critica e il successo agli Oscar, lasciano gli amanti del cinema indifferenti. Successivamente ho indagato su quanto fosse alto l'interesse per i film prossimamente al cinema prodotti dalla casa.

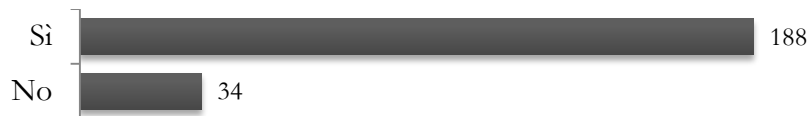
Nella parte finale mi sono invece concentrato sulla singolarità di una casa di produzione come la Annapurna, chiedendo se la si considerasse una compagnia iconica, nella quale la maggioranza delle persone ha risposto che è troppo presto per dirlo con sicurezza, e chiedendo se la si considerasse peculiare nel panorama hollywoodiano, dove la maggioranza delle persone ha risposto sì, o che è semplicemente diversa.

Qui di seguito i risultati del sondaggio:

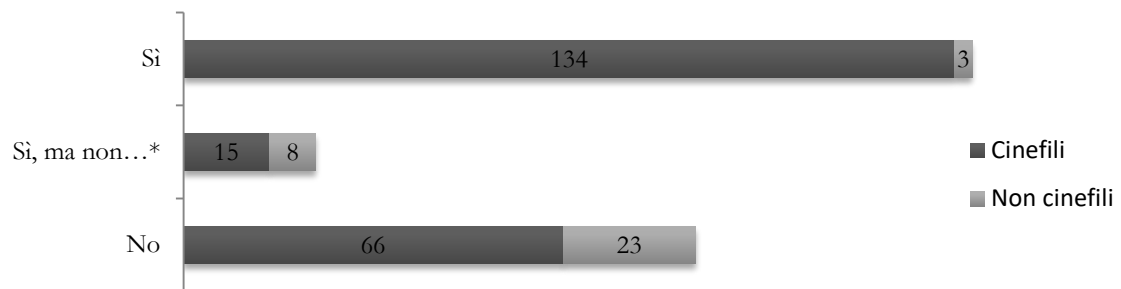
### Da dove provieni?



### Ti consideri un cinefilo?

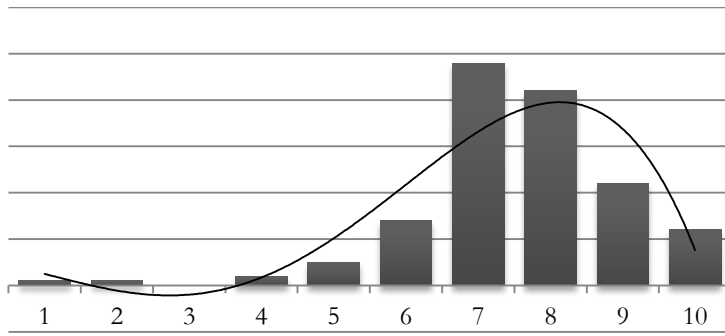


### Sai cos'è la Annapurna Pictures?



\*Sì, ma non so dire più di due film prodotti dalla casa

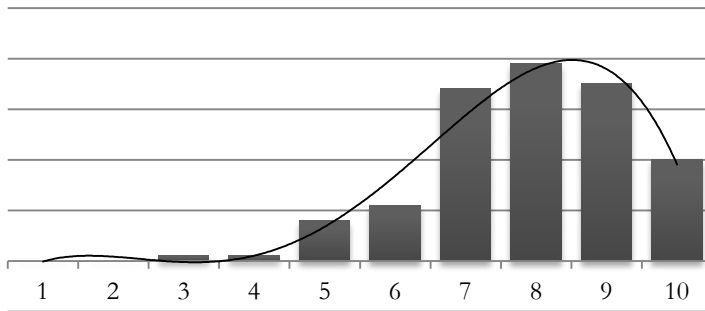
Come valuti da 1 (molto basso) a 10 (molto alto) la Annapurna Pictures?



Tot risposte:

148

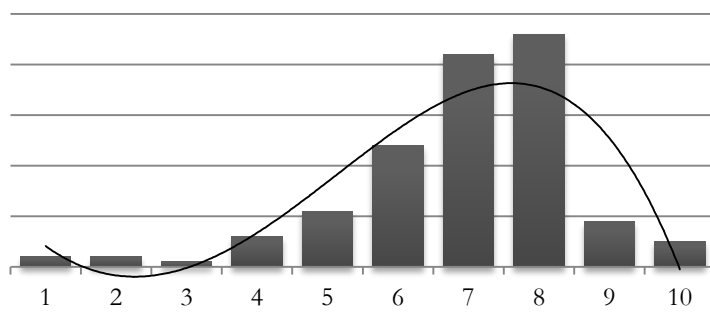
Comparandola alle altre compagnie di Hollywood quanto la valuti?



Tot risposte:

148

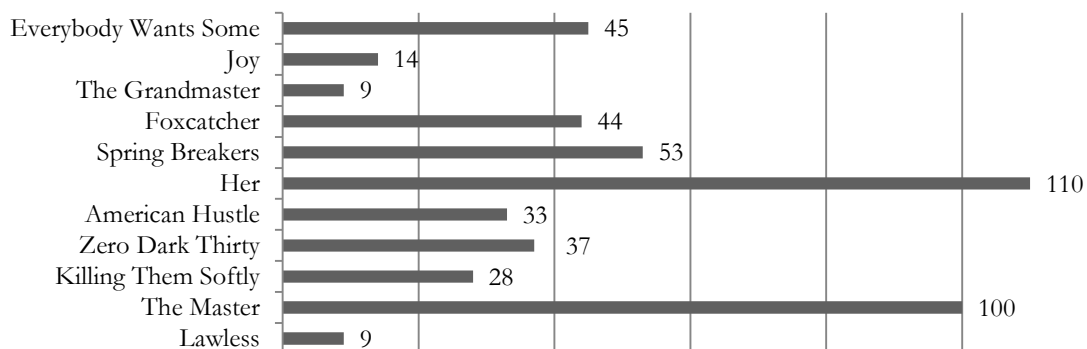
Da 1 a 10 quanto sei d'accordo con la frase "La Annapurna Pictures è sinonimo di qualità"?



Tot risposte:

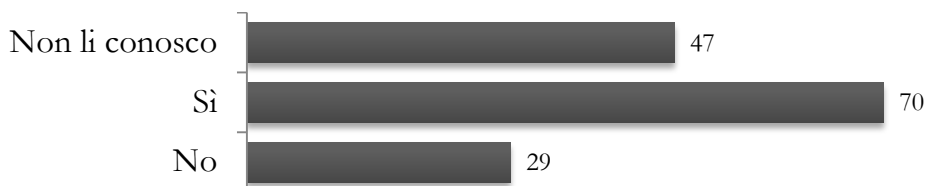
148

Quali sono i tuoi film preferiti della Annapurna?

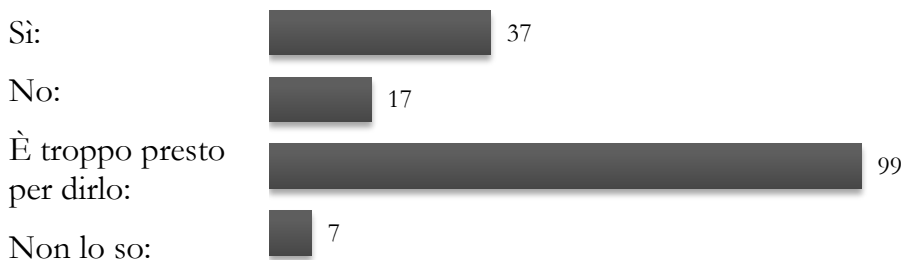


Tot risposte: 147

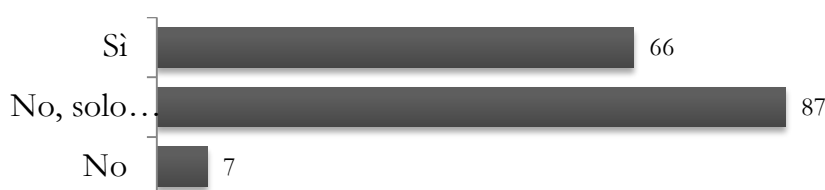
Sei interessato ai nuovi ai film Annapurna prossimamente in sala? (*The Bad Batch*, *20th Century Women*)



Pensi che al giorno d'oggi possa essere considerata una compagnia iconica per i cinefili?



### Comparandola agli altri studios hollywoodiani, consideri la Annapurna peculiare?



### 3.2.: Opinioni espresse

Nell' ultima parte del sondaggio ho posto due domande aperte: giustificare il perchè si considerasse o non si considerasse la Annapurna una casa di produzione unica e inserire qualche opinione in merito alla casa o qualche esperienza personale. Le risposte sono state decisamente più del previsto, per un totale rispettivamente di 65 nella prima e 36 nella seconda. Ho deciso quindi di suddividere le varie risposte per argomenti e successivamente selezionare le migliori di ogni argomento.

Riguardo la sua unicità, la maggioranza delle risposte concordano sul fatto che sia il suo rischiare e puntare sulla qualità artistica di un progetto, ponendo l'aspetto economico in secondo piano, a rendere la casa così peculiare nel panorama hollywoodiano.

*I'll say that Annapurna seems to look specifically for interesting films of a certain quality, which, while I don't always agree with their picks, is something I value very much. I think that approach is unique to a fault, but not entirely.*

Dirò che la Annapurna sembra cercare specificamente film interessanti di una certa qualità che, mentre io non sempre concordo con le loro scelte, è qualcosa che valuto molto. Penso che questo approccio è fin troppo unico, ma non completamente.<sup>70</sup>

Altri invece hanno dato risalto al suo puntare sugli autori affermati, ad essere un punto di riferimento finanziario per loro.

---

<sup>70</sup> Risposta numero 21, Nord America, No solo diversa (traduzione di Pietro Agnoletto)

*It seems like Megan Ellison is more likely to fund auteur works, regardless of whether or not she'll make back everything she put in. This "authorship through financing" approach immediately separates her from the anonymous studio heads who primarily bankroll big budget blockbusters/sequels/reboots which are specifically crafted solely for them to make a profit on their capital investment. Megan Ellison does not treat financing a film like she is buying a short-term bank CD.*

Sembra che Megan Ellison sia più propensa a finanziare lavori d'autore, indipendentemente dal fatto che avrà indietro tutto quello che ha investito. Questo approccio di "autorship attraverso il finanziamento" la separa immediatamente dagli studios anonimi che in primo luogo finanziano blockbuster/sequel/ reboot con grandi budget, i quali sono realizzati unicamente per fare profitto sul capitale investito. Megan Ellison non tratta il finanziamento di film come se stesse comprando dei certificati di deposito a breve termine.<sup>71</sup>

Altri ancora hanno apprezzato la sua varietà.

*Variety, for one. A company that can jump from existential dramas to raunchy animated feasts is gold in my eyes. The main catch though is the preservation of artistic vision.*

La varietà in primo piano. Una compagnia che può saltare da drammi esistenziali a volgari banchetti animati è oro ai miei occhi. Però il tranello principale è la preservazione di una visione artistica.<sup>72</sup>

I commenti sul perché non è assolutamente unica si dividono in due motivi principali (non contando quelli che dipendono principalmente dall'ignoranza in materia): il fatto che non scommettono sul cinema indipendente o straniero, rimanendo una via di mezzo tra indie e mainstream (io personalmente lo trovo un punto a vantaggio della sua unicità), e il fatto che i loro film alcune volte sembrano rientrare troppo nei canoni degli Academy Awards.

*It doesn't show us a real revolution in the way we see films, or the films itself. They are not innovative. I think they don't bet on independent cinema or even not-american cinema.*

Non mostra una vera rivoluzione nel modo in cui vediamo i film, o dei film stessi. Non sono innovativi. Penso che non scommettono nemmeno nel cinema indipendente o neppure in quello non-americano.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Risposta numero 26, Nord America, Sì Annapurna è unica (traduzione di Pietro Agnoletto)

<sup>72</sup> Risposta numero 60, Nord America, Sì Annapurna è unica (traduzione di Pietro Agnoletto)

*Though some of the films under the Annapurna label are unique films, many of them fall into that 'oscar-bait' category, made to only win awards or to be spearheaded by a cast of Hollywood-type A-listers (Lawrence, etc).*

Anche se alcuni film sotto l'etichetta Annapurna sono film unici, molti di questi cadono nella categoria "oscar bait", ovvero fatti solo per vincere premi o per essere guidati da un cast hollywoodiano di prima categoria (Lawrence, ecc.)<sup>74</sup>

Infine, ho constatato una grande quantità di risposte che hanno comparato la compagnia di Megan Ellison con una leggermente più giovane: la A24 di Daniel Katz, David Fenkel e John Hodges (le due case hanno collaborato assieme per la realizzazione di *Spring Breakers*, il quale è stato il primo successo di quest'ultima). Per alcuni versi queste due case sono particolarmente simili, ovvero nella fascia di budget dei film che producono, negli obiettivi (entrambe le compagnie mirano alla qualità artistica rispetto al guadagno finale, prendendo rischi finanziari), nel fatto che si distaccano dai canoni hollywoodiani, nel target di pubblico a cui mirano (gli amanti ed esperti di cinema) e nel fatto che in pochi anni siano diventate delle case di culto (personalmente trovo che anche il logo della A24 all'inizio di un film sia sinonimo di qualità, o quantomeno originalità).<sup>75</sup> Però per altri aspetti le due case sono decisamente diverse: innanzitutto la Annapurna è una casa di produzione, mentre la seconda è nata come una casa di distribuzione; poi, la Annapurna ha lavorato in pochi anni in un numero decisamente esiguo di film rispetto all'altra casa (e nonostante questo ha avuto molto più risonanza tra critica e più riconoscimenti); in secondo luogo la Annapurna si concentra soprattutto sul finanziare autori già affermati, mentre la seconda punta soprattutto sulle giovani promesse; infine se la A24 insegue una estetica indie e hipster che si può trovare in festival come il Sundance, mentre la Annapurna ha una estetica con dei canoni più personali e più orientati verso il mainstream (o comunque l'estetica che si può trovare nei film candidati agli Academy Awards).

---

<sup>73</sup> Risposta numero 23, Europa, No solo diversa (traduzione di Pietro Agnoletto)

<sup>74</sup> Risposta numero 59, Nord America, No solo diversa (traduzione di Pietro Agnoletto)

<sup>75</sup> ADAM DOSTER, *Upstart Distributor A24 Is Making Indie Films Exciting Again*, "www.fastcompany.com", 11 Gennaio 2016



*Because there are comparable "boutique" studio/distributors. A24 is the one that sticks out most in my mind, especially now that they also produce films rather than just distributing them.*

Perché ci sono comparabili studios/distributori "botique". A24 è uno di quelli che più mi viene in mente, specialmente ora che produce film, oltre a distribuirli.<sup>76</sup>

Nella domanda generale le risposte sono state più esigue e più varie, suddividendosi soprattutto tra chi apprezza la compagnia e le sue opere, e chi invece la critica per diverse ragioni. Ho selezionato le opinioni più interessanti e suggestive di entrambe le parti.

*I love them because they strive to maintain the old Hollywood. Despite the mainstream trend, there are still people who do enjoy those films with an old-style vibe, and that is precisely what Annapurna delivers. Well, with obvious exceptions like Sausage Party.*

Li amo perché si sforzano di mantenere la vecchia Hollywood. Nonostante la tendenza mainstream ci sono ancora persone che apprezzano quei film con un'atmosfera old-style, ed è esattamente quello che la Annapurna offre. Sì, con ovvie eccezioni come Sausage Party.<sup>77</sup>

*Possibly the main reason I ventured into more abstract cinema. The Master and Spring Breakers were important viewings in not just my filmic development, but my life as a whole.*

Forse la ragione principale grazie alla quale mi sono avventurato in un cinema più astratto. The Master e Spring Breakers sono state visioni importanti non solo nella mia crescita cinematografica, ma nella mia vita nel suo complesso.<sup>78</sup>

*I find that their titles are quality but one cannot judge one company against another based on titles. Annapurna selects projects that match their style and makes a small number of good films. That doesn't make them better or worse than any other company they are just lucky to have been given the opportunities to work on mostly good products.*

Trovo che i loro titoli sono di qualità, ma non si può giudicare una compagnia comparata ad un'altra sulla base dei loro film. La Annapurna seleziona progetti che corrispondono al loro stile e fa un piccolo numero di buoni film. Questo non li rende migliori o peggiori di qualsiasi altra compagnia, sono solo fortunati di aver avuto l'opportunità di lavorare principalmente su buoni prodotti.<sup>79</sup>

*I like the idea of an independent studio other than The Weinstein Cooperating successfully within Hollywood but I haven't found Annapurna's films, by and large, to be particularly noteworthy. They*

---

<sup>76</sup> Risposta numero 8, Nord America, No solo diversa (traduzione di Pietro Agnoletto)

<sup>77</sup> Risposta numero 53, Sud America (traduzione di Pietro Agnoletto)

<sup>78</sup> Risposta numero 60, Nord America (traduzione di Pietro Agnoletto)

<sup>79</sup> Risposta numero 20, Nord America (traduzione di Pietro Agnoletto)

*tend to be the same sort of safe, tested, made-to-get-Oscar-nominations type fare that the Weinsteins were known for. The difference is Annapurna appears to give their directors more control and not drastically re-edit the final product. Because of that they will eventually release a truly great picture and I would sure as hell much rather work for them.*

Mi piace l'idea di uno studio indipendente diverso dal gruppo Weinstein cooperare con successo all'interno di Hollywood, ma in generale non ho trovato i film Annapurna essere particolarmente degni di nota. Tendono ad essere la stessa sorta di pellicola sicura, testata, fatta-per-prendere-Oscar-nomination per le quali i Weinstein erano famosi. La differenza è che la Annapurna sembra dare ai registi maggior controllo e non rieditare drasticamente il prodotto finale. Per questo alla fine realizzeranno una grandiosa pellicola e io sarò sicuro di voler lavorare per loro.<sup>80</sup>

Altri invece hanno raccontato le loro esperienze personali avute con la compagnia di Megan Ellison.

*I've been to two of their festival screenings at SXSW and both were masterfully hosted.*

Sono stato a due delle loro proiezioni al festival SXSW ed entrambe sono state magistralmente ospitate.<sup>81</sup>

*I've worked on four Annapurna features and have nothing but respect for Megan and the whole team she has running things. Great people, making great pictures.*

Ho lavorato in quattro lungometraggi Annapurna e non ho nient'altro se non rispetto per Megan e tutto il team che guidava le cose. Persone grandiose che fanno pellicole grandiose.<sup>82</sup>

Altri ancora hanno menzionato unicamente il loro amore per il logo della compagnia, segnale di come il culto per un determinato brand trova nel logo la sua massima espressione.

Infine ho selezionato una risposta particolarmente interessante nella sua eloquenza e nella sua acuta analisi.

---

<sup>80</sup> Risposta numero 19, Sud America (traduzione di Pietro Agnoletto)

<sup>81</sup> Risposta numero 49, Nord America (traduzione di Pietro Agnoletto)

<sup>82</sup> Risposta numero 47, Nord America (traduzione di Pietro Agnoletto)

*Ultimately Megan Ellison/Annapurna's role in the industry is a very important one, as even when they produce a film of lackluster quality (Joy), they provide an artist outlet for proven directors. People like Megan Ellison are saving the industry as big-budget films, by nature of their entire motivation for being produced in the first place, are designed to appeal to the widest array of people possible. Whereas the finest artistic works are crafted based on specificity and nuance. No one liked 2001 when it came out. Decades later, it's responsible for birthing an entire archgenre of the medium. The importance of artistic patronage in film cannot be underestimated.*

In definitiva il ruolo di Megan Ellison/della Annapurna nell'industria cinematografica è veramente importante, in quanto anche quando producono un film di qualità mediocre (*Joy*), loro forniscono un outlet artistico per registi affermati. Le persone come Megan Ellison stanno salvando l'industria cinematografica ora fatta principalmente di film con grandi budget, che per la natura stessa dei motivi per cui vengono prodotti, sono progettati per essere apprezzati dalla più ampia gamma possibile di persone. Laddove le opere d'arte più raffinate sono realizzate sulla base di specificità e piccole sfumature. Nessuno apprezzò 2001 quando è stato realizzato. Decenni dopo è stato responsabile della nascita di un intero genere nel medium. L'importanza del mecenatismo artistico nel cinema non può essere sottovalutata.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Risposta numero 26, Nord America (traduzione di Pietro Agnoletto)



## APPENDICE

### Megan Ellison



Megan Ellison

Margaret Elizabeth "Megan" Ellison nasce il 31 Gennaio 1986 nella contea di Santa Clara in California, figlia del miliardario Lawrence J. Ellison, cofondatore e CEO della Oracle Corporation, e Barbara Boothe Ellison. Ha un fratello maggiore, David Ellison, anch'esso produttore cinematografico e fondatore della compagnia cinematografica mainstream Skydance Media.<sup>84</sup> Si diploma nel 2004 al Sacred Heart Preparatory in California<sup>85</sup> e frequenta un anno il corso in "Cinematic Arts" alla University of Southern California,<sup>86</sup> per poi dedicarsi a tempo pieno al mondo del cinema.

Nel 2005 quindi, avviene la sua prima comparsa nei crediti di un film come microfonista. Si tratta di *When All Else Falls Down* [2005], un cortometraggio thriller scritto, diretto e prodotto dal fratello David. La sua carriera come produttrice inizia invece nel 2006, quando contatta la regista Katherine Brooks (*Loving Annabelle*) per collaborare con lei ed investire nel suo prossimo film. Il risultato sarà il film indipendente e low budget *Waking Madison* [2011], distribuito direttamente in DVD e prodotto sotto il nome di Annapurna Production, con la quale produrrà i successivi 3 film. Successivamente, tra il 2008 e il 2009 produce *Main Street* (2010, *Main Street - L'uomo del futuro*) e *Passion Play* (2010), entrambi low budget e con scarsi, se non disastrosi, risultati da parte di critica e pubblico.<sup>87</sup> Nel 2010 Ellison riesce ad ottenere il ruolo di produttrice esecutiva in *True Grit* (2010, *Il Grinta*) dei fratelli Coen, film che trova un buon successo sia di pubblico che di critica, riuscendo ad

---

<sup>84</sup> *Biographical Summaries of Notable People*, "www.myheritage.it" (Ultima consultazione 27/07/2016)

<sup>85</sup> *Stanford provost speaks at Sacred Heart*, 16 Giugno 2004, "http://www.almanacnews.com" (Ultima consultazione 27/07/2016)

<sup>86</sup> *SCA Notable Alumni/Producers*, "http://cinema.usc.edu" (Ultima consultazione 29/07/2016)

<sup>87</sup> <https://www.rottentomatoes.com/>

uscire dalla spirale di insuccessi del primo periodo. Importante è l'amicizia nata in questi anni con Michael Benaroya, un giovane produttore cinematografico di Washington, anch'egli alle prime armi. Assieme a lui produce e cofinanzia i suoi successivi due film: il thriller *Catch .44* (2011) e il poliziesco *Lawless* (2012).

Il 2011 è un anno importantissimo per la Ellison, il quale la vede entrare in una seconda fase più matura della sua carriera. Infatti, da una parte la prestigiosa Creative Artists Agency, guidata da Roeg Sutherland e Micah Green, decide di collaborare con lei, ufficializzando la sua entrata ad Hollywood. Dall'altra, il padre le dà accesso ad ingenti somme di denaro che prima le erano precluse. "Lei ha questa grande visione; vuole essere uno sportello unico ("one-stop shop", NdT) per filmmakers" dice Benaroya in un articolo del NY Times di quell'anno<sup>88</sup>, e grazie a quei due avvenimenti ha tutte le risorse per realizzare il suo progetto. Fonda così la Annapurna Pictures (Il nome è stato dato da Ellison dopo aver compiuto nel 2006 l'Annapurna Circuit, un celebre trekking di circa 15-20 giorni attorno al massiccio dell'Annapurna in Nepal), una compagnia con l'obiettivo di applicare un approccio da "Silicon Valley" al filmmaking investendo in film originali e audaci realizzati da registi e sceneggiatori prestigiosi. Come spiega lo sceneggiatore e produttore Mark Boal (*The Hurt Locker*, *Zero Dark Thirty*) sempre al NY Times, il "Silicon Valley style" consiste nella convinzione che ci sia effettivamente profitto nella bellezza e nell'originalità, al contrario della visione più cinica del ripetere quello che ha già funzionato.

Ellison si inserisce quindi ad Hollywood come outsider, andando in contrasto con la tendenza degli studios di non produrre film sofisticati, drammi storici e cinema d'autore perché troppo rischiosi. Infatti questi film rientrano in una fascia media di budget (intorno ai 25/50 milioni di dollari) e hanno dei profitti relativamente bassi. Ora invece le grandi major si stanno concentrando unicamente su film di fascia alta (intorno ai 200 milioni) che però possono arrivare ad esorbitanti guadagni e soprattutto creare un franchise come ad esempio i film Marvel per la Disney, o per

---

<sup>88</sup> MICHAEL CIEPLY e BROOKS BARNES, *Silicon Valley Scion Tackles Hollywood*, "nytimes.com", 28 Agosto 2011

la Warner Bros i film di Batman. Nella breccia lasciata aperta, la Ellison ha costruito la sua fortuna.<sup>89</sup>

Bisogna considerare che grandi imprenditori indipendenti che investono in Hollywood non sono una novità, ad esempio Edgar Bronfman Jr., Jeff Skoll di Ebay e Paul Allen, i quali sono rimasti frustrati quando hanno tentato di cambiare e movimentare il business hollywoodiano. Oppure i cosiddetti “dumb money”, soldi sperperati in film azzardati da imprenditori inesperti e visionari. Ellison invece in meno di cinque anni è riuscita non solo a far fruttare ogni suo investimento ad Hollywood, ma anche a creare una casa di produzione iconica, a dare vita a innumerevoli film di grande qualità e soprattutto a cambiare e smuovere la visione dei grandi studios, fino a diventare un vero e proprio esempio da seguire.<sup>90</sup>

Inizialmente per le produzioni si appoggia alla mini-major Weinstein Company, e proprio in quegli anni viene paragonata al suo fondatore, Harvey Weinstein, e alla sua influenza durante la fine del secolo scorso con la Miramax<sup>91</sup>. Tra il 2012 e il 2016, con la Annapurna Pictures, produce registi e scrittori quali Paul Thomas Anderson, Andrew Dominik, Kathryn Bigelow, Mark Boal, Harmony Korine, Spike Jonze, David O. Russell, Bennett Miller e Richard Linklater, dandogli la possibilità di realizzare film che altrimenti ora non esisterebbero. I risultati sono: *The Master* (2012), *Zero Dark Thirty* (2012), *Killing Them Softly* (2012, *Cogan – Killing Them Softly*), *Spring Breakers* (2012, *Spring Breakers - Una vacanza da sballo*), *Yut doi jung si* (2013, *The Grandmaster*), *Her* (2013, *Lei*), *American Hustle* (2013, *American Hustle - L'apparenza inganna*), *Foxcatcher* (2014, *Foxcatcher - Una storia americana*), *Joy* (2015), *Wiener-Dog* [2016] ed *Everybody Wants Some!!* (2016, *Tutti vogliono qualcosa*). Nessuno di questi film ha mancato di avere una risonanza globale per successo di critica e riconoscimenti (solo nel 2013 i suoi film hanno totalizzato 17 Nominations agli Academy Awards).

Ellison ha totalizzato tre nomination agli Academy Awards e ha vinto un Golden Globe per la miglior commedia o musical per *American Hustle*. Nel 2014 diventa la

---

<sup>89</sup> MATTHEW GARRAHAN, *Megan Ellison: Hollywood's latest player*, “Financial Times”, 21 Febbraio 2014

<sup>90</sup> GEOFFREY MACNAB, *Silver Reel*, “Sight and Sound”, n.6, 2016, pp. 19

<sup>91</sup> DANNY LEIGH. *Megan Ellison: the billionaire heiress out to save the movies*, “www.theguardian.com”, 8 Luglio 2011

prima donna e la quarta persona a ricevere nello stesso anno due nomination agli Academy Awards per *Her* e *American Hustle*. Sempre nel 2014, la rivista *TIME* l'ha inserita nella lista: "Top 100 Most Influential People in the World - Pioneers". Tutto questo lo ha raggiunto in una industria come quella cinematografica, dove le donne sono ancora emarginate dai ruoli di comando e compongono solo il 20% dei ruoli chiave secondo uno studio della San Diego University che studia il ruolo della donna nei Top 700 film americani al boxoffice.<sup>92</sup>

Ovviamente a un così rapido e grande successo si accompagnano anche delle critiche. Danny Leigh del *Financial Times* la introduce così: "Lei è Megan Ellison e, in base a con chi parli, lei è sia la salvatrice di un'industria che ha ceduto a cinefumetti senza cervello e sequels di supereroi, o una ricca ereditiera che scialacqua soldi in film che non hanno senso finanziariamente". David Geffen, produttore discografico e cinematografico, e amico della famiglia Ellison spiega "Le persone la vorrebbero veder fallire, ma lei è determinata e sta vincendo". Due sono le critiche principali: il fatto che non sia in grado di gestire il denaro con i suoi rischiosissimi progetti (*The Master* e *Foxcatcher* si sono rivelati dei fallimenti al botteghino), e il fatto che lei non centri niente con il successo dei suoi film (per avere la possibilità di lavorare con grandi registi dovrà lasciarli carta bianca). Ma chi ha lavorato con lei e i suoi conoscenti smentiscono entrambe le critiche: "Nella mia esperienza è sia accorta che attenta agli investimenti. Lei guida un grande investimento, ma a differenza di molti finanziatori lei ha buon gusto" dice Mark Boal. Mentre Amy Pascal, co-direttrice della Sony Pictures Entertainment al tempo dell'intervista, dichiara: "Lei collabora in ogni passo della lavorazione, partendo dalla nascita dell'idea. Lei è sempre nel set ed è persino coinvolta nel marketing". Infine la testimonianza del regista Richard Linklater "Megan Ellison, che ha una compagnia, Annapurna Pictures, è meravigliosa. Le è piaciuta la sceneggiatura e ha voluto

---

<sup>92</sup> Report: MARTHA M. LAUZEN, *Women and the Big Picture: Behind-the-Scenes Employment on the Top 700 Films of 2014*, Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2015



realizzarla. [...]Le critiche contro di lei vengono dagli studios che sono gelosi di lei che ha il coraggio di fare il genere di film dei quali esserne orgogliosi”.<sup>93</sup>

Nella vita privata è estremamente riservata, ha sempre rifiutato ogni tipo di interviste, anche a grandi testate giornalistiche quali il NYTimes e il Financial Times, ma mantiene molto attivo il suo profilo Twitter, dove cita spesso classici della letteratura o della cinematografia, oppure condivide foto dei suoi ultimi party ad Hollywood o delle sue ultimi escursioni.<sup>94</sup>

Così Jessica Chastain la descrive al Time:

*Today the film industry has been blessed with a modern version of the Medicis — a single benefactor who has the utmost respect for cinema: Megan Ellison. [...] Megan is not only changing the direction our industry is going in, she’s also enriching our culture.*

Oggi l’industria cinematografica è stata benedetta da una moderna versione dei Medici – un’unica benefattrice che ha il massimo rispetto per il cinema: Megan Ellison. [...] Megan non solo sta cambiando la direzione della nostra industria, sta anche arricchendola nostra cultura.<sup>95</sup>

Ha solo trent’anni.

---

<sup>93</sup> ADAM NAYMAN, ‘I Have No Excuses’: An Interview with Richard Linklater, “<http://hazlitt.net>”, 20 Aprile 2016 (Ultima consultazione 04/08/2016)

<sup>94</sup> Megan Ellison, “<https://twitter.com/>” (Ultima consultazione: 31/07/2016)

<sup>95</sup> JESSICA CHASTAIN, *The 100 Most Influential People - Pioneers: Megan Ellison*, “TIME.com”, 23 Aprile 2014 (Ultima consultazione 27/07/2016). Traduzione di Pietro Agnoletto.

## Annapurna Pictures in numeri

In questo capitolo mi occupo di elencare e analizzare velocemente i principali dati (filmografia, budget/boxoffice, critica e gli altri progetti paralleli) dell'Annapurna Pictures per cercare di restituire in poche pagine una visione chiara, completa e globale della compagnia. Può essere utile sia come aiuto nella lettura della tesi, sia come approfondimento.

Innanzitutto ho elencato tutta la filmografia (Tabella 1) come è stata inserita nel sito ufficiale<sup>96</sup>, suddivisa per film prodotti e distribuiti dalla Annapurna, e a loro volta suddivisi in ordine cronologico. A fianco di ogni titolo originale ho inserito il regista e gli sceneggiatori, nel caso siano la stessa persona ho inserito il simbolo “=” nella colonna degli sceneggiatori. Vi sono altri due cortometraggi finanziati e prodotti per la compagnia Within. Ho deciso di non inserirli nella filmografia poiché realizzati per un medium differente dal cinema, ovvero la Virtual Reality, ma trovo importante citarli comunque: Sono *Evolution of Verse* [2015] e *The Click Effect* [2016].

Filmografia – Produzione			
Anno	Titolo del film	Regista	Sceneggiatori
2012	Lawless	John Hillcoat	Nick Cave
	The Master	Paul Thomas Anderson	=
	Killing Them Softly	Andrew Dominik	=
	Zero Dark Thirty	Kathryn Bigelow	Mark Boal
2013	Spring Breakers	Harmony Korine	=
	Her	Spike Jonze	=
	American Hustle	David O. Russell	Eric Singer David O. Russell
2014	Foxcatcher	Bennett Miller	E. Max Frye Dan Futterman
	Last Days*	Kathryn Bigelow	Scott Z. Burns
2015	Joy	David O. Russell	=
2016	Everybody Wants Some!!	Richard Linklater	=
	Wiener-Dog	Todd Solondz	=
Filmografia – Distribuzione			
Anno	Titolo del film	Regista	Sceneggiatori
2013	Spring Breakers	Harmony Korine	=
	Yī Dài Zōng Shī (The Grandmaster)	Wong Kar-wai	=

Tabella 1

Legenda:  
 \*: Cortometraggio  
 =: Film scritto dal regista

<sup>96</sup> <http://annapurna.pictures/> (Ultima consultazione 01/08/2016)

Appare evidente l'aggressività della Annapurna poco dopo la sua fondazione, la quale ha prodotto sette film in due anni, per poi scendere ad uno annuo e riprendersi nel 2016. Usciranno quest'anno anche *Sausage Party* di Seth Rogen e Even Goldberg (*This is the End*, *The Interview*), *20th Century Women* di Mike Mills (*Beginners*) e *The Bad Batch* di Ana Lily Amirpour (*A Girl Walks Home Alone at Night*). Altro dato che salta subito all'occhio, oltre alla serie di illustri registi, è il fatto che loro sono spesso anche gli sceneggiatori dei film, dando quindi una continuità tra colui che presenta l'idea ad Ellison, e chi poi la realizzerà.

Successivamente mi sono concentrato sui budget e box office dei film prodotti dalla Annapurna (*Tabella 2*), utilizzando per i primi l'aggregatore "IMDb- Internet Movie Database",<sup>97</sup> per i secondi il sito "The Numbers".<sup>98</sup> Con questi dati ho anche realizzato un grafico percentuale dei profitti al box office rispetto al budget investito, suddividendoli per anno di uscita al cinema (*Grafico 1*). Ovviamente questi dati non devono essere presi alla lettera (I budget sono stimati, mentre per i profitti bisogna considerare che i film non sono mai interamente prodotti dalla Annapurna, la quale si appoggia sempre ad altre major), ma sono molto utili per capire l'andamento al botteghino dei film Annapurna, i migliori successi e i flop, e la fascia di budget in cui opera.

Titolo	Budget	Box Office**
Lawless	\$26 milioni*	\$54 milioni
The Master	\$37 milioni*	\$59 milioni
Killing Them Softly	\$15 milioni*	\$40 milioni
Zero Dark Thirty	\$52 milioni*	\$137 milioni
American Hustle	\$40 milioni*	\$258 milioni
Her	\$23 milioni*	\$49 milioni
Spring Breakers	\$5 milioni*	\$31 milioni
Foxcatcher	\$24 milioni*	\$13 milioni
Joy	\$60 milioni*	\$101 milioni

Tabella 2

Legenda:  
 \*: Stimato  
 \*\*: Mondiale

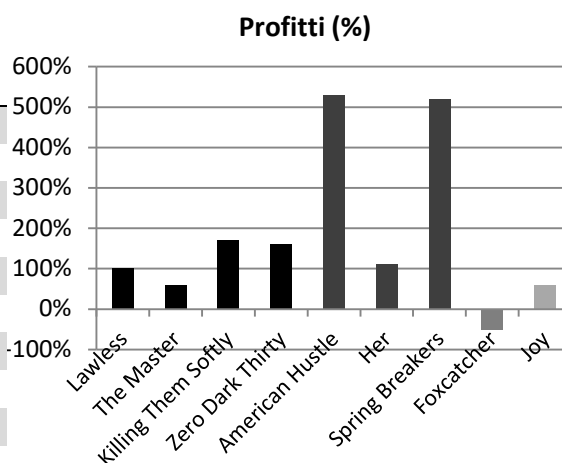


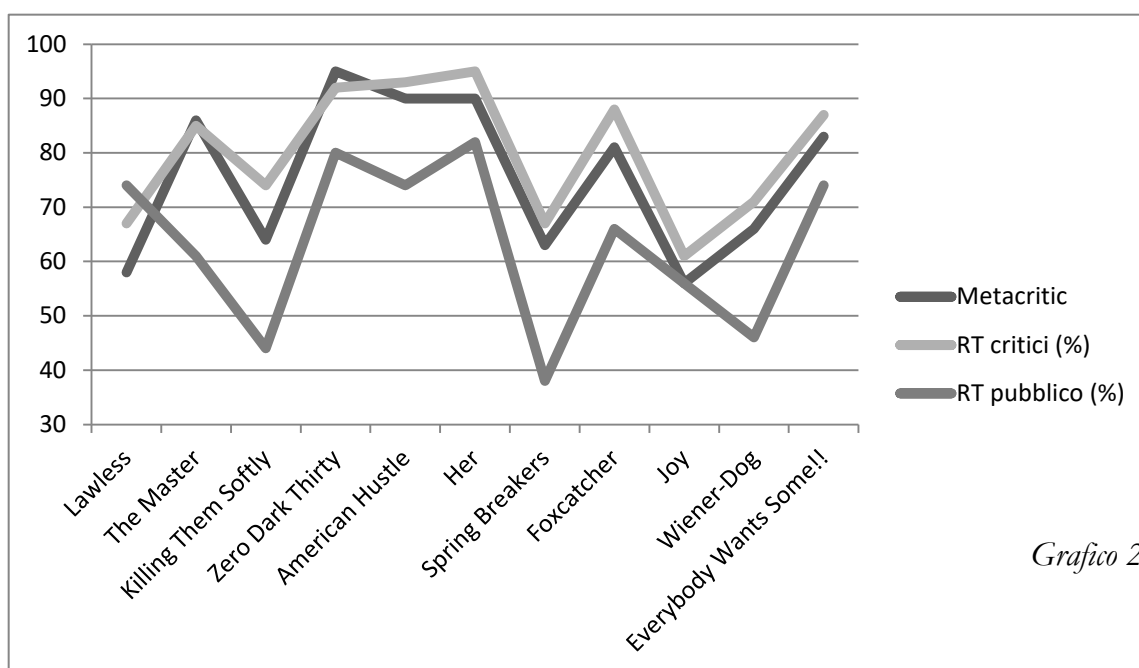
Grafico 1

Per la critica, ho deciso di prendere in esame due diversi aggregatori (*Grafico 2*): "Rotten Tomatoes" (sia la percentuale di recensioni positive da parte dei critici, che

<sup>97</sup> <http://www.imdb.com/> (ultima consultazione 02/08/2016)

<sup>98</sup> <http://www.the-numbers.com/> (ultima consultazione 02/08/2016)

la percentuale di valutazioni positive da parte degli spettatori) e “Metacritic”.<sup>99</sup> Appaiono subito evidenti tre interessanti fattori: il primo è l’eccezione di *Lawless* dagli altri film prodotti successivamente, infatti è l’unico film che ha riscosso più successo tra il pubblico che tra i critici. Il secondo è la marcata differenza tra le valutazioni del pubblico, mediocri o negative, e le reazioni della critica, sempre positive (sul sito “Rotten Tomatoes” viene considerato “fresh” un film con almeno il 60% di valutazioni positive, quindi finora la Annapurna ha prodotto dieci film su dieci “fresh”). Questo fa capire perché i film prodotti dalla Annapurna vengono considerati a rischio dalle grandi major: il target sono un pubblico adulto composto da cinefili e amanti del cinema, mentre lo spettatore medio rimane spesso più deluso (ad esempio *The Master* è stato bocciato dal pubblico mentre per il British Film Institute è considerato il miglior film del 2012<sup>100</sup>). Loro sono chiaramente una piccola fetta del mercato cinematografico, ma anche quella più influente. Il terzo è la continuità nelle valutazioni della critica, la quale in dieci film si mantiene sempre su valori medio-alti.



Infine, bisogna considerare che gli interessi della Annapurna e di Megan Ellison non si soffermano solo al cinema: vi sono molti progetti paralleli sostenuti direttamente

<sup>99</sup> <http://www.metacritic.com/> (ultima consultazione 02/08/2016)

<sup>100</sup> NICK JAMES, *Past masters*, “Sight and Sound”, n.1 2013, pp. 50-51

o indirettamente dalla Annapurna Pictures. Questi sono elencati nella pagina ufficiale sotto l'etichetta "LABS". Vi è quindi *Serial*, un podcast ad episodi che narra una storia autoconclusiva per stagione, molto simile ai radiodrammi o radiofilm del secolo scorso con una impostazione da serie televisiva. "Page1", una media company fondata da Mark Boal, con l'obiettivo non solo di operare nel cinema e nella televisione, ma anche nei nuovi media come la virtual reality, i video games e i podcast. Ha un "first-look-deal" con la Annapurna. "Within", una compagnia fondata dal regista Chris Milk (Il quale ha realizzato *20th Century Women*, prodotto dalla Annapurna e che verrà presentato in anteprima alla 54esima edizione del New York Film Festival) e Aaron Koblin con l'obiettivo di produrre cortometraggi fruibili con la nuova tecnologia VR. La Annapurna è partner e ha anche prodotto i due già citati *Evolution of Verse* e *The Click Effect*. Il "Chris Cunningham Studio", con l'obiettivo di creare contenuti originali per il cinema e i nuovi medium. "The Vidiots Foundation", iniziato come videonoleggio si è espanso fino a diventare una importantissima e ricca videoteca che spesso organizza conferenze con esperti e artisti del settore, corsi in videoproduzione ed eventi come "La notte degli autori". Rischiava di chiudere nel 2015 dopo 30 anni, era stato chiesto l'aiuto di un benefattore in grado di risolvere la situazione finanziaria e a quel punto è intervenuta Megan Ellison, salvando Vidiots dal fallimento.<sup>101</sup>

Il più interessante tra questi progetti "secondari" è sicuramente quello che riguarda i VR, un settore completamente nuovo e che finora è stato guidato dalla comunità videoludica. L'entrata della Ellison in questo mondo potrebbe portare altri produttori ad imitarla, dando la possibilità a filmmakers di lavorare con un linguaggio inedito ed innovativo.<sup>102</sup> Infine l'Annapurna International, ex Panorama Media, è una filiale che si occupa di finanziare e organizzare per la distribuzione mondiale film che rispecchiano le linee guida della Annapurna Pictures.

---

<sup>101</sup> CHRIS GARDNER, *Megan Ellison Saves Santa Monica's Vidiots From Closure*, "http://www.hollywoodreporter.com", 30 Gennaio 2015 (Ultima Consultazione: 05/08/2016)

<sup>102</sup> MARC GRASER, *Annapurna Pictures Forms Virtual Reality Division*, <http://variety.com/>, 22 Gennaio 2015 (Ultima Consultazione 03/08/2016)



# BIBLIOGRAFIA

## VOLUMI

ALONGE GIAIME e CARLUCCIO GIULIA, *Il cinema americano contemporaneo*, Laterza, Bari, 2015

ARNHEIM RUDOLF, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960

BERTETTO PAOLO, *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Bari, 2006

CHION MICHEL, *L'audio-vision*, Nathan, Parigi, 1990

DUTT REEMA, *Behind the curtain: women's representations in contemporary Hollywood*, Media@LSE, Londra, 2014

ÈJZENŠTEJN SERGEJ M., *Il Colore*, Marsilio Editori, Venezia, 1982

ÈJZENŠTEJN SERGEJ M., *Il montaggio*, Marsilio Editori, Venezia, 1986

GENETTE GERARD, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976

GOFFMAN ERVING, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il mulino, Bologna, 1969

HAGEL III J. e ARMSTRONG A.G., *Net.Gain Expanding Markets through Virtual Communities*, Harvard University, Cambridge, 1997

INCEER MELIS, *An analysis of the opening credit sequence in film*, *Undergraduate Research Electronic Journal*, University of Pennsylvania, Filadelfia, Paper del Maggio 2007

JENKINS HENRY, *Cultura Convergente*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN), 2007

KORD SUSANNE e KRIMMER ELIZABETH, *Contemporary Hollywood Masculinities: Gender, Genre, and Politics*, Palgrave Macmillan, New York, 2011

SHAVIRO STEVEN, *Post Cinematic Affect*, Zero books, Winchester, 2010

THOMPSON K., *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University, Cambridge, 1999

YU LI, *Typography in film title sequence design*, Iowa State University, Ames, 2008

### **ARTICOLI DA RIVISTE**

ANDERSON PAUL THOMAS, *Helming The Master*, "American Cinematographer", Novembre 2012

ATKINSON MICHAEL, *Duty calls*, "Sight and Sound", n.2, 2013, pp. 30-33

BELL JAMES, *Computer Love*, "Sight and Sound", n.1, 2014, pp. 20-25

BERTHOMIEU PIERRE, *Cogan, le minimalisme de notre présent*, "Positif", n.622, 2012, pp. 36-38

CARON MAURO, *Killing Them Softly*, "SegnoCinema", n.178, 2012, pp. 53-54

CARON MAURO, *Solo per lei*, "SegnoCinema", n.187, 2014, pp. 23-25

CHAIKEN MICHAEL, *The Dream Life*, "Film Comment", Marzo/Aprile, 2013, pp. 30-34

DAVIES SAM, *Wrestling with demons*, "Sight and Sound", n.2, 2015, pp. 34-36

DE GRANDIS ADRIANO, *Zero Dark Thirty*, "SegnoCinema", n.171, 2013, pp. 38-39

DOHERTY THOMAS, *American Hustle*, "Cineaste", n.2, 2014, 35-36

DOHERTY THOMAS, *Spring Breakers*, "Cineaste", n.3, 2013, pp. 45-46



IANNONE PASQUALE, *The interview: Dario Argento*, "Sight and Sound", n.6, 2014, pp. 49-51

JAMES NICK, *Past masters*, "Sight and Sound", n.1 2013, pp. 50-51

JAMES NICK, *Zero Tolerance*, "Sight and Sound", n.2, 2013, pp. 9

JONES KENT, *Paul Thomas Anderson's The Master*, "Film Comment", Settembre/Ottobre, 2012, pp. 31-35

MACNAB GEOFFREY, *Silver Reel*, "Sight and Sound", n.6, 2016, pp. 19

MASSON ALAIN, *The Master, L'un et l'autre embarqués*, "Positif", n.623, 2013, pp. 7-10

MENARINI ROY, *Spring Breakers*, "SegnoCinema", n.181, 2013, pp. 47-48

RAYNS TONY, *The horizontal Wong Kar Wai*, "Sight and Sound", n.1, 2015, pp. 20-23

REYNOLDS SIMON, *You only live once*, "Sight and Sound", n.5, 2013, pp. 26-31

ROBERTS BEN, *We've no Angels*, "Sight and Sound", n. 3, 2014, pp. 16

STABLES KATE, *American Hustle*, "Sight and Sound", n.2, 2014, pp. 64-65

STASUKEVICH IAIN, *Promoting "The Cause"*, "American Cinematographer", Novembre 2012

## **ARTICOLI DA SITI INTERNET**

BRODY RICHARD, *The Life Lessons Of "Spring Breakers"*, "www.newyorker.com", 16 Marzo 2013

CHASTAIN JESSICA, *The 100 Most Influential People - Pioneers: Megan Ellison*,  
“TIME.com”, 23 Aprile 2014

CIEPLY MICHAEL e BARNES BROOKS, *Silicon Valley Scion Tackles Hollywood*,  
“nytimes.com”, 28 Agosto 2011

CIEPLY MICHAEL, *A 9/11 Victim's Family Raises New Objections to 'Zero Dark  
Thirty'*, “www.nytimes.com”, 22 Febbraio 2013

DOSTER ADAM, *Upstart Distributor A24 Is Making Indie Films Exciting Again*,  
“www.fastcompany.com”, 11 Gennaio 2016

EBIRI BILGE, *What Is The Master Really About?: Five Interpretations*,  
“www.vulture.com”, 25 Settembre 2012

EISELE ROBERT, *Do Hollywood Films Truly Reflect Life in America?*, “United States  
Department of State Bureau of International Information Programs”, revisionato  
nel Luglio 2014,  
<[http://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/english/P\\_You\\_Asked\\_Hollyw  
oodFilms\\_RobertEisele.pdf](http://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/english/P_You_Asked_HollywoodFilms_RobertEisele.pdf)>

EMERSON JIM, *Opening Shots: 'Punch-Drunk Love'*, “www.rogerebert.com”, 24  
Agosto 2006

FOUNDAS SCOTT, *Paul Thomas Anderson, The Master's Master*,  
“www.villagevoice.com”, 5 Settembre 2012

GARDNER CHRIS, *Megan Ellison Saves Santa Monica's Vidiots From Closure*,  
“<http://www.hollywoodreporter.com>”, 30 Gennaio 2015

GARRAHAN MATTHEW, *Megan Ellison: Hollywood's latest player*, “Financial Times”,  
21 Febbraio 2014

GARRAHAN MATTHEW, *Megan Ellison: Hollywood's latest player*, “Financial Times”,  
21 Febbraio 2014

GODFREY ALEX, *Spring Breakers, a riotous take on modern America*,  
“[www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)”, 30 Marzo 2013

GRASER MARC, *Annapurna Pictures Forms Virtual Reality Division*,  
“<http://variety.com>”, 22 Gennaio 2015

HOBERMAN J., *The Master – a masterclass in film*,” [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)”, 2  
Novembre 2012

JO SALES NANCY, *The Golden Suicides*, “[www.vanityfair.com](http://www.vanityfair.com)”, 11 Dicembre 2007

KING CUBIE, *Punch Drunk Love: The Budding of an Auteur*,  
“<http://sensesofcinema.com>”, Aprile 2005

LARIVIÈRE JASON, *MORALLY PINK COMPLEXION: Harmony Korine’s Spring Breakers*, “<http://www.brooklynrail.org>”, 3 Aprile 2013

LAUZEN MARTHA M., *Women and the Big Picture: Behind-the-Scenes Employment on the Top 700 Films of 2014*, Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2015 (Report)  
<[http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014\\_Women\\_and\\_the\\_Big\\_Picture\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Women_and_the_Big_Picture_Report.pdf)>

LEIGH DANNY, *Megan Ellison: the billionaire heiress out to save the movies*,  
“[www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)”, 8 Luglio 2011

LONG HEATHER, *Spring Breakers isn't just a terrible movie, it reinforces rape culture*,  
“[www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)”, 28 Marzo 2013

MOST MADELYN, *Mihai Malaimare Jr. speaks about his work on Paul Thomas Anderson’s last movie "The Master"*, “[www.afcinema.com](http://www.afcinema.com)”, 28 Aprile 2013

NAYMAN ADAM, *'I Have No Excuses': An Interview with Richard Linklater*,  
“<http://hazlitt.net>”, 20 Aprile 2016

ND, *Ingmar Bergman: Film Critic*, Sydsvenska Dagbladet, Maggio 2002  
<<http://m.imdb.com/name/nm0000005/quotes>>

OBERMAN EMILY e SIEGLER BONNIE, *Credit Where Credits Are Due*,  
“www.nytimes.com”, 21 Febbraio 2009

SCOTT A. O. e DARGISMARCH MANOHLA, *Pushing Buttons and Boundaries on  
Movie Screens*, “www.nytimes.com”, 18 Marzo 2014

SHAVIRO STEVEN, *Spring Breakers*, “www.shaviro.com”, 28 Giugno 2013

ZEITCHIK STEVEN, *Five days of 'Her': Building a future to feel like the present*,  
“www.latimes.com”, 24 Dicembre 2013

ZEITCHIK STEVEN, *Five days of 'Her': How Spike Jonze created the future*,  
“www.latimes.com”, 23 Dicembre 2013

## **SITI INTERNET CONSULTATI**

<http://annapurna.pictures/>

<http://cinema.usc.edu>

<http://evanerichards.com/2013/3066>

<http://letterboxd.com>

<http://moviesincolor.com>

[www.a2pcinema.com/archive/PDL/home.htm](http://www.a2pcinema.com/archive/PDL/home.htm)

[www.almanacnews.com](http://www.almanacnews.com)

[www.artofthetitle.com](http://www.artofthetitle.com)

[www.myheritage.it](http://www.myheritage.it)

[www.sausagepartymovie.com/site/story](http://www.sausagepartymovie.com/site/story)

[www.the-numbers.com](http://www.the-numbers.com)

## FILMOGRAFIA

*2046* (2004), di Wong Kar-Wai

*4 mosche di velluto grigio* (1971), di Dario Argento

*A Girl Walks Home Alone at Night* (2014), di Ana Lily Amirpour

*American Hustle* (2013, *American Hustle - L'apparenza inganna*), di David O. Russell

*Annie Hall* (1977, *Io e Annie*), di Woody Allen

*Badlands* (1973), di Terrence Malick

*Beginners* (2010), di Mike Mills

*Boogie Nights* (1997, *Boogie Nights - L'altra Hollywood*), di Paul Thomas Anderson

*Capote* (2005, *Truman Capote – A Sangue Freddo*), di Bennet Miller

*Casino* (1995, *Casino*), di Martin Scorsese

*Catch .44* (2011), di Aaron Harvey

*Chopper* (2000), di Andrew Dominik

*Days of Heaven* (1978, *I giorni del cielo*), di Terrence Malick

*Elephant* (2003), di Gus Van Sant

*Erin Brockovich* (2000, *Erin Brockovich - Forte come la verità*), di Steven Soderbergh

*Everybody Wants Some!!* (2016, *Tutti vogliono qualcosa*), di Richard Linklater

*Fitzcarraldo* (1982), di Werner Herzog

*Foxcatcher* (2014, *Foxcatcher - Una storia americana*), di Bennet Miller

*Good Will Hunting* (1997, *Will Hunting - Genio ribelle*), di Gus Van Sant

*Goodfellas* (1990, *Quei bravi ragazzi*), di Martin Scorsese

*Grizzly Man* (2005), di Werner Herzog

*Her* (2013, *Lei*), di Spike Jonze

*I'm Here* (2010), di Spike Jonze [cortometraggio]

*In the Mood for Love* (2000), di Wong Kar-Wai

*Interstellar* (2014), di Christopher Nolan

*Joy* (2015), di David O. Russell

*Kids* (1995), di Larry Clark

*Killing Them Softly* (2012, *Cogan – Killing Them Softly*), di Andrew Dominik

*Last Days* (2014), di Kathryn Bigelow [cortometraggio]

*Låt den rätte komma in* (2008, *Lasciami entrare*), di Tomas Alfredson

*Lawless* (2012), di John Hillcoat

*Loving Annabelle* (2006), di Katherine Brooks

*Magnolia* (1999), di Paul Thomas Anderson

*Main Street* (2010, *Main Street - L'uomo del futuro*), di John Doyle

*Moneyball* (2011, *L'Arte di Vincere*), di Bennet Miller

*North by Northwest* (1959, *Intrigo Internazionale*), di Alfred Hitchcock

*Passion Play* (2010), di Mitch Glazer

*Punch-Drunk Love* (2002, *Ubriaco d'amore*), di Paul Thomas Anderson

*Reservoir Dogs* (*Le Iene*, 1992), di Quentin Tarantino

*Sausage Party* (2016, *Sausage Party – Vita Segreta di una Salsiccia*), di Greg Tiernan e Conrad Vernon

*Scarface* (1983), di Brian De Palma

*Silver Linings Playbook* (2012, *Il lato positivo - Silver Linings Playbook*), di David O. Russell

*Snatch* (*Snatch – Lo strappo*, 2000), di Guy Ritchie

*Spring Breakers* (2013, *Spring Breakers - Una vacanza da sballo*), di Harmony Korine

*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (2007, *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford*), di Andrew Dominik

*The Dark Corner* (1946, *Il grattacielo tragico*), di Henry Hathaway

*The Fighter* (2010), di David O. Russell

*The Hurt Locker* (2010), di Kathryn Bigelow

*The Interview* (2014), di Evan Goldberg e Seth Rogen

*The Killers* (1946, *I gangster*), di Robert Siodmak

*The Master* (2012), di Paul Thomas Anderson

*The New World* (2005, *The New World - Il nuovo mondo*), di Terrence Malick

*The Thin Red Line* (1998, *La Sottile Linea Rossa*), di Terrence Malick

*The Tree of Life* (2011), di Terrence Malick

*There Will Be Blood* (2007, *Il petroliere*), di Paul Thomas Anderson

*This is the End* (2013, *Facciamola finita*), di Evan Goldberg e Seth Rogen

*Three Kings* (1999), di David O. Russell

*Tinker Tailor Soldier Spy* (2011, *La Talpa*), di Tomas Alfredson

*True Grit* (2010, *Il Grinta*), di Joel e Ethan Jesse Coen

*Vertigo* (1958, *La donna che visse due volte*), di Alfred Hitchcock

*Waking Madison* [2011], di Katherine Brooks

*When All Else Falls Down* [2005], di David Ellison [cortometraggio]

*Where the Wild Things Are* (2009, *Nel paese delle creature selvagge*), di Spike Jonze

*Wiener-Dog* (2016), di Todd Solondz

*Yut doi jung si* (2013, *The Grandmaster*), di Wong Kar-Wai

*Zero Dark Thirty* (2012), di Kathryn Bigelow







Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno aiutato nella stesura della tesi con suggerimenti, critiche e osservazioni: a loro va la mia gratitudine.

Ringrazio anzitutto il professor Denis Brotto, senza la sua guida sapiente questa tesi non esisterebbe.

Proseguo con Virgilio Gallardo, per il supporto, i consigli e il materiale fornito, nonostante abiti a diecimila chilometri di distanza. Un ringraziamento va anche a Patrick Devitt, James Healey ed Eli Hayes per avermi fatto conoscere i gruppi di cinefili che ho in seguito intervistato. Ringrazio tutti coloro che hanno gentilmente deciso di partecipare al questionario e che vi hanno così attivamente partecipato. Ringrazio Eleonora Aiello, che si è gentilmente offerta di tradurre in inglese parte della tesi. Infine Nicola Callegaro, per avermi fatto iniziare questa ricerca nel migliore dei modi.

Un ringraziamento particolare va ai carissimi amici e compagni di (dis)avventure Matteo e Lorenzo, che mi hanno incoraggiato e che hanno speso parte del proprio tempo per leggere e discutere con me le bozze del lavoro.

Vorrei infine ringraziare le persone a me più care: i miei genitori (e anche Jerry) per l'affetto e il sostegno che mi hanno sempre dato.

Gli amici del sabato sera e di una vita: Matteo, Martina, Veronica e Sara, a cui voglio bene, anche se non apprezzano i film di Woody Allen.

Gli amici del D&D: Sebastiano, Antonio, Cristiano, Alessandro e Michele, con i quali ho affrontato infinite avventure, ucciso viverne e mostri marini.

Giovanni, che per me è come un fratello, ma solo se diventerà milionario.

I cugini storici Filippo, Enrico e Nicola.

Gli amici d'infanzia, Davide e Diego.

I ragazzi dei video per la Festa di Medicina, lavorare con voi è stata la vera festa.

Filiberto e Jacopo, che hanno assistito e contribuito alla mia sudata ascesa al gold.

Infine, ultima ma non meno importante, Yilu, la stella più bella e luminosa del mio cielo.

