

MOVIE MENT

PUBBLICAZIONE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

Direzione Editoriale

Costanzo Antermite
Gemma Lanzo

Redazione

Costanzo Antermite, Alessandro Baratti,
Giuseppe Fanelli, Gemma Lanzo

Collaboratori

Alessandro Baratti, Paul Coughlin, Elena Dagrada,
David Del Valle, Gabriele Gimmelli,
Cole Haddon, Douglas McFarland, Alex Simon

Traduzioni a cura di

Gemma Lanzo

Ideazione Progetto grafico

Giuseppe Fanelli, Gemma Lanzo

Impaginazione grafica

Angelo Sgobio

Stampa

Cidue s.r.l. - Oria (Br)
Chiuso nel mese di luglio 2011

Si ringrazia per i testi

The University Press of Kentucky, The Hollywood Interview,
Senses of Cinema, Film.com

Crediti foto pag. 1

Cinemafestival/Shutterstock.com

Distribuzione

NdA - Via Pascoli 32
47853 Cerasolo Ausa di Coriano - Rimini - www.ndanet.it



Via per Maruggio, DN
74024 Manduria (Ta), Italy
P. IVA: 02739040737
www.lanzoeditore.it
www.movementmagazine.com

Per curiosità di ogni tipo
info@movementmagazine.com

Per pubblicità e acquisti
marketing@movementmagazine.com

Per proposte e collaborazioni
redazione@movementmagazine.com

Nota dell'editore:

I contenuti originali (articoli, immagini, informazioni) di questa pubblicazione sono di esclusiva proprietà dei singoli autori e sono resi in forma totalmente gratuita salvo accordi presi in precedenza tra l'editore e gli autori stessi. Tutte le foto presenti su questa pubblicazione, utilizzate esclusivamente per fini informativi e critici, sono di proprietà esclusiva dei rispettivi autori. Tali foto sono divulgate su siti internet in cui non si specifica chi detiene il copyright quindi sono state valutate di pubblico dominio.

© 2011 Gemma Lanzo Editore, Manduria (Ta)

Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione totale o parziale, in ogni genere e linguaggio, senza il consenso scritto dell'editore.

SOMMARIO

<i>Joel e Ethan. Il cinema "decostruttivo" dei fratelli Coen</i>	pag.	4
Insight		
Paul COUGHLIN		
<i>Joel e Ethan Coen</i>	»	6
Alessandro BARATTI		
<i>Bloody Coen, buon sangue (non) mente</i>	»	18
Douglas McFARLAND		
<i>Non è un paese per vecchi e la filosofia morale</i>	»	32
Gemma LANZO		
<i>Commedia alla Coen</i>	»	48
David DEL VALLE		
<i>Drugo, dov'è il mio tappeto?</i>	»	60
Film Analysis		
Elena DAGRADA e Gabriele GIMMELLI		
<i>Il tempo ci sfugge. A proposito de Il Grinta</i>	»	64
Conversazioni		
Intervista a cura di Alex SIMON	»	74
Intervista a cura di Cole HADDON	»	82
Quotes	»	86
Filmografia	»	88
Consigli in Movimento	»	90

Joel e Ethan. Il cinema “decostruttivo” dei fratelli Coen

Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO

Nel panorama del cinema americano contemporaneo i fratelli Coen hanno saputo ritagliarsi, specialmente negli ultimi anni, un posto di un certo rilievo. Sembrano molto lontani i tempi in cui i filmmakers di Minneapolis, come scrive Paul Coughlin nel saggio di apertura, erano relegati nel limbo della critica “che li considera né artisti seri né registi commerciali”. Dopo il successo di *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, 2007), suggellato dall'Oscar, le quotazioni dei Coen hanno subito una notevole impennata. E la conferma, qualora ce ne fosse stato bisogno, è avvenuta puntualmente con *Il Grinta* (*True Grit*, 2010) che non è un remake del film di Henry Hathaway con John Wayne del 1969 ma, stando all'ottimo *Film Analysis* di Elena Dagrada e Gabriele Gimmelli, “un'altra versione cinematografica del romanzo (“True Grit”, 1968) di Charles Portis”. Un film che potrebbe rappresentare benissimo il paradigma attuale del cinema hollywoodiano, soprattutto quello più autoriale che continua ad elaborarsi e a trasformarsi sulla base dei generi cinematografici. E proprio a proposito di un film esemplare come *Il Grinta* dei Coen che non vuole essere soltanto un “western” si può osservare, come è stato efficacemente detto “che ormai i film non si inscrivono più in un genere (fatto che ridurrebbe il loro pubblico potenziale) ma sono i generi che si inscrivono, a livelli diversi, in un film” (Chevalier, 2011). Premesso questo, dobbiamo dire che il cinema dei Coen, pur partendo da una non dissimulata passione cinefila per il noir (ci riferiamo al loro film d'esordio *Blood Simple - Sangue facile* del 1984) attraverso uno “stravolgimento beffardo del genere, con l'introduzione di atmosfere dark” (Arecco, 2005), ha allargato via via i propri orizzonti tematici operando nel corpus dei generi cinematografici tradizionali quella “decostruzione narrativa” che, senza imparentarla più di tanto alla moda filosofica del “postmoderno”, è stata il loro più evidente marchio di fabbrica. A voler convincersi del tasso di “genialità” cinematografica di questi speciali fratelli basterebbe leggere un tratto dell'intervista concessa ad Alex Simon nel 1998 (riprodotta in questo numero) dove ad un certo punto Joel dichiara che con

Ethan da ragazzini (lui poteva avere 11 o 12 anni) avevano fatto il remake di *La preda nuda* (*The Naked Prey*, 1966, di Cornel Wilde) e, soprattutto, con un Super 8 a due bobine, il remake di *Tempesta su Washington* (*Advice and Consent*, 1962, di Otto Preminger), un thriller a sfondo politico che oltre ad essere un capolavoro di regia e di recitazione aveva avuto a suo tempo il merito di aver infranto uno dei 'divieti' del codice Hays. Ma parlare del cinema dei Coen significa anche parlare del loro film più famoso, *Il grande Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) e del suo simpatico protagonista, Dude, un ex hippie anarchico e nullafacente, incarnazione perfetta di uno stile di vita ludico e disincantato. Il personaggio di Dude (interpretato da quel Jeff Bridges che secondo James Naremore è da collocare tra i dieci maggiori divi di Hollywood nel periodo 1945 – 1998) è stato al centro nell'ultimo decennio di una delle mitologie cinematografiche più singolari, diventata nel frattempo un sempre più coinvolgente fenomeno sociale di costume. Nel 2005 il giornalista Oliver Benjamin ha formato un movimento, la "Church of the Latter-Day Dude", una religione laica che cerca di coniugare Jeffrey Lebowski col Taoismo, "la religione più filosofica del mondo". A tutt'oggi il *Dudeismo* conta qualcosa come centomila adepti sparsi in tutto il mondo. Infine, a proposito di filosofia, è tutto da leggere il volume curato nel 2009 da Mark T. Conard, "The Philosophy of the Coen Brothers", un tassello molto importante per comprendere la statura intellettuale dei Coen. Arrivederci al prossimo numero.

Riferimenti:

Sergio Arecco, 'scheda' su Joel e Ethan Coen in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. I, a cura di Gian Piero Brunetta, Einaudi, Torino, 2005, pp.373-75.

Loïc Chevalier, "De l'utopie du panorama générique. Mutations et mélanges des genres dans le cinéma américain contemporain", in *Cadrag.net*, aprile 2011.

Laurent Jullier, *Il cinema postmoderno*, Edizioni Kaplan, Torino, 2006

Mark T. Conard (a cura di), *The Philosophy of the Coen Brothers*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2009.

Joel e Ethan Coen*

Paul COUGHLIN

I Coen sono dei registi arguti che conoscono molto bene il cinema e poco la vita reale. (Emanuel Levy)¹

Le esperienze adolescenziali dei giovani fratelli Coen, Joel ed Ethan, costretti in casa dai gelidi inverni del Minnesota, costituiscono una metafora cristallina dei loro ultimi lavori. È facile immaginare i due fratelli sbirciare dalla finestra del proprio salotto per assistere allo stesso caratteristico e peculiare dettaglio etnografico che troverà un'attenta rappresentazione nel film che ha ottenuto maggiori riconoscimenti, ovvero *Fargo* (1996), e vederli guardare in televisione una commedia di Frank Capra o una farsa di Preston Sturges e scoprire dei momenti, dei personaggi, delle storie e dei temi, che troveranno sfogo in *Mister Hula Hoop* (*The Hudsucker Proxy*, 1993), il loro lavoro più manieristico e artificioso. I Coen sono attratti da due modelli espressivi apparentemente incompatibili: il regionalismo etnografico e la costruzione artificiale, ed è tra questi due estremi che possono essere classificati i loro film.

Molti film dei fratelli Coen sono tipici di determinate regioni e comunità, *Blood Simple - Sangue facile* (*Blood Simple*, 1984) innesta i personaggi sullo scenario texano, *Arizona Junior* (*Raising Arizona*, 1987) ritrae un'immagine caratteristica degli abitanti del Sud Ovest americano, *Il grande Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) prende dalla commedia dell'assurdo quando descrive l'ambiente 'molto assurdo' di Los Angeles e *Fratello, dove sei?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000) si affida ad una meticolosa ricostruzione della Depressione nell'area del Mississippi. Ma i fratelli Coen sono altrettanto bravi quando rappresentano mondi artificiali con antecedenti nella cultura popolare. *Crocevia della morte* (*Miller's Crossing*, 1990), sviluppa un grande intrigo in una città imprecisata ispirandosi alla narrativa di Dashiell Hammett, *L'uomo che non c'era* (*The Man Who Wasn't There*, 2001), deve sia il set che il tema più all'universo del noir che all'ambientazione californiana, e *Mister Hula Hoop* è un assemblaggio di scenari alla Capra, personaggi alla Sturges e luoghi comuni della commedia *screwball*.

* Il presente saggio è apparso su "Senses of Cinema", numero 26, maggio 2003. Si ringrazia per la gentile concessione. <http://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/coens/>

Traduzione a cura di Gemma Lanzo

¹ Emanuel Levy, *Cinema of Outsiders*, NYU Press, New York, 2001; trad. nostra.

Bloody Coen, buon sangue (non) mente

Alessandro BARATTI

Pare che la postmodernità abbia fatto piazza pulita dei *grand ré-cits*, i metaracconti fondativi e totalizzanti. E allora cosa diavolo combinano i fratelli Coen quando sostituiscono all'incipit della *Genesis* l'inizio della sceneggiatura che Barton Fink stenta a par-torire? O quando, in quel palinsesto evasivo che è *Fratello, dove sei?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2000), riscrivono l'*Odissea* sotto mentite spoglie?¹ Danno ragione a Lyotard o si fanno beffe di filosofi francesi, epistemologi poststrutturalisti e compagnia teoriz-zante? Ovviamente rispondere a questa domanda sarebbe simile a misurare un abisso in pochi istanti, saltandoci dentro. Conviene fermarsi sull'orlo del baratro e gettarvi uno sguardo a distanza di sicurezza: uno sguardo cautamente e genericamente nero.²

Difficile dubitare che, nella misura in cui abbia senso parlare di ge-neri in un cinema consacrato al *crossover* come quello dei Coen, il noir sia il genere prediletto dai fratelli di Minneapolis: oltre ad aver originato il loro film d'esordio *Blood Simple - Sangue facile* (*Blood Simple*, 1984), lo hanno frequentato di nuovo sei e diciasset-te anni dopo rispettivamente in *Crocevia della morte* (*Miller's Crossing*, 1990)³ e *L'uomo che non c'era* (*The Man Who Wasn't There*, 2001). Se aggiungiamo la variante *black comedy-crime* di *Fargo* (1996), quella *contemporary crime thriller* per *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, 2007) e le venature nere che solcano film appartenenti a generi diversi quali *Barton Fink - È successo a Hollywood* (*Barton Fink*, 1991) e *Il grande Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998)⁴, risulta lampante come sia proprio il noir, causticamente miscelato alla commedia, a rappresentare la base della loro camaleontica filmografia. Del resto i romanzi di James Cain, Dashiell Hammett e Raymond Chandler sono *crime novel* e *hard-boiled* che i Coen amano da sempre e conoscono così a fondo da padroneggiarne le convenzioni fino al punto di manipolarle e manometterle senza uscire dai confini del genere. Anzi, piegandole pragmaticamente a proprio vantaggio.⁵

¹Prima di *Barton Fink*, il cinema dei fratelli Coen è stato spesso confuso con il postmodernismo, ovvero - per chi ama le etichette - il lato puramente esteriore e deteriore del postmoderno, dominato esclusivamente da metalinguismo, cinefilia e autoreferenzialità", Vittorio Renzi, *La forma del vuoto. Il cinema di Joel e Ethan Coen*, Bulzoni, Roma, 2005, p.15.

²Il rischio, dunque, quando si parla del cinema dei Coen è quello di *parlarsi addosso* come spesso accade a molti *eroi* della filmografia coeniana, o di scontrarsi con voragini di senso nelle quali perdersi diventa inevitabile", Franco Marineo, *Il cinema dei Coen*, Falsopiano, Alessandria, 1999, p.9.

³Discutibilmente definito gangster movie da più parti. Come puntualizza Joel: "Crocevia della morte è più vicino al film nero che al film di gangster propriamente detto", *Un chapeau poussé par le vent: entretien avec Joel et Ethan Coen par Jean-Pierre Coursodon*, "Positif", n.360, 1991, p.37.

⁴L'accostamento tra *Il grande Lebowski* e il noir potrebbe sbalordire, ma come osserva Vincenzo Buccheri: "La 'struttura profonda' è quella di *Il grande sonno* di Chandler", *Joel e Ethan Coen*, Il Castoro, Milano, 1999, p.109.

⁵Ethan a proposito della scelta del noir per *Blood Simple*: "È davvero un genere che entusiasma. E l'abbiamo anche scelto per ragioni molto pratiche. Sapevamo di non avere abbastanza soldi, il finanziamento non ce lo permetteva. Ci potevamo appoggiare su questo tipo di genere, su questa forza della quale conoscevamo le radici", citato in Francesco Suriano (a cura di), *Joel e Ethan Coen*, Dino Audino Editore, Roma, 1994, p.16.

Non è un paese per vecchi e la filosofia morale*

Douglas McFARLAND

Nel loro adattamento di *Non è un paese per vecchi* (2007) di Cormac McCarthy, i fratelli Coen affrontano, tra esplosioni di violenza e carneficina, le questioni fondamentali riguardanti il dovere, la responsabilità, la necessità, la sorte nelle vicende umane. Queste domande vengono affrontate in maniera profonda, che qualcuno potrebbe definire filosofica, attraverso una narrazione che delinea i rapporti tra i tre personaggi principali ed il loro coinvolgimento in un affare di droga andato male e terminato in un massacro. Il film mantiene un tono austero senza riferimenti alla cultura popolare e senza quel consapevole rimaneggiamento dei generi tradizionali che viene normalmente associato al cinema dei fratelli Coen. Forse la principale caratteristica formale è l'assenza, con una efficace eccezione, della colonna sonora che crea un'atmosfera che porta ad una riflessione attenta ma non elaborata su quello che sarebbe altrimenti un paesaggio feroce e distruttivo.

Lo sceriffo Bell e l'imperativo morale

Il film si apre con la voce narrante di Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones) che nel 1980 è lo sceriffo di una contea dell'ovest del Texas. La sua voce sarà presente per tutto il film in forma di conversazioni riflessive, dandoci un punto di riferimento e ponendo delle domande alle quali il film si rivolge ripetutamente. La voce che inizialmente si indirizza al pubblico è una voce affaticata, che esprime nostalgia per ciò che è passato e al contempo terrore per ciò che è in agguato all'orizzonte. Quando era più giovane Bell era orgoglioso di far parte di una famiglia di sceriffi. A quei tempi uno sceriffo non aveva bisogno di indossare una pistola e conosceva il numero di telefono di tutti a memoria. Ma adesso quel mondo e le norme della collettività erano crollati. Lo sceriffo Bell aveva perso lo strumento per 'misurare' il crimine. Gli atti violenti sono inspiegabili e sfidano le categorie di giudizio della ragione e della morale. Semplicemente "non sa più cosa sia (il crimine)".

* Il presente saggio di Douglas McFarland è apparso su Mark T. Conard, *The Philosophy of the Coen Brothers*, Copyright © 2009 The University Press of Kentucky, Lexington. Si ringrazia per la gentile concessione.

Traduzione a cura di Gemma Lanzo

Commedia alla Coen

Gemma LANZO

*È molto più facile fare della commedia se non si inizia il film cercando di essere divertenti. (Howard Hawks)*¹

Joel ed Ethan Coen hanno più volte dichiarato che le loro fonti di ispirazione sono più letterarie che cinematografiche, ma è indubbio che i due fratelli abbiano subito il fascino della *screwball* e della *sophisticated comedy*, usandone le caratteristiche quali i dialoghi accelerati ed ironici, le situazioni buffe e ingarbugliate, i fraintendimenti, gli equivoci e le disavventure. In questo tipo di commedia l'uso del dialogo diventa fondamentale, siamo nei primi anni dall'introduzione del sonoro, le storie risultano imprevedibili e più elaborate, i personaggi stravaganti, l'umorismo è più sofisticato, le battute sono meno dirette, quasi nascoste, anche per rispettare il codice di autoregolamentazione Hays.² La *screwball comedy* e la *sophisticated comedy* (letteralmente commedia svitata e commedia sofisticata) hanno sicuramente influenzato l'evoluzione del linguaggio cinematografico. Come osserva Edoardo Bruno:

Nel mondo della *sophisticated comedy* basta l'entrata di un diverso personaggio che vuol dire un diverso punto di vista, ad aprire una breccia e rovesciare i significati: basta spostare la prospettiva per modificare l'insieme e accedere a un diverso contesto.³

Susanna (Bringing up Baby, 1938) di Howard Hawks, mostra come gli standard della vita di ogni singolo individuo possano essere stravolti dall'entrata in scena di un personaggio eccentrico e come due mondi narrativi diversi, scontrandosi generino la risata. In *Susanna*, David Huxley (Cary Grant) è un garbato paleontologo con una sola fissazione, riuscire ad assemblare lo scheletro di un brontosauo ma per raggiungere il suo scopo gli manca un osso (la clavicola intercostale), deve riuscire a fare una bella impressione su Mrs. Random (May Robson), una ricca signora che sta prendendo in considerazione l'idea di donare un milione di dollari al museo. Proprio il giorno prima del suo matrimonio, David incontra per caso, su un campo da golf, una giovane don-

¹ Joseph McBride, *Il cinema secondo Hawks*, Pratiche Editrice, Parma, 1992, p.91

² Questo codice prende il nome del suo ideatore Will H. Hays ed era costituito da una serie di linee guida che hanno regolamentato la produzione cinematografica negli Stati Uniti dal 1930 (l'applicazione effettiva cominciò solo nel 1934) fino al 1967.

³ Edoardo Bruno, *Pranzo alle otto*, Il Saggiatore, Milano, 1994, p.71.

Drugo, dov'è il mio tappeto?*

David DEL VALLE

Sulla mia scrivania ci sono due cose che mi ricordano costantemente i fratelli Coen, uno di questi è una palla di neve da *Fargo* (1996), il film che gli ha portati al grande successo. Nella sfera c'è un trita-legna dal quale esce, come fosse l'ultimo pezzo di cui sbarazzarsi, una gamba insanguinata. È deliziosamente macabra, specialmente quando, dopo averla agitata, la neve comincia a cadere come in un 'Natale infernale'. Il secondo oggetto è una fotografia 8x10 di Boris Karloff che gioca a bowling in *Scarface* (1932). Me la regalò Peter Bogdanovich in segno di gratitudine per una mia tempestiva recensione di *Bersagli* (*Targets*, 1968), il che si è rivelato il canto del cigno di Karloff.

Vorrei cercare di dare una nuova chiave di lettura su ciò che è diventato un fenomeno nella storia del cinema. *Il grande Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998) ha seguito la classica traiettoria dei film di culto, non ha riscosso un immediato successo da parte della critica perché mentre si aspettava il seguito di *Fargo* si è trovata invece di fronte una commedia 'nera' molto bizzarra e piena di riferimenti ad altri stili filmici e ad altri registi. Dico subito che non paragonerò *Il grande Lebowski* a *Il grande sonno* (*The Big Sleep*, 1946). Se c'è qualcuno che a tale proposito brancola ancora nel buio può guardare i contenuti extra dell'edizione speciale del DVD, per assaporare a profusione le curiosità a riguardo. Il film è stato certamente un modello per i lavori successivi dei fratelli Coen, penso che non sia giusto limitarsi a questo e ritengo che sarà discusso e riesaminato nei prossimi decenni.

Il grande Lebowski è uno tra i migliori film di culto perché lo si può guardare innumerevoli volte e trovare ogni volta nuove cose da apprezzare nei dettagli. I Coen sono un po' come Preston Sturges, hanno quell'umorismo incongruo al sogno americano e come Sturges hanno un gruppo di attori che ritornano con regolarità nei loro film. Come ad esempio Steve Buscemi a cui viene sem-

*Traduzione a cura di Gemma Lanzo

Il tempo ci sfugge. A proposito de *Il Grinta*

Elena DAGRADA e Gabriele GIMMELLI

Sembra che il quindicesimo lungometraggio dei fratelli Coen abbia lasciato spiazzati un po' tutti, a cominciare dai loro ammiratori:¹ c'è chi l'ha trovato (ancora) troppo "postmoderno" e chi, invece, l'ha trovato troppo classico, lamentando l'assenza della "firma" coeniana e magari indicando in Steven Spielberg (produttore esecutivo del film) il responsabile del ritorno all'ordine dei due registi. Per quanto riguarda l'assenza della firma, si tratta tutto sommato di un'osservazione sterile. Gli stessi fratelli Coen hanno messo bene in chiaro la loro posizione nei riguardi dell'autorialità fin dai tempi di *Barton Fink* – *È successo ad Hollywood*, (*Barton Fink*, 1991): la firma autoriale è, appunto, una firma, non il tocco della Creazione. Un modo come un altro per vendere un prodotto.² Lo scacco artistico del personaggio interpretato da John Turturro nella pellicola del 1991 sta ancora lì a dimostrarlo, e suona come un monito per tutti coloro che, oggi come vent'anni fa, continuano a coltivare il mito dell'Autore-demiurgo, al quale basterebbe apporre il proprio nome nei titoli di un film per farne seduta stante un capolavoro. Così non è, e i Coen lo sanno bene.³

Le osservazioni relative alla classicità/"postmodernità" del film meritano invece una considerazione più estesa, che svilupperemo fra poco. Prima, però, si impone una breve precisazione, importante per giudicare il film sotto una luce corretta. Troppi commentatori,⁴ infatti, hanno frettolosamente definito *Il Grinta* (*True Grit*, 2010) come un remake dell'omonimo film del 1969, diretto con mestiere da un Henry Hathaway al servizio del divismo di John Wayne (che non a caso vinse con il ruolo del titolo il suo unico Oscar). Vale la pena di sottolineare, invece, che il film dei Coen *non* è un remake. Si tratta piuttosto di un'altra versione cinematografica del romanzo ("*True Grit*", 1968) di Charles Portis. È una differenza di non poco conto, non dissimile da quella che separa *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998) di Terrence Malick dal film (1964) di Andrew Marton, di cui certo *non* è un remake (sebbene alla radice di entrambe le opere vi sia il romanzo di James

¹ Si vedano in particolare: Alberto Pezzotta, *Duellanti* n. 68, marzo 2011; e Luca Malavasi, "Cineforum" n. 502, marzo 2011.

² È nota l'amara riflessione di Serge Daney: "La *politique des auteurs* è diventata un marketing dell'effetto-firma" (*Wim's Movie*, in Antoine De Baecque [a cura di], *Critique et Cinéphilie*, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris, 2001, pp.193-201. L'affermazione di Daney è del 1980).

³ Il primo a saperlo e comprenderlo a fondo, del resto, è stato André Bazin: si veda il suo "Sulla *politique des auteurs*", ora in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la Nouvelle Vague*, Trento, Temi, 2006.

⁴ Si vedano, fra gli altri, Valerio Caprara, "Bridges e lo spirito della frontiera", *Il Mattino*, 18 febbraio 2011 e Lorenzo Buccella, "La vita, la polvere e gli speroni", *l'Unità*, 10 febbraio 2011.