IL GRANDE LEBOWSKI

CAST TECNICO ARTISTICO

Regia: Joel Coen
Sceneggiatura: Joel ed Ethan Cohen
Fotografia: Roger Deakins
Scenografia: Rick Heinrichs
Montaggio: T-Bone Burnett, Roderick Jaynes
Costumi: Mary Zophres
Musica: Carter Burwell
(USA, 1998)
Durata: 117'
Distribuzione cinematografica: CECCHI GORI GROUP

PERSONAGGI E INTERPRETI

Dude: Jeff Bridges
Walter Sobchak : John Goodman
Maude Lebowski: Julianne Moore
Donny: Steve Buscemi
The Big Lebowski: David Huddleston
Quintana: John Turturro

a cura della Redazione del Filmstudio

La voce fuori campo di un narratore straniero (Sam Elliot) proietta indietro nel tempo una vicenda già avvenuta, archiviata nella sua stessa scrittura, che attende soltanto una sua forma visiva per compiersi. *Il grande Lebowski* si svolge infatti all'inizio degli anni '90, epoca della guerra del Golfo, chiaramente connotata dalle immagini di Bush nel televisore del supermercato e dal fantasma di Saddam nel sogno\incubo di Drugo. Questo recente evento bellico, accanto ai riferimenti alla guerra di Corea (che ha causato la perdita delle gambe del "vero" Lebowski) e a quello ben più consistente del Vietnam (*incarnato* nella figura di Walter, un grande John Goodman), diventano per i fratelli Coen pretesti per ulteriori viaggi nel passato di stampo zemeckisiano, viaggi tendenti a fissarsi in immagini dentro le quali è possibile operare una sistematica distruzione di miti. Il cinema dei Coen prosegue da sempre questo lavoro do smembramento di segni collaudati nell'immaginario statunitense: il consumismo di *Arizona Junior*, opera topograficamente determinata dalla continua presenza di supermercati; il capitalismo mascherato da finto liberalismo nella New Yirk di *Mr. Hula Hop*. *Il grande Lebowski* è dichiaratamente influenzato da Chandier e, come nell'opera del grande scrittore, tocca differenti classi sociali e mescola situazioni di tradimento e di inganno. Certamente il cinema dei Coen si volge continuamente all'indietro, anche da un punto di vista cinefilo\citazionista (la scalinata della danza di Drugo riecheggia il musical di Berkely) o (auto) citazionista (la cartolina di una desolata abitazione del Minnesota che uno strambo investigatore fa vedere a Drugo, riferimento/riciclaggio del set di *Fargo*). Un passato che coinvolge direttamente situazioni -la pittura "vaginale" di Maude Lebowski- richiama, per esempio, alcuni artisti degli anni Sessanta come Carol Scheeman che "gettava" la sua pittura nel supporto - o che evidenzia personaggi con musiche precise: *The Man in Me* di Dylan per sottolineare l'entrata in scena dello Straniero, *Lujou* di Henry Mancini per caratterizzare quella di Jackie Teehoren/Ben Gazzara. Ma il passato nei Coen non è mai fine a se stesso. Assume invece una funzione *ri-generante* su/del presente, diventa motore espressivo per un attraversamento e soprattutto per una messa in discussione dei generi cinematografici classici. *Il grande Lebowski* è un altro esempio nella filmografia dei due autori di un cinema che ripercorre i propri itinerari narrativi (scambi di persona, tradimenti, frode, inganno) legati a un proprio passato, ma li ricontestualizza in uno sguardo continuamente aperto. La visione del film priviliegia un campo visivo determinato da una propria *estendibilità,* una profondità di campo continuamente presente che mette continuamente a contatto corpi con spazi *condizionanti*. Molte azioni apparentemente insignificanti servono invece per caratterizzare la *ripetitività* di certi luoghi che fanno da sfondo alla *ripetitività* di certe azioni. Fuori dal bowling, infatti, avviene sempre qualcosa: l'auto di Drugo incendiata, Donny che muore d'infarto. E' all'interno del bowling che il Tempo dei Coen resta appeso a un filo, meravigliosamente sospeso un po' come quello "congelato" di *Fargo*. Anche i colori accesi della fotografia di Deakins (la divisa viola di Jesus/John Turturro, il salmone/ arancione delle pareti del locale) restano pietrificati in un'insolita freddezza che li rende fortemente labili. I violenti cromatismi tipici dei Coen prima di *Fargo* vengono così privati di un loro autonomo spessore semantico, inseriti in una perfetta e coerente struttura circolare (già annunciata dai titoli di testa con alcuni arbusti in forma di palla che svelano la città prima di terminare in mare) che si chiude con lo Straniero che guarda e parla in macchina, quasi per *immortalare* una Storia esemplare, già scritta, che ha raggiunto il suo stadio di *compiutezza visiva*.

