Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VII

N. 63 | Luglio 2018 | ISSN 2431 - 6739

Quando ci si batteva dentro e fuori le mura del circolo del cinema durante la guerra fredda

Ivano Cipriani

Nell'immediato dopoguerra, nel 1946, il grande comizio del primo maggio a Roma venne tenuto da Giuseppe Di Vittorio, il bracciante autodidatta di Cerignola diventato segretario della Cgil, il sindacato unitario di tutti i lavoratori. E Di Vittorio concluse il comizio con una raccomandazione: "Tornate a casa, compagni, e non vi sia da parte vostra un gesto o una parola di provocazione verso i poliziotti e i carabinieri," E concluse con una frase che una ventina d'anni dopo sarebbe stata ripresa da Pier Paolo Pasolini, al tempo dei fatti di Valle Giulia: "Ricordate che poliziotti e carabinieri sono figli del popolo". Qualcuno borbottò tra i denti: "Figli di mignotta, altro che figli del popolo..." ma poi si mise a cantare "Bandiera rossa" e non capitò il più piccolo incidente con quei "celerini", grigi e muti, seduti sulle jeep schierate ai bordi della piazza, infilati nelle loro pesanti divise di panno grigioverde, l'elmetto in testa e il manganello a portata di mano. Un clima difficile che rifletteva quello della guerra fredda, che andava esplodendo nel mondo. L'anno successivo, nel 1947, sempre il primo maggio, a Portella della Ginestra in Sicilia, gli uomini di Salvatore Giuliano, con il supporto di ex militi della Repubblica sociale, aprirono il fuoco con le mitragliatrici contro i contadini socialisti e comunisti che manifestavano perché il latifondo fosse finalmente diviso tra chi sulla terra lavorava da secoli nella fame e nella pena quotidiana. L'episodio fu declassato dall'allora Ministro degli Interni, il democristiano Mario Scelba, ad atto di "banditismo siciliano" e fu il segnale dell'avvio di un'altra guerra, non solo fredda, che avrebbe martoriato l'Italia per molti decenni ancora. L'anno appresso uno studente sparò e ferì gravemente il segretario del Partito comunista Palmiro Togliatti, portando il paese sull'orlo della rivoluzione che fu evitata soltanto grazie

segue a pag. successiva

"Notti magiche" Italia 2018 inseguendo...una vignetta di Pierfrancesco Uva

Legge cinema Anno Secondo: un primo bilancio a disposizione del nuovo ministro

800 Milioni di euro, troppi film, meno spettatori, poca qualità, tanti ritardi, molta insoddisfazione

Ugo Baistrocchi

La legge Franceschini e le sue promesse

Giunta al secondo anno la legge 220 sul cinema e l'audiovisivo, approvata nell'ottobre 2016 e annunciata dal ministro Franceschini come una riforma rivoluzionaria, attesa da oltre quarant'anni, si sta rivelando una grande delusione. La legge approvata definitivamente dalla Camera, in fretta e furia e praticamente senza alcuna discussione, è stata presentata nei comunicati stampa del Ministro come la soluzione per tutti i mali di un'industria dell'immaginario in difficoltà. L'ipotesi dell'istituzione di un Centro Nazionale per il cinema e l'audiovisivo, dotato di ampia autonomia e finanziato da una tassa di scopo, secondo l'efficace modello francese, sul quale da tempo stava lavorando il Senato, prima dell'intervento di Franceschini, non è stata neanche presa in considerazione per un eventuale futuro.

segue a pag. 4

Battaglie epiche per il nuovo Ministro alla Cultura?
Caricatura di Luigi Zara

Auguri ministro Bonisoli

Alzare l'ambizione della cultura

Con il nascituro governo Conte, diamo il benvenuto al nuovo Ministro della Cultura Alberto Bonisoli , augurandogli buon lavoro. Ci aspettiamo in particolare tra i diversi possibili interventi, un ammodernamento della Legge su cinema e audiovisivo - dopo oltre due anni ancora ferma al palo -, più rivolta agli interessi del pubblico e della promozione culturale cinematografica anziché a quelli della complessiva mercificazione. Una rivisitazione che non potrà prescindere da un indispensabile rinnovamento dei vertici dell'apparato burocratico ministeriale, in particolare quelli della Direzione Generale Cinema responsabili in questo specifico settore di anni di paralisi e inefficienza.

Diari di Cineclub

Sardinia Film Festival 28.06 - 13.07 | XIII edizione. Eccezionale evento Internazionale. Ampio servizio a partire da pag. 57

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

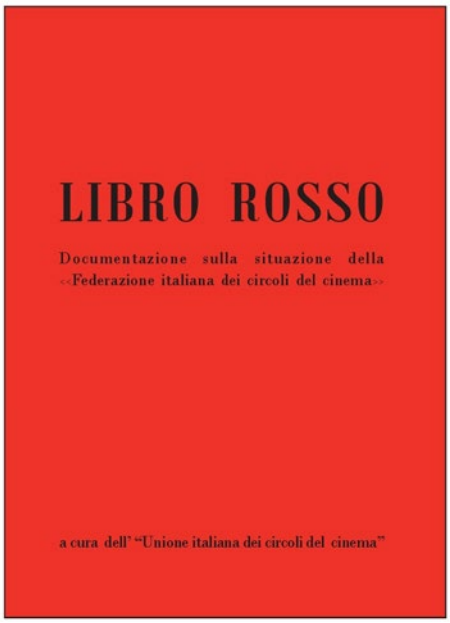
agli accorati appelli alla calma dello stesso Togliatti. E così via, dall'eccidio di Battipaglia (1949) a quello di Avola (dieci anni dopo) a segnalare la durezza di uno scontro che condizionava pesantemente il nostro futuro. Fu nel quadro di questa tensione sociale e politica che riprese vita il movimento culturale dei Circoli del cinema, o cineclub come volevano i fondatori più raffinati, attratti dal francesismo di quella denominazione che ricordava i primissimi circoli europei, nati proprio in Francia. Da noi il primo club era stato fondato nel 1926 ed altri ne avevano seguito l'esempio finché nel 1934 le gerarchie fasciste, preoccupate dal diffondersi di quei liberi luoghi di aggregazione, non decisero di trasferirne le iniziative e il controllo ai Guf (Gruppi universitari fascisti) con la creazione dei Cineguf, anche se presto dovettero rendersi conto che l'idea non era stata del tutto felice e che quei circoli finivano spesso per uscire, con le loro scelte di film e di iniziative culturali, dalle logiche politiche del regime. Personalmente ricordo il fallimento della presentazione romana di *Ossessione* di Luchino Visconti, nel '43, in piena guerra, inizialmente autorizzata su richiesta del Cineguf di Roma, ma poi, a pochi minuti dall'inizio, impedita dal sopraggiungere di "ordini superiori". Nel dopoguerra la ripresa del "libero movimento" dei Circoli camminò parallelamente alla nascita ed allo sviluppo del neorealismo italiano, al bisogno di recuperare il tempo perduto, dopo venti anni di censura e di condizionamenti, al riaffermarsi del cinema come momento di aggregazione culturale e non soltanto ricreativa, momento di scoperta e di conoscenza. Da qui il bisogno di andare oltre quello che passava sugli schermi "normali" frutto di distribuzioni commerciali, di interessi materiali e di profitto, per scoprire nelle pieghe di un fenomeno così largo e complesso come il cinema, dati di conoscenza umana, sociale, politica e alla fine artistica, come elemento complesso, da rivedere e rileggere alla luce della storia. I circoli del cinema dell'immediato dopoguerra furono spesso il luogo dove attraverso il cinema si scoprivano la società e le sue leggi, si ripercorrevano eventi storici, si imparava dai maestri il senso e i valori di un'arte ancora giovane e dal futuro pieno di incognite e di potenzialità. Un cinema, infine, da far conoscere, in questa lettura, al maggior numero possibile di persone e soprattutto alle classi popolari che dalla cultura erano state escluse, vittime sempre, protagoniste mai. Da tale dimensione politica nacquero decine di circoli e certamente quelli che videro nascere noi del "Centro cinematografico popolare" prima e del "Circolo di cultura cinematografica Charlie Chaplin" poi, impegnati in una ricerca e in un confronto che i tempi resero difficile, sempre ostacolato, perché ritenuto eversivo rispetto ai partiti della maggioranza e allo stesso modello di cultura e di democrazia "controllata" che quei gruppi volevano costruire. Noi del "Chaplin" non avevamo fatto studi specifici di cinema, a parte i miei quindici giorni al Centro sperimentale che mi aveva permesso di conquistare la segreteria del Circolo, su proposta di Mino Argentieri, ma leggevamo con accanimento tutto quello che c'era da leggere, dagli articoli di giornale alle recensioni dei film, dai saggi di Barbaro, di Chiarini o di Aristarco, a quelli di Sadoul e di Balàzs. E dalle tasche delle nostre giacchette spuntava sempre una rivista, fosse *Cinema* o *Cinema Nuovo* o *Filmcritica* o *l'Eco del cinema* o, quando era possibile, *I Cahiers du cinéma*. Proiettavamo in genere rassegne tendenti a dare un ordine logico al nostro lavoro e a fornire punti di riferimento ai nostri soci attraverso una lettura che partiva dal cinema, ma richiamava con forza il teatro, la letteratura e la società politica del tempo. Andavamo alla ricerca delle fonti del nostro neorealismo, dal Blasetti della *Tavola dei poveri* e di *1860*, al Rossellini della *Nave Bianca* e ai documentari, che da Pasinetti a Maselli ad Antonioni avevano costruito il grande mosaico del nuovo cinema italiano. Presentavamo il realismo poetico francese, da Renoir a Carné a Duvivier, con l'occhio particolarmente attento ai film del periodo del Fronte popolare, risalendo poi ai lavori ribelli e anarchici dei surrealisti. Selezionavamo tra i documentari inglesi quelli della scuola formatosi all'ombra e per iniziativa dell'amministrazione laburista, poi, passato uno stretto braccio di mare, incontravamo l'occhio ribelle dell'olandese Joris Ivens, da *Borinage* a *Zuiderzee* a *Indonesia calling*. Cicli particolari erano dedicati all'espressionismo tedesco, dal *Gabinetto del dottor Caligaris* ai film di Lang, Murnau, Pabst quali fenomeni maturati soprattutto nel cuore della crisi, ma anche dal travaglio culturale della Repubblica di Weimar, non dimenticando mai di citare il teatro di Toller e di Brecht o le istallazioni sceniche di Piscator. Poi c'erano Hollywood, Frank Capra, John Ford e il cinema americano di denuncia, quello del periodo rooseveltiano, il grande cinema del New Deal, insomma, fino ai documentari dedicati a quel tempo di crisi e di ricostruzione che l'ambasciata americana (l'Usis per l'esattezza) ci dava sì, ma storcendo la bocca. E infine c'era il cinema che veniva dal freddo, il cinema rivoluzionario per contenuti e per forme dell'Unione sovietica: Eisenstein, Pudovkin, Dovgenko, Protazanov, i Vassiliev e tutti gli altri: la scalinata di Odessa, il carro con la mitragliatrice di Pugaciov e infine la bandiera rossa della "madre". Un cinema che appariva come un esaltante pugno, rivelatore di un balzo in avanti della storia, che era poi quello che noi credevamo e per il quale ci battevamo dentro e fuori le mura del Circolo del cinema. Per conservare buoni rapporti con l'Ambasciata sovietica proiettavamo anche *La caduta di Berlino* (Chiaureli) con Stalin in divisa bianca, una sorta di arcangelo del bene, o le stupefacenti mele di Miciurin, il genetista russo che aveva sbaragliato lo scienziato "idealista" Mendel. Ma poi ci consolavamo di questi nostri compromessi con le mattinate dedicate agli straordinari "pupazzi" cecoslovacchi di Trnka e di Zeman o con le commedie ungheresi, in questo caso non tanto per merito di quei modestissimi film, quanto per la disinvoltura delle nostre presentazioni. Ricordo sempre la decisione che gli amici del direttivo presero a proposito di una commediola ungherese, disponibile nella lingua originale, con il solo supporto del testo italiano dei dialoghi. Fu deciso che sarei stato io a seguirli durante la proiezione, leggendo al pubblico la versione italiana. Ed io fui talmente preso dal ruolo che feci una traduzione molto personalizzata e molto animata, con una sfacciata interpretazione di quel che andavo leggendo, che ottenne però uno straordinario risultato di risate ironiche da parte del pubblico. Alla fine ci aspettavamo una brutta reazione da parte dell'Ambasciatore di quel paese, presente in sala, e invece lo trovammo entusiasta, convinto che tanta ilarità fosse dovuta ai meriti del film e non alle spregiudicatezze del lettore. Ma le panoramiche internazionali nulla toglievano al focus della nostra azione che restava sempre il cinema del neorealismo italiano, il suo spessore umano e artistico, la sua valenza politica. E fu quello, infatti, il punto di rottura tra i circoli della Ficc che allora, era inevitabile, facevano capo, circolo per circolo, a un diverso movimento o partito politico. Da lì nacque in quegli anni la scissione della federazione unitaria dei circoli così come avveniva in parallelo per i sindacati e per tutte le organizzazioni unitarie, persino per quella degli ex partigiani. La nascita della Uicc, il "libretto rosso" scritto ad imitazione delle tecniche anticomuniste del maccartismo americano, non furono che momenti di un unico scontro politico al quale il Ministro democristiano Giulio Andreotti dava fiato con i suoi attacchi ai migliori film della nostra produzione, a partire da *Ladri di biciclette*, mentre la censura imperversava a proibire e tagliare nel quadro di un'aggressione che si estendeva persino agli studiosi e alle riviste di cinema (abbiamo già scritto di Umberto Barbaro, ma

segue a pag. successiva

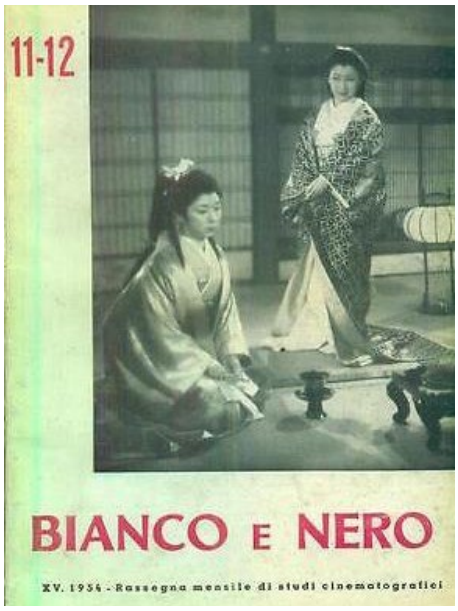
Tessera CineGuf

segue da pag. precedente

non vanno dimenticati altri, come ad esempio Guido Aristarco, il "caso *Cinema*" (1) e non solo). In quel contesto, Argentieri, io ed altri, ci

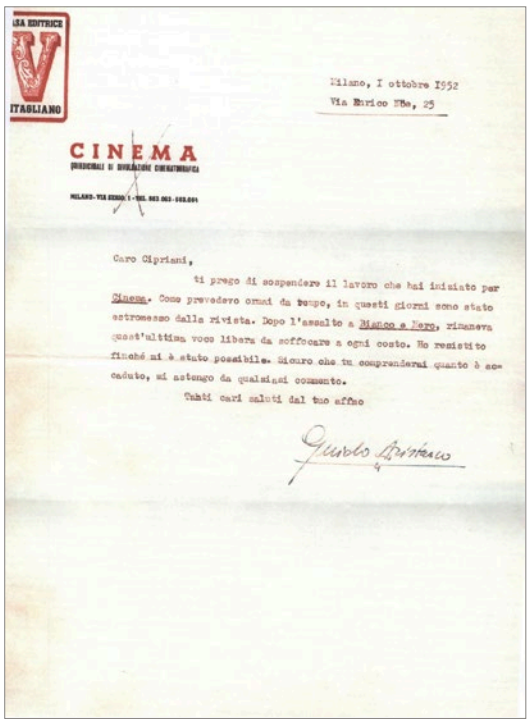


Per approfondimenti www.cineclubroma.it/images/Doc_Testi/pdf/libro-rosso-uicc.pdf



XV 1954 Rassegna mensile di studi cinematografici

eravamo posti il problema di rompere l'accerchiamento, si direbbe in gergo militare, dando vita a un circolo aperto a tutti e non soltanto ai soci paganti, costretti a una tessera e ad un abbonamento. Il cinema era l'arte popolare per eccellenza, anche la ricerca storica, al suo interno, doveva essere patrimonio comune. Così era nato il "Centro cinematografico popolare", ma era durato poco. I poliziotti che presidiavano la sala non erano lì soltanto per garantire l'ordine pubblico, come dicevano, minacciato da chissà chi, ma soprattutto per controllare che si rispettassero le norme dettate dalla censura. E fu così che ci "beccarono" a proiettare un film polacco che il visto di censura ce l'aveva, ma con l'obbligo del taglio di alcune scene "politicamente pericolose". Nella copia dataci dall'Ambasciata, e che noi avevamo proiettato, però quelle scene erano rimaste e l'intervento poliziesco fu rapido e implacabile nonostante cercassimo di dimostrare la nostra perfetta buonafede. Dovemmo chiudere. Costretti ad adattarci alle leggi della censura e alle regole dei locali privati, fondammo il "Circolo di cultura cinematografica Charlie Chaplin", che sarebbe diventato poi un circolo di punta della Ficc nella battaglia culturale in difesa del neorealismo e per il superamento di ogni frontiera, nella conoscenza e nello studio del cinema. Introducemmo una denominazione (Circolo di cultura cinematografica) che rompeva con la tradizione definitoria di Cineclub o di Circolo del cinema. Volevamo essere "altra cosa" e per questo ci richiamammo, quasi provocatoriamente, al nome di Charlot, l'omino povero, portatore di sogni. Avemmo un successo rapido e insperato, raccogliemmo come soci i più bei nomi della cinematografia e quelli della politica e della cultura di sinistra: le nostre scelte furono paganti. Diventammo qualcosa di più e di diverso da un circolo di cinefili e demmo finalmente un senso alla presenza di poliziotti in borghese e di agenti armati alle nostre mattinate domenicali, mandati lì a "difendere le istituzioni" da una banda di pericolosi eversori, armati di pellicole e di idee. Oggi, a tanti anni di distanza, debbo confessare che qualcosa di "illegale" effettivamente la facemmo, ossessionati come eravamo dalla nostra convinzione che le proiezioni non potessero essere rivolte soltanto ad una élite, e che tutti avrebbero avuto diritto a seguirle. Fu così che mi ricordai di quando, anni prima, da "avanguardista" nelle organizzazioni fasciste, ero stato addetto, uno di molti, alla vidimazione settimanale delle tessere che ciascuno di noi possedeva a testimonianza delle presenze o assenze alle manifestazioni del sabato. In parole povere non pochi amici presentavano a me e ad altri timbratori consenzienti (e a buon rendere) non soltanto la loro tessera, ma anche quelle di "camerati" che in quel momento, invece di esser presenti all'adunata, andavano al cinema o a cercar ragazze ai giardinetti. In un turnover organizzato sabato per sabato. Sistema ripreso ancor oggi, sia pure alla luce delle nuove tecnologie, dai furbetti di pubbliche amministrazioni nostrane. Quel ricordo fu allora applicato, con qualche variante, al nostro Circolo: quando c'era un film proibitissimo dalla censura o che ritenevamo particolarmente importante, alcuni di noi del gruppo dirigente, che potevano quindi entrare e uscire dalla sala senza controlli, raccoglievano le tessere di soci amici già in sala e le distribuivano a non-tesserati in attesa nell'atrio, che, una volta entrati, restituivano il documento. Il gioco proseguiva fino ad esaurimento dei posti rimasti liberi. Quella attività proseguì per qualche tempo, finchè un giorno non venni convocato all'"ufficio spettacoli" della Questura,



Lettera citata del 1952 indirizzata a Ivano Cipriani a firma di Guido Aristarco

quella di Via Genova. Lì mi aspettava un funzionario che mi fece, con faccia minacciosa, l'elenco di una lunga serie di guai personali che mi sarebbero potuti capitare qualora, così la mise, avessi fatto entrare alle mattinate del circolo persone che non ne avevano il diritto. Era chiaro che sapevano tutto, ma volevano evitare un intervento clamoroso, in un luogo frequentato da politici ed intellettuali di fama. Ricorrevano così alle minacce e a un generico "facciamo a capirci" e infatti il colloquio – con me che, faccia di bronzo, avevo respinto ogni accusa – si avviò alla conclusione con una frase degna di un film di gangster " : "Stia attento - mi disse il funzionario - che se non riga dritto, le faccio venire un gran mal di testa". A cui risposi estraendo dalla tasca della giacca un tubetto di analgesici che portavo sempre con me e risposi: "Come vede, mi sono già premunito". E me ne andai, anche se da allora dovemmo rinunciare alle nostre trasgressioni o almeno limitarle allo strettamente necessario a conservare la nostra fama di eversori e giustificare la presenza di poliziotti armati di tutto punto o travestiti da comuni cittadini, alle proiezioni della domenica mattina, al cinema Rialto di Roma.

Ivano Cipriani

1. Nell'ottobre del 1952 ricevevo da Guido Aristarco la lettera che qui riporto: "Caro Cipriani, ti prego di interrompere il lavoro che hai giù iniziato per Cinema. Come prevedevo ormai da tempo, in questi giorni sono stato estromesso dalla rivista. Dopo l'assalto a Bianco e Nero, rimaneva quest'ultima voce libera da soffocare a ogni costo. Ho resistito finchè mi è stato possibile. Sicuro che tu comprenderai quanto è accaduto, mi astengo da qualsiasi commento," Seguono saluti e firma

segue da pag. 1

L'organizzazione amministrativa, secondo la "nuova" legge, rimane quella che è, praticamente dagli anni Trenta, con una Direzione Cinema del Mibact, l'Istituto Luce-Cinecittà srl, la Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) e la Biennale di Venezia-Settore Cinema, dipendenti in modo diretto o indiretto più che dalla legge dalle decisioni e dagli stanziamenti decisi dal Governo. I fondi dello Stato per il sostegno del cinema vengono, però, potenziati, crescendo del 60% e passando da 250 a 400 milioni di euro. Ne beneficeranno non solo i film ma anche le fiction per la tv e il web e persino i videogiochi . Un nuovo meccanismo di autofinanziamento alimenterà il nuovo FoCA (Fondo Cinema e Audiovisivo) e assicurerà la stabilità delle risorse rendendo il settore indipendente dal vecchio FUS (Fondo Unico Spettacolo), vincolato ogni anno all'approvazione del bilancio dello Stato e della legge di stabilità. Alle imprese meritevoli verrebbero assegnati contributi non a priori, sulla base delle decisioni, spesso considerate arbitrarie e immotivate, di commissioni di presunti esperti nominati dal ministro, ma a posteriori, secondo criteri, economici e culturali, automatici e oggettivi applicati alle opere prodotte da ogni impresa negli anni precedenti. E le imprese con questi contributi automatici dovrebbero, entro 5 anni, sviluppare progetti, produrre o distribuire nuove opere, specialmente cinematografiche. Fino al 18% il Fondo sarebbe destinato, tramite contributi selettivi (decisi in parte da 5 esperti di livello internazionale), a giovani autori, ad opere prime e seconde, a start up, a piccole sale, a contributi a favore di festival e rassegne di qualità. Le agevolazioni fiscali (tax-credit), già esistenti dal 2007 per le imprese cinematografiche, estese poi anche alla fiction, sarebbero state rese permanenti ed applicate ai videogiochi, incrementando gli incentivi per le produzioni straniere in Italia e per le imprese esterne al settore che investono in cinema e audiovisivo. Si prevede l'istituzione di un fondo di garanzia straordinario di 5 milioni di euro per dare ossigeno alle piccole e medie imprese del settore. Per quanto riguarda le sale è previsto un piano straordinario con 120 milioni di euro di risorse dal 2017 al 2021 per raddoppiare gli schermi (questo secondo i comunicati del Ministro). Ma non è finita: il 3% del nuovo fondo (12M/anno) è destinato anche ad un piano straordinario per potenziare le competenze cinematografiche e audiovisive degli studenti e altri 10 milioni di euro sono destinati per tre anni alla digitalizzazione del patrimonio cinematografico e audiovisivo. Infine la legge prevede tre deleghe al governo da esercitare entro un anno: la prima per abolire la censura cinematografica sostituendola con un sistema responsabilizzante che regoli anche la fiction in tv e sul web e i videogiochi; la seconda soprattutto per regolamentare in modo omogeneo le professionalità del cinema, definite in modo diverso in ogni regione; la terza per introdurre nuove quote di programmazione obbligatoria di opere italiane ed europee in tv e sul web nonché per prevedere quote obbligatorie di investimenti in cinema e audiovisivo da parte delle imprese tv e web. I comunicati ministeriali sostenevano, infine, che gli italiani tornavano al cinema nelle sale e che grazie alla nuova legge e ai progetti speciali del ministro, come Cinema2day (biglietto a 2 euro il secondo mercoledì di ogni mese, rilanciato in altra forma nel 2018), si sarebbero venduti più biglietti e ci sarebbero stati più spettatori. Era addirittura annunciato un boom nel Mezzogiorno e nelle periferie?

La sede della Direzione Generale Cinema

La cruda realtà delle cifre

Purtroppo gli auspici del ministro sono stati smentiti dalla cruda realtà. I dati Cinetel su incassi e spettatori delle sale, presentati all'inizio del 2018, hanno rivelato che gli incassi totali sono scesi di 70 milioni di euro mentre gli spettatori ormai sono precipitati a 92 milioni (in Francia hanno superato i 200 milioni). La cosa più grave è che la quota di incassi e spettatori dei film nazionali è arrivata al minimo storico del 17% mentre le quote dei film americani sono salite al 65-67%.

Il consolidamento di anni di pessima gestione delle risorse pubbliche

Questo pessimo risultato non può essere certo imputato alla nuova legge che, in pratica, è in massima parte ancora inattuata, ma alla caotica gestione della legge precedente (la legge Urbani, Dlgs 28/2004), smontata a colpi di decreti attuativi e progetti speciali drena-risorse da Franceschini e dai suoi predecessori Bondi e Ornaghi (con l'eccezione di Bray, sostituito SUBITO proprio per la sua discontinuità) creando uno stato permanente di incertezza normativa e di consolidati ritardi e inefficienze. Di fatto la legge Franceschini si può considerare la prosecuzione di questa gestione caotica ma ad un livello superiore in grado di dissipare sempre più risorse in modo arbitrario e con sempre minori risultati concreti. La scelta di farla entrare in vigore dal 1 gennaio 2017, abrogando tutte le norme precedenti, senza prevedere un regime transitorio, se non per il tax-credit, si è rivelata un grave errore di valutazione. Senza decreti attuativi, DPCM e decreti delegati la legge Franceschini è di fatto un veicolo fermo senza ruote. Il ministro ha, poi, sicuramente, sopravvalutato la capacità e la prontezza dei propri uffici nel predisporre i 25 decreti necessari, considerato che, a tutt'oggi (siamo ormai a luglio del 2018, addirittura in una nuova legislatura), si è appena conclusa la pubblicazione di tutti i decreti non sempre immediatamente operativi. Nel frattempo, non applicandosi le vecchie norme e non essendocene di nuove, le imprese cinematografiche e gli operatori responsabili di festival e iniziative a favore della cultura cinematografica sono rimasti per tutto il 2017 senza risorse e senza riferimenti certi. Addirittura, in mancanza del decreto sulla nazionalità, firmato solo ad agosto 2017 dalla Boschi e in vigore da ottobre, per dieci mesi nessun film italiano ha potuto richiedere l'indispensabile nazionalità italiana.

Tax-credit per tutti ma due anni dopo

Solo per la forma più sostanziosa di intervento dello Stato, il tax-credit (221M per il 2017 divenuti 227M per il 2018), è stato previsto un regime transitorio, cioè fino alla pubblicazione dei nuovi decreti si applicano i vecchi, anche se la loro legge è stata abrogata. Le agevolazioni fiscali sono sostanziosi sconti, dal 15% al 40%, sulle imposte e i contributi obbligatori riconosciuti praticamente a tutte le imprese del settore. Con la nuova legge questi crediti possono anche essere ceduti a terzi, per esempio scontati in alcune banche, rappresentando quindi contributi a tutti gli effetti. Il paradosso è che il regime transitorio è durato fino a pochi giorni fa perché i nuovi decreti attuativi del tax-credit, alcuni dei quali sono una novità (videogiochi e offerta cinematografica), sono stati pubblicati a maggio 2018 e sono operativi sulla piattaforma informatica della Direzione cinema solo dalla fine di giugno.

Contributi automatici: il fiore all'occhiello che non è mai sbocciato

Non va meglio per la seconda forma di intervento prevista dalla legge, il fiore all'occhiello della riforma, i contributi automatici, teoricamente assegnati secondo criteri appunto automatici e meritocratici alle imprese

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

virtuose. I 50 milioni stanziati a tale scopo per il 2017 sono, in realtà, stati utilizzati per pagare i contributi automatici in percentuale sugli incassi dei film degli anni precedenti al 2017, dovuti dallo Stato, in base alla vecchia legge, anche per i cinepanettoni o i film di Checco Zalone. In merito a questi contributi la testimonianza più significativa è quella di Pietro Valsecchi il produttore dei film di Zalone che in un brano indimenticabile della puntata del 17 aprile 2017 di Report, la trasmissione di Rai3, dal titolo "Che spettacolo!" scopre, grazie al giornalista che glielo dimostra, di aver ricevuto quasi due milioni di aiuti dallo Stato, di cui non si era accorto (?) per *Cado dalle nubi* e lo ritiene ingiusto, perché, sostiene: "i contributi pubblici dovrebbero andare a chi ne ha bisogno non a chi già incassa". Anche dei 50 milioni destinati ai contributi automatici per il 2018 nessuno ha visto ancora un euro, anche perché non sono state avviate le procedure per consentire alle imprese di aprire i conti dei fondi potenziali sui quali dovrebbero essere versati. Il grandissimo numero di parametri e criteri contenuti nelle tabelle allegate al decreto, tutti da verificare, e il fatto che il sistema non sia stato ancora applicato, né risultino fatte sperimentazioni o simulazioni, permette a molti di essere scettici sulla bontà del sistema stesso. Il regista Roberto Faenza, per esempio, ha dichiarato a Report nella puntata citata: "Mi sembra che questi automatismi abbiano il rischio di essere selettivi anziché automatici, e quindi andare sempre nelle tasche di quel pugno di produttori, che io chiamo la casta del cinema, che sono 5 o 6 non di più, che poi sono gli unici che veramente beneficiano di tutti i contributi pubblici e dello Stato." Il timore, cioè, è che si continui a finanziare un cinema di bassa qualità e di puro intrattenimento, che non ha oggettivamente bisogno di contributi pubblici".

Contributi selettivi: sempre in ritardo e con molte perplessità

Ancor più perplessità sta suscitando il modo in cui sta funzionando il bando per i cosiddetti contributi selettivi destinati, teoricamente agli autori e ai produttori indipendenti e privi di risorse, per i film difficili, per opere di giovani autori, per opere prime e seconde, per corti, documentari e opere di animazione, per la scrittura di sceneggiature, per lo sviluppo e la pre-produzione, per la distribuzione e, teoricamente (la legge e il decreto attuativo li prevedono ma il primo bando no), per le start up e il piccolo esercizio. Proprio le definizioni di produttore indipendente e di film difficile, contenute nei bandi, fanno ritenere che gli scettici come Faenza hanno ragione di credere che la Franceschini sia una legge per favorire comunque la casta dei produttori. Infatti, secondo i bandi, sarebbe indipendente, il produttore che "per un periodo di tre anni non destina più del 90 per cento della propria produzione ad un solo fornitore di media audiovisivi", cioè solo alla RAI, Mediaset o Sky. Quindi secondo questa incredibile definizione il produttore che destina per tre anni il 90 per cento ("non più del 90%") della sua produzione ad una stessa emittente sarebbe indipendente dall'emittente stessa (praticamente tutti i produttori sarebbero indipendenti). Ancor più interessante è la definizione di film "difficile", che può beneficiare di contributi pubblici per il 100% del costo di produzione. Secondo il bando selettivo 2017 (art. 1, comma 1, lettera n, sub iii) sarebbe "difficile" il "film che sia distribuito nelle sale cinematografiche, in contemporanea, in un numero di schermi inferiore a quattrocento". Quindi un'opera prima prodotta da uno dei produttori della casta, di cui parla Faenza, e distribuito in 399 copie potrebbe essere un film difficile, interamente finanziato da risorse pubbliche. Posto che gli schermi attivi attestati dalla SIAE nel 2017 sono circa 5000 e, quindi, 400 schermi rappresentano l'8% del totale, cioè 1/12,5 del mercato con il bando selettivi 2018 (art. 4, comma 3, lettera d) si cerca di favorire ancor di più le grosse produzioni. Sarebbero infatti "difficili" i "film che siano distribuiti, in contemporanea, in un numero di sale cinematografiche inferiore al 20 per cento del totale delle sale cinematografiche attive". Ma il 20% delle sale attive (non meglio definite) è pari ad 1/5 del mercato. Quindi anche un film che occupa un quinto di tutte le sale (meno uno, direbbe Zavattini) potrebbe essere considerato difficile.

"La migliore offerta" (2013) di Giuseppe Tornatore nel Palazzo di Piazza Santa Croce Roma

Contributi selettivi: un sistema decisionale inefficiente, non trasparente, con palesi conflitti d'interesse

Le decisioni sui contributi selettivi dovrebbero essere affidate ad una commissione di 5 super-esperti, di livello internazionale ma non pagati. I cinque esperti, nominati solo pochi mesi fa, sono: i critici Paolo Mereghetti ed Enrico Magrelli (già veterani di precedenti commissioni ministeriali), la produttrice Marina Cicogna, la ferrarese Daria Bignardi e il regista Pupi Avati (che si è subito dimesso e non è stato ancora sostituito). Il primo bando per i contributi selettivi è stato pubblicato a ottobre 2017 prevedendo due scadenze a novembre e dicembre dello stesso anno. Ovviamente, dato il blocco di un anno e la nuova possibilità di presentare domanda per la scrittura di sceneggiature da parte di persone fisiche, le domande sono state migliaia e i 5 esperti a costo zero si sono rivelati insufficienti per esaminare un così gran numero di domande, oltretutto di varia tipologia. Il bando del direttore cinema ha proposto una soluzione piuttosto originale per il problema: "la DG Cinema può istituire gruppi di lavoro al fine di procedere a una pre-istruttoria specialistica delle istanze presentate ma con l'ausilio di Istituto Luce Cinecittà srl e Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia." Ma l'Istituto Luce Cinecittà srl è un'impresa che produce e distribuisce film, documentari, opere prime e seconde, mentre gli allievi e i diplomati del CSC possono partecipare al bando. Come è possibile garantire l'imparzialità dei giudizi, che lo Stato deve assicurare, se alla valutazione contribuiscono società interessate in prima persona all'esito delle domande? L'ANAC, la storica associazione degli autori cinematografici, ha poi reso noto sul proprio sito, con un comunicato in data 2 marzo 2018, che il direttore cinema avrebbe deciso di affrontare il problema

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di far leggere ed esaminare le domande reclutando esperti volontari forniti dalle varie associazioni di autori (Cento autori, CNA, WGI), di documentaristi (DOC/IT), di artisti dell'animazione (ASIFA), per creare dei tavoli di lavoro, non previsti però dal bando stesso né da alcuna norma. L'ANAC ha segnalato la propria perplessità su trasparenza e imparzialità di una tale procedura che ben poco corrisponde alle promesse di qualità del ministro. Sta di fatto che arrivati al 20 giugno del 2018 nessuna decisione è stata ancora presa sui progetti di scrittura presentati a novembre e dicembre 2017 e solo parte dei 32 milioni di contributi selettivi destinati alle produzioni indipendenti per il 2017 sono stati deliberati mentre il bando per il 2018 è stato pubblicato a metà giugno, sprecando altro mezzo anno .

Contributi per la promozione: in perenne ritardo

Gli unici contributi finora interamente assegnati (non erogati), nel 2018 per il 2017, cioè ad attività concluse, sono quelli per la promozione, il quarto tipo di intervento dello Stato previsto dalla legge e forse il più importante, perché vuole incidere non sul prodotto ma sulla cultura, sul pubblico, sui giovani, sull'ecosistema audiovisivo. Si tratta di 40 milioni, la maggior parte dei quali (27,25 M) sono, però, destinati a società o fondazioni pubbliche come l'Istituto Luce (9M), il Centro Sperimentale di Cinematografia (9 M), la sezione Cinema della Biennale di Venezia (7,3M) alle quali si aggiungono, in base alla nuova legge, la Fondazione Prolo Museo del Cinema di Torino (1,1 M) e la Cineteca di Bologna (0,85 M). Per assegnare i restanti 12,75 milioni sono stati pubblicati alla fine del 2017 cinque bandi per festival, cineteche, circoli del cinema e sale parrocchiali, sviluppo della cultura cinematografica e premi alle sale d'essai. Per valutare le domande il direttore del cinema ha istituito e nominato quattro commissioni (non previste dalla legge) che hanno assegnato, abbastanza in fretta, quasi tutti i contributi. Le Associazioni nazionali di cultura cinematografica e i circoli del cinema, le uniche associazioni riconosciute dalla legge, hanno infatti ricevuto, per ultime, solo alla fine di giugno, notizie sui contributi assegnati per il 2017. Adesso, dopo che il bando 2018 per la promozione è stato pubblicato, con comodo, il 15 giugno, i soggetti interessati dovranno presentare in una ventina di giorni, entro il 6 luglio, le istanze di contributo per attività magari già svolte e concluse nel primo semestre.

Promozione: si premiano gli sprechi; si bocciano i migliori secondo il Mibact

Le decisioni finora prese sui contributi alla promozione hanno sollevato le proteste degli esclusi e attirato anche l'attenzione dei media. Sono tante infatti le stranezze. Al Giffoni film festival in provincia di Salerno, il cui direttore artistico percepisce un compenso di 260.000 euro, superiore all'appannaggio del capo dello Stato (€ 240.000), viene assegnato un contributo di € 850.000 con un incremento di quasi € 500.000 rispetto al 2016. (+142,8%!). I contributi a tutti i festival lombardi sono quasi un nono dei contributi destinati a tutti i festival campani con iniziative di scarsa qualità e di dubbia utilità culturale. Rassegne estive di una dozzina di film della passata stagione ricevono il doppio di festival storici e di qualità. Quattro festival di cortometraggio (Concorto, Sedicicorto, Genova Film festival, Skepto) inseriti dal Mibact nella tabella dei festival che assicurano punti per i contributi automatici alle opere che vi partecipano o vi sono premiate, non sono stati considerati meritevoli neanche del contributo minimo di € 10.000.

Un d'essai senza qualità

Forse, però, l'indice per valutare il livello di qualità della promozione della cultura cinematografica promosso con questa legge è il procedimento introdotto per la qualificazione di un film come d'essai. Il sistema dei film d'essai è un sistema-qualità fondato sul riconoscimento di tale qualifica ad opere in possesso di particolari caratteristiche di innovazione, ricerca, sperimentazione, che vengono proiettate in sale qualificate d'essai perché si impegnano a dedicare la maggior parte della propria programmazione, per un determinato periodo, a film classificati d'essai. La proiezione di tali film comporta benefici sia in termini di agevolazioni fiscali per l'esercente sia per i premi riconosciuti alla sala d'essai applicando un sistema a punti alla programmazione della sala. È di palese evidenza che tutto il sistema si regge ed è attendibile quanto più è qualificato il giudizio sui film d'essai. Tale giudizio nel corso degli anni è stato ovviamente affidato a commissioni di esperti in grado di valutare la qualità dei film prima che fossero immessi nel sistema distributivo. Con la nuova legge il giudizio sulla qualifica d'essai è, invece, effettuato dal direttore generale cinema, come se il direttore amministrativo del reparto cardiochirurgia di un policlinico, e non il primario, fosse incaricato della valutazione di un trapianto di cuore.

Meno qualità e più autoreferenzialità

Ancora una volta, quindi, le scelte tardive, improvvisate e contraddittorie prodotte dalla legge sembrano smentire le promesse di maggiore qualità, soprattutto per festival e rassegne, annunciate dal ministro. Tra l'altro proprio il settore promozione è quello sul quale si è più concentrata la volontà accentratrice del Governo. Le risorse a disposizione degli enti di promozione, sotto il controllo e la gestione più o meno diretti del Ministro (Luce, CSC, Biennale, Museo del Cinema, Cineteca di Bologna), oltre ai 27,25M del Fondo Cinema e Audiovisivo dispongono, infatti, di altri 20 M da altre fonti per un totale complessivo di quasi 48 M, cioè quattro volte gli importi che il Mibact mette a disposizione, tramite bandi, di tutti gli altri operatori culturali indipendenti.

Addio start up, piccolo esercizio e fondo di garanzia per PMI (Piccola e Media Impresa)

A questo dirigismo, insito nella legge ma che sta emergendo con evidenza nella sua attuazione, si aggiunge che già al secondo anno, quando ancora il grosso della legge (agevolazioni fiscali e contributi automatici) non è partito, il ministro ha cominciato a smontarla, un pezzetto alla volta. Nella ripartizione del FoCA 2018 (DM 15 marzo 2018), infatti, Franceschini non solo incrementa il totale delle agevolazioni fiscali (e quelle per l'audiovisivo superano quelle per il cinema) ma riduce di € 390.000 i fondi per i festival, aumenta invece di altri due milioni le risorse per il Luce, mentre ogni riferimento a start up e piccolo esercizio, sbandierati nei comunicati stampa del novembre 2016, è eliminato anche nel decreto ministeriale che regola i contributi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

selettivi e, infine, il fondo di garanzia, "l'ossigeno per le PMI del settore", non risulta più rifinanziato.

Piano sale: senza obiettivi concreti, senza rispetto dei termini e dell'utenza

Anche il piano straordinario per il potenziamento delle sale (120 milioni in 5 anni) si è avviato con ritardo e nella sua formulazione definitiva (un DPCM firmato dalla Boschi) ha già dimenticato il promesso raddoppio degli schermi. Sia nel 2017 che nel 2018 i termini di 90 giorni per la presentazione delle domande, dal 1 febbraio al 30 aprile, previsti dal DPCM non sono stati rispettati. I piccoli esercenti hanno segnalato che i grossi circuiti cinematografici, disponendo di propri uffici tecnici e legali, hanno potuto presentare domanda di contributo prima e meglio di altri, nei brevi termini concessi dalla piattaforma digitale della Direzione Cinema. Il piano, nato per riattivare vecchie sale e aprirne di nuove, soprattutto nei piccoli centri o nelle periferie delle grandi città, non ha, come tutti i piani straordinari della legge (è un vizio congenito), obiettivi concreti e misurabili. Nel 2022, in sede di bilancio, si potrebbe quindi scoprire che, pur rispettando i criteri della Boschi, è servito per costruire nuovi schermi per le sale utilizzate soprattutto dal cinema americano arrivato nel frattempo alla quota del 75%.

Piano cinema e scuola: in ritardo ma promettente

L'unico intervento che si pone l'obiettivo di agire sulla domanda di audiovisivo tramite l'educazione delle nuove generazioni è il piano straordinario per il Cinema nelle scuole curato da Mibact e MIUR. Partito in ritardo, come al solito, il 16 aprile scorso, con una serie di bandi per le scuole, scaduti già a maggio ma prorogati a giugno, utilizza i fondi del 2017 e 2018 (24M). A parte i tempi ristretti è sicuramente l'iniziativa più significativa della legge 220 e si spera che in breve tempo consegua l'obiettivo di introdurre permanentemente in tutte le scuole l'educazione al linguaggio dell'audiovisivo.

Quello che manca: una gestione pubblica rispettosa dei termini e dei cittadini

In realtà, come direbbe Calamandrei, anche la legge Franceschini è un pezzo di carta. Se la lascio cadere, non si muove: "perché si muova bisogna ogni giorno rimetterci dentro il combustibile; bisogna metterci dentro l'impegno, lo spirito, la volontà di mantenere le sue promesse, la propria responsabilità". Il fattore di cui nessuno parla e che sta rendendo sempre più fallimentari gli interventi a favore del cinema, sempre maggiori gli sprechi, sempre più oscure le decisioni e non trasparente il sistema decisionale, sempre più insoddisfatti gli utenti, sempre più distanti i giovani e gli spettatori, sempre più perentori i termini per gli utenti e sempre meno rispettati o inesistenti i termini per i burocrati, sempre più pachidermica e di mediocre livello la produzione, sempre più inutilmente complesse e perennemente in ritardo le procedure, è la bassa qualità dell'amministrazione. Un'amministrazione sempre meno pubblica e una gestione, che ricorda il corporativismo dei tempi del Minculpop, e che di fatto sembra sempre più una cogestione consociativa con i sindacati degli industriali (Anica, Apt, ecc.) con il CSC, con la Biennale e con l'Istituto Luce-Cinecittà srl. Quest'ultimo addirittura gestisce il FoCA al posto del Mibact e prende, inspiegabilmente, quasi altri due milioni di euro per liquidarsi, tra l'altro, i propri contributi. Il personale di ruolo, quello che ha vinto un concorso pubblico, consapevole di essere al servizio dello Stato e dei cittadini, è da anni sempre più emarginato, guardato con diffidenza, perché conosce quei principi di legalità, imparzialità, efficacia, produttività, rispetto dei termini e dell'utenza, insomma l'ABC della amministrazione pubblica che invece sono ignorati dai precari, dagli stagisti, dal personale di enti liquidati assunti senza concorso pubblico, dai pensionati richiamati in servizio, dai consulenti a vita, dal personale di enti che dovrebbero essere vigilati, da gabinettisti, insomma dagli irregolari, al servizio di chi li ha reclutati, che, come i baccelloni dell'invasione degli ultracorpi, stanno sostituendo gradualmente i lavoratori pubblici. I dirigenti di seconda fascia della direzione cinema sono ormai al 100% non di ruolo, incaricati senza aver mai superato un concorso pubblico per dirigenti, insomma dirigenti senza qualità. Il principio di buon senso della rotazione degli incarichi, previsto dalla normativa e da un decreto di Franceschini per prevenire la corruzione, impedendo il formarsi, anche involontario, di relazioni tra amministratori ed amministrati che favoriscano o sfavoriscano permanentemente alcuni utenti, è completamente disatteso, sia per i funzionari che i dirigenti. Lo stesso direttore è ormai al suo decimo anno.

La P.A. non è un bancomat inefficiente ma che serve solo a distribuire denaro

Questa buro-crazia che agisce in perfetta armonia con gli immobili boiardi dei sindacati imprenditoriali, guidati ormai da professionisti della politica, portatrice di una cultura dell'indifferenza culturale e dell'apparenza, può ingannare se stessa, a botte di comunicati trionfalistici, come faceva Franceschini, o distribuendo sempre più contributi a fondo perduto a sempre più soggetti, ma non può ingannare la realtà dei botteghini e il pubblico.

Una legge che produce un cinema obeso

Tutta la legge Franceschini, infatti, è sbilanciata a favore dell'offerta e corre il rischio di generare semplicemente una inutile iper-produzione cinematografica. Già nel 2017 i film italiani prodotti sono risultati 224 ma quasi sicuramente saranno più di 300 alla fine del 2018. Però potrebbero essere anche oltre 400. Infatti se il numero dei nulla osta alla proiezione in pubblico di film di lungometraggio, indispensabili per avere la nazionalità definitiva e la conferma del tax-credit, dei primi cinque mesi (n. 183), mantenesse lo stesso ritmo nei mesi successivi, attesterebbe una produzione di 439 film annui. Non sarebbe certo un buon risultato della legge 220 se si generasse, poi, un'iper-produzione anche per la tv e il web senza una crescita della domanda .

Che fare? incentivare domanda. solo obiettivi concreti e misurabili. valorizzare patrimonio. coinvolgere pubblico.

L'Israeli Film Fund con $ 6 M sviluppa quaranta sceneggiature, sostiene 20 produzioni e promuove in tutto il mondo il cinema israeliano che nei festival e mercati può competere con il cinema italiano e, forse, è maggiormente rappresentativo della sua cultura di quanto lo sia il nostro cinema. E tutto questo senza sprecare uno Sheqel. Con gli 800 milioni messi a disposizione dalla Franceschini per il 2017 e 2018, gli israeliani vincerebbero l'Oscar e tutti i festival del mondo e venderebbero film e fiction anche ai palestinesi. Forse bisognerebbe cominciare a studiare come gestiscono il loro cinema. Certamente nella nuova legislatura sarà necessario rimettere mano alla legge 220 cominciando da misure che incentivino la domanda che vuole dire, per esempio, intervenire per favorire con contributi o agevolazioni fiscali gli abbonamenti illimitati al cinema, secondo il modello praticato dall'inizio del secolo in Francia, che riducono il rischio insito nel film in sala, come bene esperienza che può essere valutato solo dopo aver pagato il biglietto. Vuol dire sostenere le sale on-demand, in cui gli spettatori non l'esercente si accordano tra loro per scegliere il film da proiettare quando e dove vogliono. Se le sale cinematografiche sono ormai luoghi di culto, si esentino le sale d'essai dall'IMU come le chiese. Si sperimenti il crowdfunding pubblico per finanziare fifty/fifty (50% Stato, 50% privati) corti, sceneggiature, opere prime, documentari, rassegne e festival. Si reintroduca il fax-shelter all'italiana (detassazione degli utili) per l'audiovisivo, che rischia di essere drogato dal tax-credit. Si attivi l'Osservatorio dello spettacolo, ridotto a ennesimo dispensatore di contributi inutili, trasformandolo nello strumento delle politiche culturali del governo nel campo del cinema e dello spettacolo come era stato previsto dalla legge 163 nel 1985. Si investa molto molto di più nel piano Cinema e scuola con l'aiuto delle associazioni e dei circoli del cinema che devono essere rilanciati. Alla formazione del nuovo pubblico può essere destinato non il 3% del FoCA ma il 10%, il 20% anche il 30%. Si renda accessibile a tutti il patrimonio cinematografico e audiovisivo, specialmente quello realizzato con il sostegno pubblico. Si tuteli il cinema come bene culturale e nessun contributo pubblico venga più erogato se non vi è un vantaggio pubblico duraturo e concreto. Si sperimentino società di finanziamento dell'audiovisivo, come le SOFICA in Francia, ma anche per piccoli investitori, per finanziare le produzioni importanti. Ma qualunque cosa si faccia se ne affidi la gestione a dei veri dipendenti pubblici.

Ugo Baistrocchi
(Rappresentante dei lavoratori della DGCinema del Mibact)

Ultimo tango a Parigi, le ossessioni di Bernardo Bertolucci

Tonino De Pace

Poiché mai nulla è casuale e il cinema, quando è vero atto creativo, trasforma il falso in vero e viceversa, anche l'estremo incipit di *Ultimo tango a Parigi* (1972), diventa preannuncio del futuro, ouverture meditata ed esergo ineliminabile del suo drammatico prosieguo. Bertolucci dividendo il fotogramma a metà, su quella di sinistra inquadra due opere di Francis Bacon e sull'altra fa scorrere i titoli di testa. La scelta di Bacon serve a Bertolucci per introdurci nel piccolo inferno che seguirà e le due tele del pittore, forse il più maledetto del 900 europeo, servono a sottolineare quel milieu di sesso, violenza e solitudine che un film anch'esso maledetto e bellissimo, significa e ha significato per almeno una generazione di cinefili, spettatori e veri appassionati del cinema. Un'aria di sufficienza, frammista ad una certa morbosa curiosità, ha spinto molti all'epoca al cinema e invece, altrettanto ipocritamente, ne ha tenuto lontani molti altri, così come una uguale ipocrisia ha avvicinato un numero di avidi consumatori di immagini "estreme". Ultimo tango è stato quindi, come tutte le opere scandalose, accompagnato da una fama contrastata e ingenerosamente inveritiera, laddove lo scandalo, inteso nel senso in cui lo intendeva Pasolini, è stato, invece, associato ad una visione pornografica del sesso. Tutti questi spettatori oggi si tengono lontani da quel film che soffre ancora oggi di questa diffusa fama negativa. È solo la mancanza di conoscenza, del film si intende, a fare proliferare un chiacchiericcio di fondo che dovrà spegnersi per consentire il pieno recupero di un'opera tra le più lucide e coraggiose di questi ultimi decenni. Il restauro messo a punto dalla Cineteca Nazionale, forse restituirà quella tranquillità di giudizi, scevri da ogni pregiudizio, restituendo nel contempo il film a quella pienezza artistica che lo faccia giudicare solo per quello che è. Vorremmo che restassero lontani i tempi delle difese d'ufficio contro ogni censura e quelli degli attacchi proditori frutto di un bacchettonismo del peggior stampo clerical-fascista. Per questo film ricordiamolo si arrivò a bruciare i negativi, eravamo nel 1976 e non nell'oscuro medioevo, eppure ciò avvenne come offesa alla cultura e alla libertà artistica. Insomma, *Ultimo tango a Parigi*, porta con se e forse lo porterà per sempre, quel marchio indelebile di una sottile infamia che specularmente può essere letta come "infamia" dell'avere girato un film così e come infamia di avere permesso che un film così marchiato con una bella "A" stampata sul petto come accadde ad Hester Prynne nel romanzo di Hawthorne ai tempi in cui ancora, evidentemente, sopravvive un'inguaribile ipocrisia puritana. L'incontro tra i due protagonisti è del tutto casuale, così come casuale è la loro storia d'amore. Ma Bertolucci non gira soltanto un racconto d'amore in cui trovano spazio i sentimenti di Paul. Bertolucci cerca le anime dei suoi personaggi e li trova segnati da un nichilismo senza soluzione. Il cinema di Bertolucci è stato sempre caratterizzato dai toni forti dei registri utilizzati e da questa ricerca deriva una certa disuguaglianza all'interno della sua produzione. Anche in *Ultimo tango a Parigi* il regista parmense utilizza toni estremi del racconto, ma qui il suo cinema ritrova quella razionalità un po' primitiva che in altre occasioni aveva invece assunto le forme di un razionalismo matematico (si pensi a *Il conformista*). La sua espressione si fa qui istintiva, personalissima, all'interno di un ragionamento che è lo sviluppo della rivoluzione sociale ancora, all'epoca, in atto. *Ultimo tango a Parigi* diventa il film che attraverso la storia di una passione erotica mette in scena il privato e il politico, lo scandalo e la disperazione. Si usciva da quel bagno di libertà che era stato il '68 e non si può parlare di *Ultimo tango a Parigi* senza parlare di quell'epoca che ha mutato in radice i rapporti all'interno di ogni dinamica sociale e quindi nella sfera privata e in quella pubblica. È per questa ragione che *Ultimo tango a Parigi* si afferma primariamente come un atto di libertà, una riaffermazione consapevolmente rabbiosa di quella rivendicata libertà artistica che non poteva essere trattenuta. Il cinema, che usciva dalle contestazioni di Cannes e di Venezia e dalla frattura di linguaggi e delle modalità narrative, con registi come Godard e Pasolini, fu tra le espressioni artistiche, insieme alla letteratura e alla musica, a mostrare con maggiore evidenza questa urgenza di affrancamento dal passato. A proposito di nuovo e di rinnovamento, questo è scrivere la storia, quando si rivoluzionano i linguaggi e i rapporti sociali, i codici ed è attraverso lo sguardo che si coglie il farsi dei mutamenti. *Ultimo tango a Parigi* è stato dunque, anche, un esperimento. È stata una dimostrazione empirica volta a dimostrare che tutto ciò che accadeva nel mondo in quegli anni, da Woodstock all'isola di Man, al Parco Lambro o in qualsiasi altro luogo in cui si sperimentavano, magari enfaticamente, forme di libertà anche sessuale, fossero diventati codici e segni quotidiani sperimentati all'interno di un rapporto di coppia esclusivo, ma segreto al mondo. Il film di Bertolucci ha dato voce a quel sentire politico che faceva irruzione nel privato con il sesso che diventava esternazione della libertà. Bertolucci e Franco Arcalli suo collaboratore alla sceneggiatura, riconducono la vicenda a questo assioma che in futuro e ancora per qualche anno, avrebbe ancora di più e ancora meglio segnato i rapporti e i comportamenti privati di ogni tipo. Sono stati gli anni in cui il cinema a volte aveva smesso di raccontare per diventare atto concettuale. *Teorema* ne è un esempio, film con cui Pasolini sancisce il suo isolamento, la contemplativa e silenziosa geometria di *Dillinger è morto* ha rielaborato in altra direzione i concetti di alienante insoddisfazione con la ribellione del finale e successivamente con *La grande abbuffata* il concetto di morte fisica è stato direttamente connesso all'annullamento di una concezione di ordine sociale non più rimediabile. Si tratta di tre esempi forse macroscopici e a questi va aggiunto il disperato ed eversivo nichilismo di *Ultimo tango a Parigi*. L'incontro tra i due protagonisti e l'imposizione di lui affinché nessuno sappia nulla dell'altro, costituisce l'espressione assoluta di ogni forma d'amore

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fisico sperimentando l'annullamento estremo di ogni sentimento e quindi di ogni moralismo. L'atto dell'annullarsi trasforma l'amore liberandolo da ogni condizionamento della conoscenza e costruisce il rapporto esclusivamente sull'essere e nel possesso dell'uno verso l'altro. In questa concezione materialista sta l'altro scandalo di *Ultimo tango a Parigi*. Un film che ha il coraggio e la lucidità di rifuggire dal condizionamento dei sentimenti, risolvendo nel desiderio l'estrema forma di una disperazione esistenziale. Il film si fa quindi, sia per il suo esito, sia per il fluire della trama,

riflessione sulla morte e sul confine dei sentimenti inespressi. È davanti alla salma della moglie suicida che Paul da sfogo ai suoi sentimenti e il sesso, immaginato e vero ed estremo di prima sembra sciogliersi in questa contro orazione funebre nella quale gli insulti alla moglie si trasformano in pianto e in pentimento e quindi in ribellione alla morte. *Ultimo tango a Parigi* è per forza di cose un film di corpi, quello animalesco del quarantacinquenne Marlon Brando e quello leggero ed esibito di Maria Schneider, ma nonostante ciò diventa originale riflessione sulla esistenza del legame di coppia. Se è vero che assistiamo all'esasperazione di un erotismo quasi compulsivo, di una sessualità che sembra diventare ragione di vita, è anche vero che la storia, densa di un profondo pessimismo, si fa riflessione esistenziale ed esprime quella lucida consapevolezza della finitezza umana, senza alcuna speranza. Bertolucci è riuscito a mostrare al cinema ciò che non era mostrabile, la disperazione e il nichilismo di una solitudine esistenziale inguaribile e la panacea del sesso come rimedio. Parigi, splendidamente fotografata da Vittorio Storaro, diventa non secondario elemento costruttivo del dramma. La città che è stato il simbolo di una liberazione anche sessuale, diventa luogo deputato della pubblica teatralità della storia e offre il rifugio segreto ai due amanti. Nella Parigi eternamente grigia le sinuose musiche del grande Gato Barbieri completano un'opera tra le più importanti del nostro cinema. Come sempre, sin dalla tragedia classica, eros e thanatos non possono che unirsi nel sacrificio del suo protagonista, atto finale del desiderio di annullamento che ha attraversato il film insieme alla carica di trasgressivo erotismo che porta lentamente verso la fine.

Tonino De Pace

Cosa dirà la gente (2017) di Iram Haq

Uno straziante dramma personale femminile nello scontro culturale tra due mondi diversi

Michela Manente

Un tema così attuale da essere - questa volta - la cronaca attuale quanto il cinema. Del resto, la vita supera in ogni caso e di gran lunga le storie del grande schermo da cui esso trae linfa vitale. Siamo all'interno della cultura pakistana, di quei pakistani venuti in Europa per lavorare e migliorare il proprio futuro, specie pensando alle giovani generazioni. Gran lavoratori, brava famiglia, ma con una cultura alle spalle profondamente pakistana ed intrisa di una peculiare visione del mondo e perciò incomprensibile agli occhi dei valori occidentali che vedono nell'autodeterminazione della donna la sua affermazione. Non è così, però, per l'adolescente Nisha (Maria Mozhdah), combattuta tra lo stile di vita dei suoi coetanei norvegesi e l'educazione imposta dalla famiglia. Il punto di rottura, il *climax* della vicenda, avviene quando il padre della sedicenne, proprietario di un negozio di alimentari ad Oslo, la sorprende in camera con il suo ragazzo, introdottosi furtivamente, e decide di allontanarla dalla famiglia. Poi successivamente, per punirla ulteriormente per l'oltraggio provocato a lui e alla sua famiglia anche agli occhi dei parenti e dei connazionali che boicottano il suo negozio, la spedisce dalla sorella in Pakistan, per farle riscoprire le sue vere radici e i valori musulmani. Nei mesi scorsi sono state due le vicende di cronaca che hanno coinvolto altrettante giovani pakistane: Sana, la ragazza quindicenne sgozzata in Pakistan dai suoi familiari per aver riferito di voler sposare un ragazzo italiano e Farah, la ragazza veronese portata nel Paese d'origine dalla famiglia per costringerla ad abortire, proprio prima dell'importante appuntamento della maturità. Anche il film di Iram Haq, un'attrice, sceneggiatrice e regista, conosciuta per il suo lungometraggio *I am yours*, ripropone una tensione che è un'*escalation* di sevizie, torture fisiche e psicologiche, umiliazioni e condanne sociali riportate dalla famiglia e che sono bene riassunte nel titolo del film *Cosa dirà la gente*. La tensione è resa ancora più palpabile per le emozioni messe in gioco, le stesse provate dalla regista, curatrice anche della sceneggiatura, che ha vissuto in parte su di sé la storia messa per immagini (a quattordici anni è stata rapita dai suoi genitori e lasciata in Pakistan per un anno e mezzo per le sue frequentazioni con i norvegesi e l'assimilazione della cultura dei coetanei). È interessante l'equilibrio che la Haq ha trovato per la pellicola, un bilanciamento che si presenta nel mostrare due mondi tanto estremi, ma che su pellicola convivono armonicamente. Vengono trattate tematiche forti, come quello della violenza sessuale, che necessariamente riporta una certa volgarità come atto, ma la Haq invece di sottolinearne il disgusto, incentra l'attenzione su Nisha e su quello che prova in quel momento. Alla caratterizzazione di personaggi adulti duri ed estremizzati si contrappone la spensieratezza di personaggi giovani, soprattutto la protagonista che vive le sue prime esperienze con la delicatezza della sua età fatta di scuola, incontri con gli amici, feste e discoteca. Nei suoi attimi di intimità la macchina da presa si fa da parte, come se guardare direttamente ciò che sta facendo la privasse di quella dolcezza e innocenza che la contraddistingue. Nisha diventa un'eroina, un mito per tutte le donne oppresse da culture che relegano la donna ai soli ruoli subalterni, anche nell'Europa contemporanea e modernissima. *Cosa dirà la gente* non descrive solo il calvario di un'adolescenza interrotta e il salvifico far appello all'amore per sé stessi, ma anche e soprattutto il coraggio di una giovane donna che si affida al suo senso di sopravvivenza per non soccombere nella difficile coesistenza tra due culture agli antipodi. Un cinema di denuncia, dunque, intenso, la cui riflessione si spinge sino al dilemma di quali siano i limiti in cui si può accettare il relativismo culturale e agli aspetti più inconfessabili del legame comunitario. Ma queste non sono solo storie di cinema... sono storie vere.

Michela Manente

Il sacrificio del cervo sacro

Presentato in concorso a Cannes lo scorso anno, arriva anche in Italia l'ultimo lavoro del discusso regista Yorgos Lanthimos: in anteprima al Biografilm Festival e nei cinema per Lucky Red dal 28 Giugno, è ispirato alla tragedia di Euripide Ifigenia in Aulide

Giulia Marras

Occhio per occhio? Finiva con questo dilemma *The Lobster*, il precedente lavoro del regista greco, il primo in lingua inglese. Nell'universo immaginario ma non troppo costruito da Lanthimos, in cui una coppia deve per forza condividere una caratteristica comune, il protagonista sacrifica la sua vista per poter stare insieme alla sua cieca innamorata, invece di trasformarsi in un animale? Il film termina senza una risposta (o forse sì, e la soluzione, d'altronde, è tutta nel titolo). I temi della scelta, del sacrificio e infine della sopravvivenza tornano anche nell'ultimo *The killing of a sacred deer*. O più probabilmente ci sono sempre stati in tutti i film del regista greco, a partire dal cult Dogtooth. Invece che dagli occhi, qui si parte dal cuore, quello pulsante e aperto, e soprattutto *reale*, di un paziente in una sala operatoria; cuore vivo che presto si fermerà nella resa, la stessa del chirurgo protagonista, Steven (di nuovo Colin Farrel, già l'*aragosta*) che, buttando via i guanti, si laverà per la prima volte le mani dalla morte. E sarà questo il motivo scatenante dello sviluppo della storia, quella della famiglia Murphy, tipica borghesia anestetizzata da una struttura sociale troppo rigida nonostante la modernità e il lusso in cui vive, nonché dalla professione scientifica che esercita (la madre e moglie Anna, interpretata da Nicole Kidman, è un'oftalmologa – gli occhi, ancora). Nel panorama idilliaco eppure stridente del ritratto familiare in cui i figli si litigano le simpatie dei genitori a suon di aspirazioni e comportamenti appropriati, si insinua Martin, adolescente sbrigliato e apparentemente distaccato da ogni connessione con il mondo ordinario. La natura della sua relazione con Steven, fatta di incontri quasi clandestini, rimane per poco meno della metà della pellicola celata e ambigua. Come le migliori tragedie, *Il sacrificio del cervo sacro* è una commedia degli equivoci che si tramuta ben presto in un dramma epico. In realtà i toni del grottesco tipici di Lanthimos non mancano neanche qui, dove perfino il sesso è un'"anestesia completa". Martin, rivelatosi il figlio del paziente deceduto nella prima scena, fa crollare il castello di certezze terrene e logiche genetiche, imponendo con forze ignote il sacrificio di uno dei membri della famiglia, a scelta di Steven: pena la paralisi, il digiuno e il sanguinamento degli occhi(!) per tutti, prima della morte. In un mondo ormai desacralizzato, in cui tutto viene raccontato e vissuto attraverso lo stato del corpo ("*mia figlia ha avuto il suo primo ciclo mestruale*", "*sei migliorata molto nella respirazione*", "*hai già i peli sulle ascelle?*"), Lanthimos lancia nel baratro dell'inspiegabile la fede scientifica dei suoi protagonisti, destinati alla più atroce delle decisioni per mano di un demonio moderno. "Come puoi sapere che non sono un dio?" è la battuta che riecheggia nel film preferito di Martin, l'insospettabile *Ricomincio da capo* con Bill Murray; ma non è neanche questa la domanda più difficile da porsi, quanto invece dove si trova oggi il senso di colpa delle proprie azioni. E attenzione, Lanthimos non giudica nessuno dei suoi personaggi, o probabilmente li biasima uno per uno. Piuttosto, li osserva dall'alto, da lontano, o li pedina, con la macchina a mano, da un punto di vista irreale, gelido come i corridoi ospedalieri che attraversa e indifferente come il Fato che testimonia compiersi. Sovrastati da una tragedia che non possono controllare con le proprie armi – la medicina e la ragione – si abbandonano lentamente all'archetipo cui sono destinati: il padre Agamennone, la madre Clitennestra, il figlio Oreste e la figlia, prima Coro e infine Ifigenia. Il mito euripideo rappresentato oggi racconta la debolezza umana con la stessa potenza a cui è giunto a noi; non smette, anzi, di dire sempre qualcosa in più su di noi e sulla società occidentale che nel frattempo abbiamo costruito sulle basi della polis e del mito. Ma da lì siamo ormai lontani e dimentichi: non c'è più alcun deus ex machina. Il cervo è stato sacrificato e non potrà salvarci da noi stessi. Come per i precedenti lungometraggi di Yorgos Lanthimos, la visione de *Il sacrificio del cervo sacro* non è semplice: è violento a partire dal linguaggio freddo e sterile che utilizzano gli attori, dall'ironia funesta che pervade le scene, fino al senso ineluttabile di sconfitta che li costringe all'umiliazione per la sopravvivenza. Ma è una violenza "metaforica, simbolica", come spiega lo stesso Martin a Steven, che fa della tragedia e del cinema luoghi privilegiati di interrogazione alle stesse domande da duemila anni. E non intimidiamoci se ci ricorda Kubrick: è facile, sì, con la Kidman e Ligeti, ma la mano e l'occhio di Lanthimos si affinano sempre di più: anzi, forse, abbandonati gli universi dalle proprie regole e anomalie dei film precedenti, spogliato dai confini di schemi rigidi e dinamiche perverse, tocca qui il suo lavoro migliore.

Giulia Marras

Militanza dimenticata: Gian Maria Volonté protagonista del cinema d'impegno politico e sociale

Leonardo Dini

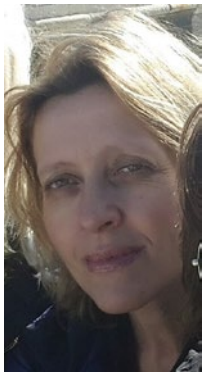
Paul Valery: Le vent se leve!il faut tenter de vivre. Nella serata di presentazione del Premio Zavattini è stato proiettato in anteprima il corto *Dimenticata militanza*, di Patrizio Partino, opera realizzata in collaborazione con Cinecittà Istituto Luce e con l'Archivio audiovisivo del Movimento Operaio, un archivio che sarebbe piaciuto molto a Volonté', *Dimenticata militanza* infatti fa sintesi dell'esperienza intellettuale umana e artistica di Gian Maria Volonté. Proteiforme: la definizione di Volonté nel Corto che fa una carrellata tanto veloce quanto efficace sulla carriera cinematografica e di impegno civile e sociale di Volonté. Coraggioso poetico e anticonformista il Volonté di quegli anni eroici del cinema italiano, idealista, e anche amico leale nell'associare agli eroi risorgimentali la rivolta intellettuale di Scalzone, discussa e discutibile. Certa invece la critica motivata alla repressione su anarchici, su operai, su classi sociali basse viste sempre come un pericolo mai come una risorsa di idee, potenzialità, capacità da garantire favorire e sviluppare. Il corto stesso non mostra, è fuori campo, il pugno chiuso di Scalzone che cita il saluto in Francia di Volonté, al termine di una romanzesca fuga dall'Italia favorita da Volonté, una storia inedita e che sembra uscita e magari l'ha ispirata, da una sequenza di *Allonsanfàn* dei Taviani, dove invece lo sbarco si fa metafora del tradimento e della disillusione. Volonté si esprime come regista sul campo, nella narrazione sul caso Pinelli, eppure non è bestia di stile pasolinianamente come Dario Fo anzi teatralizza per drammatizzare le "ragioni chiare" del suo modo "invincibile"di interpretare il mondo. Lo stesso dell'esilio parigino volontario di Mastroianni e Ferreri dal 1994. Ecco allora che Volonté si fa eroe omerico di una Italia talora necessaria ma utopistica e irrealizzabile, vuole quasi realizzare da solo la rivoluzione promessa della Costituzione del 1948, la sua rivoluzione è applicare la Costituzione, la Sua è una militanza sui generis, tipica dell'idealista che crea piuttosto che guidare le rivoluzioni, ma la sua rivoluzione personale l'ha vinta ampiamente attraversando con idee intuizioni e proteste razionali, negando ruolo ne *Il Padrino* e in '900, ha capito per primo tra gli attori divenendo leader tra gli attori, quanto si possa con le immagini, la parola, l'esempio, la forza etica laica, cambiare in meglio il mondo, anche a grande distanza di tempo. È una repubblica fondata sul Cinema di impegno civile quella sognata da Volonté e sintetizzata in quella citazione di Paul Valery che era scritta sul lato della barca di Volonté come ideale di libertà e uguaglianza universale da forgiare e da costruire. La sequenza iniziale e quella finale del corto su Volonté si identificano e identificano per usare una terminologia cara a Michelangelo Antonioni la personalità di Volonté. Si alternano nel corto scene di lotta politica, di storia della politica, di lotta di classe, già, la dimenticata militanza allude alla lotta di classe, vettore di masse e politici negli anni'70 oggi ridotta a populismo o a difesa sindacale nella migliore delle ipotesi. Il film su Volonté dunque non soltanto riporta al centro dell' attenzione una delle migliori intelligenze del cinema italiano ma rende anche giustizia alla memoria storica della militanza di tutto il cinema italiano in difesa di valori, ideali, repubblicani e costituzionali che oggi non soltanto sono più utili ed essenziali di prima ma sono anche ragione pratica per ricostruire il tessuto sociale e culturale italiano. Volonté come Antonioni, come Pasolini, come Mastroianni, la'dove registi e attori

hanno lottato e operato in una lotta e sfida comune e condivisa in nome di una Italia che è il presente e il futuro. Le immagini in bianco e nero del corto hanno una forza e una intensità emotiva che supera gli effetti speciali o sonori di altri corti presentati per il premio Zavattini. Soltanto in un corto che cita l'impegno sociale civile di Ettore Scola si può ritrovare il clima le idee e le motivazioni di quegli anni in cui stare dalla parte del popolo non era populismo ma dovere politico di militanza intellettuale. Il percorso di Volonté è ben rappresentato e anzi reso più intenso da testimonianze visive come quelle dell'appello di Enrico Berlinguer per il referendum. Riaffiorano i volti e le vicende di altri attori come Renzo Montagnani che affiancano Volonté nel documentario collettivo su Pinelli. Esperienza di vita di cinema e Politica si uniscono in un unicum che rende straordinario il percorso di Volonté. Si cita anche il suo senso non comune della autoironia ed ironia, la sua professionalità del dettaglio e del perfezionarsi continuo là dove poteva e sapeva essere Uno nessuno e centomila per dirlo parafrasando Pirandello. Era una identificazione intellettuale non puramente mimica o teatrale quella tra le emozioni e le idee di Volonté e quelle dei suoi personaggi, talmente intense che realmente di volta in volta diventava un altro. Una militanza autentica coerente vissuta quotidianamente quella di Volonté, specchio però e apice di una militanza collettiva universale che coinvolgeva tutto il cinema italiano e metà del popolo italiano in quegli anni, una forza ideale e degli ideali che tuttora è esperienza storica effettuale utile per ripensare il presente e il futuro del'Italia dell'Europa e del cinema di impegno appunto militante, politico e sociale che oggi prosegue con Bellocchio, Virzì, Bertolucci, Salvatores, Tornatore, Benigni e i tanti registi che hanno fatto cinema proseguendo il discorso e le idee care a Volonté, rappresentando il mondo attuale per quello che dovrebbe essere e che non è, per quello che potrebbe essere e non è. Lezione universale di cinema di vita e culturale quella che emerge in *Dimenticata militanza* a ricordare e portare nel futuro Gian Maria Volonté come di cinema uomo al servizio di ideali, libertà e civiltà. Nel mondo sull'esempio di Volonté sono nati tanti attori e registi, è stato infatti un maestro e un caposcuola per tanti e ancora resta da studiare e capire il suo contributo di idee di progetti e di metodi al cinema attuale tanto in Italia e in Europa che nel mondo. La lezione del cinema sociale e civile riscrive la storia di quegli anni lontani ma anche quindi la storia del presente.

Leonardo Dini

Montparnasse - Femminile Singolare

Regia di Léonor Séraille. Con Laetitia Dosch, Grégoire Monsaingeon, Souleymane Seye Ndiaye, Léonie Simaga, Nathalie Richard. Titolo originale: Montparnasse Bienvenue. Genere Commedia drammatica- Francia, 2017, durata 97 minuti, distribuito da Parthénos



Giulia Zoppi

Montparnasse, ovvero Camera d'Or per la miglior opera prima all'ultimo festival di Cannes, contrariamente a quanto farebbe presagire l'importante riconoscimento, altri non è che un'opera gradevole, godibile e fresca (principalmente perché pone al centro della storia una giovane donna simpatica e imprevedibile), del tutto priva però di quel tocco di originalità e di incisività, che sarebbero richiesti ai debutti degni di nota: in altre parole, un'occasione mancata. Il film infatti, non propone niente che non sia stato già visto molte altre volte al cinema e sorprende constatare che, nonostante questi limiti, abbia incassato un premio tanto prestigioso. Suppongo che i film presenti nella sezione fossero ancora più deboli (nel caso deve essere stata un'annata piuttosto mediocre), oppure che la giuria non abbia saputo decidere per il meglio, il che è frequente. Anche a Cannes. Le aspettative erano alte, soprattutto perché un riconoscimento cannense è sempre da tenere in considerazione. Dopo aver goduto della vista del sempre splendente Kechiche con *Mektoub, My Love, Canto Uno* (di cui non ho scritto, desiderando spendere il mio tempo per un'esordiente), mi sono immersa in questa fragile operazione cinematografica che, nell'esiguità della sua durata, spiattella una tale sfilza di *déjà vue*, da far rimpiangere le 3 ore del film tunisino (compresi i primi piani sulle incantevoli ragazze in costume da bagno, di cui *Mektoub* è pieno), facendomi rimpiangere la scelta. La storia inizia con Paula, una giovane donna sulla trentina che sta cercando un confronto con il fidanzato Joachim, refrattario ad ogni contatto, tanto da porre tra lui e la ragazza una porta che nella fretta, sbatte sulla fronte della malcapitata. Lui è un fotografo narciso e presuntuoso, lei, la crediamo (e sarà proprio così), la sua musa naif, o meglio: la ragazza vivace e genuina che, seppur priva di preparazione e studi, non manca di originalità e di umorismo. Nel bel mezzo della lite e dopo essere svenuta a causa della botta, la ritroviamo al pronto soccorso nella mani di un medico alle prime armi. Lo scambio tra i due ci consegna chiaramente i contorni di una personalità tendente a frequenti sbalzi umorali, aggressiva e squinternata quel tanto, da risultarci simpatica, forse in ragione della sua anima palesemente irrisolta. Sbattuta fuori di casa da Joachim, che sembra non volerne più sapere nulla di lei, la ritroviamo vagare in una gelida Parigi, alla ricerca di un tetto dove rifugiarsi insieme alla gatta di lui, meditando soluzioni improbabili e considerazioni amare. "Parigi non ama i suoi abitanti" ci confessa, durante il suo vagare senza méta. Paula originaria di Lione, sembra non aver trovato, come vuole il cliché cinematografico, nessun eden nella capitale francese, al contrario, solo indifferenza e solitudine. Veniamo a scoprire molto presto infatti, da una cinepresa che le resta incollata alle spalle per buona parte del film, che la ragazza è senza lavoro, senza famiglia e senza fissa dimora, perciò d'ora in poi la seguiremo alla ricerca di un tetto e magari anche di un lavoretto, purché non troppo impegnativo. Incrociati alcuni giovani festaioli notturni con cui si abbandona in un ballo frenetico con la speranza di essere ospitata almeno una notte, la mattina seguente, la ritroviamo vagabondare in cerca di ispirazione. Solo un battibecco con un giovane e aitante

inserviente di un grande magazzino, Ousmane, le permette uno scambio verbale, fino al momento in cui sul métro, approfittando di un errore, fa credere alla bella Yuki (che la scambia per una vecchia compagna delle elementari), di essere chi non è, per accattivarsi la sua simpatia e assicurarsi un letto dove dormire. Così sarà, almeno per qualche tempo, ma solo per darci modo di comprendere fino in fondo che in Paula alberga uno spirito dolente e contraddittorio, mascherato da insolente ribellismo. Sua madre non la vuole più vedere e questo è un dolore che la segue come un'ombra. Le scene in cui la vediamo pedinare la madre, con l'intento di rientrare nella loro vecchia casa, sono le uniche ad avere il carattere tragico della sua reale condizione di sola ed abbandonata e risultano credibili, sofferte. Per il resto, i suoi colloqui per ottenere un posto da commessa nel grande magazzino dove lavora anche Ousmane (con il quale in breve tempo passerà dalla diffidenza alla passione di una notte), altro non fanno che darci il quadro drammatico di una realtà già ampiamente scandagliata dal cinema, in cui la precarietà giovanile, si scontra con un efficientismo ridicolo e di maniera, come solo le metropoli capitalistiche ("a Parigi girano solo i soldi" afferma amaramente Paula) danno prova, dimostrando plasticamente quanto la *gig economy* mangi vita e dignità alle nuove generazioni, sotto gli occhi di tutti. Ma non basterà un impiego di baby sitter presso una ballerina spocchiosa (ex contabile), al servizio di una bambina schizzinosa e solitaria, a darle pace. Mentre Yuki smaschera delusa e arrabbiata la sua menzogna, però, (ributtandola in mezzo alla strada, salvo trovare nell'angusta mansarda della ballerina, un precario giaciglio), rispunta Joachim intenzionato a riprendersela *d'emblée*, come se fosse un pacco. Paula aspetta un bimbo da lui ma non ci casca. Nonostante le difficoltà economiche abortisce, rimarcando la sua condizione di giovane donna libera e senza posa (una situazione di fluidità che si riverbera anche negli approcci erotici con amiche e amici), intenta a fare i conti con la durezza del mondo che la circonda. Non è ritrovando la madre (impietosita da tanta fragilità) e nemmeno i lavoretti ad ore che ha faticosamente conquistato, che il suo errare nel mondo avrà una fine. Gli occhi smarriti di Paula si rivolgono solo verso un nome: "libertà", anche se la parola suona vuota, quando si infrange sulla precarietà di una società che non fa sconti. Concludendo: per quanto la pellicola si soffermi sugli aspetti meno turistici e più crudi di una delle città più belle (e ciniche) del mondo, fotografandola al suo peggio (le scene al grande magazzino rivelano la vacuità di tante professioni nate per frullare le aspettative di generazioni di ragazzi), per quanto in Paula conviva una lucidità inaspettata (nonostante sia spesso sopra le righe), il film non riesce a incidere che la superficie della sua narrazione. *Montparnasse* sembra la versione francese dell'americana *Frances Ha*, acclamata pellicola del 2012, in cui perno della storia era una giovane in cerca di un centro di gravità, nelle pieghe di una frenetica e distratta New York. Allora come oggi, in questi due film ancora immaturi, la profondità di sguardo, quel tocco di verità priva di fronzoli, non affiora (se non a sprazzi, in modo discontinuo), come in molto cinema francese contemporaneo, permeato come spesso è, di un conformismo melenso e a tratti stucchevole. Ho scritto mesi fa che ad oggi il miglior cinema, almeno qui in Occidente, arriva dal Sud Italia. Confermo quanto detto, convintamente.

Giulia Zoppi

L'inesprimibile: da Cuore di tenebra ad Apocalypse now

Se questa è la forma della suprema saggezza, allora la vita è un enigma più grande di quello che molti fra noi pensano.
(J. Conrad, Heart of darkness, 1902, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, England, p. 101)

Carmen De Stasio

Un inestinguibile senso di colpa estende la sua ombra nelle opere di J. Conrad: l'essere nell'auto-percezione di straniero per un disegno personale induce a un'obliquità che scalfisce i confini della correttezza, del desiderio di costruire una speranza imbrigliata nella consapevolezza che tutto sia oramai fatto e sia al contempo continuamente deragliato. Nell'obliqua scena del vivere le trame oscillano tra le penetranti spire che regolano la natura oscura dell'uomo e la vorace convivenza-repulsione alla base dei comportamenti e che l'autore ripiega in *Cuore di tenebra*. Qui scenari ricolmi di tensione inappagante diffondono un cromatismo orrifico: nella luce fatua delle decisioni logiche, Conrad porta in superficie l'asfissia e l'afasia della volontà oscillante tra il delirio di potenza e il relitto in cui incessante ricade una società disarmata e al contempo famelica di nutrirsi d'umanità da asservire. Quali, davvero, lo strumento e l'attitudine di cui l'uomo *si serve* per superare il varco che lo separa nei territori dell'esistere. Tali quesiti delineano lo studio articolato di Conrad allorquando, riprendendo esperienze per mare, si scopre in grado di riscrivere il panorama umano conoscibile con opportuna ingerenza di eventi dei quali egli ha partecipato nella tormenta, nei rigori di una natura che impregna gli algoritmi intimi dei comportamenti e in essi risuona il vortice di un questionare diretto, senza metafora. Così *Cuore di tenebra* ricalca un avvenimento composto da memorie alla luce di un'indagine che non smette di risolversi nella fusione paradossale tra problema e soluzione, tanto da non essere più distinguibili. Il fatto suscita clamore negli astanti ai quali il narratore Marlow racconta e lo stesso narrare a-posteriori diviene ingranaggio equivoco di attitudini sospese. In questo modo Conrad caratterizza il protagonismo di due personalità al punto da apparire l'una appendice per l'altra: di Marlow, narratore, co-protagonista demandato a scoprire i traffici dell'oscuro Kurtz nella jungla a ridosso del fiume Congo, si ha inizialmente percezione come il bene destinato a scalfire il male, ovvero colui (Kurtz) il quale insanamente, secondo i codici mercantili occidentali, si rifiuta di tornare nei ranghi preposti. Il bene e il male restano separati fin quando, per una legge che ripone l'inesistenza delle distanze spaziali a un'infima dedizione alla rigidità del piano esistenziale, avviene l'inesprimibile avvicinamento simbolico. A questo punto al progredire del passo corrisponde il dilatarsi di una consapevolezza che accantona i crismi imposti e trasuda di libertà, finché in quell'oscurità madida di sospesa nebbia inizia ad agitarsi la coscienza che qualcosa di diverso si prospetti. E non è con la cattura di Kurtz la soluzione, quanto con la consapevole mutevolezza della propria attitudine. La storia varca i confini del tempo fasico e s'estende ad azioni, reazioni e repulsioni chimiche in un'indagine sugli scoscendimenti comportamentali dell'uomo non già perché fustigato dall'impervietà condizionante, ma proprio in virtù di un qualcosa d'indefinito che lo investe. Questo *l'orrore*. L'essenza della valicabilità temporale comporta la dilatazione della tessitura imbastita da Conrad fino a completarsi nell'opacità di *Apocalypse now* oltre un secolo dopo. Un assalto alla comunione contro tutti i soprusi che Francis Ford Coppola coglie imbastendo senza controfigure retoriche le storture dell'animo e trasducendo in un tempo dislocato le ambiguità che egli intellige in *Cuore di tenebra*. Da lì il regista compone la sua sceneggiatura a ridosso della jungla del Vietnam. Qui il tempo si riformula dissuadendo le attitudini convinte all'interno di

Marlon Brando: Walter E. Kurtz

Martin Sheen: Benjamin L. Willard

un'apocalisse imperitura nelle tenebre che risalgono assordanti dal territorio di una guerra che è soprattutto intima e solo rivelata nel gesto. Attraverso la coltre enigmatica della jungla il *nemico* assale spaventoso perché invisibile e la morte impera con le sue purulenti vesciche a deteriorare il piano dell'esistere fino a

perdere la rotta del perché progredire e contro chi combattere. Davanti a sé è l'ego mancato, trasecolante tra torbido senso di colpa e fremente di un Io delirante che Coppola penetra al limite dell'esaurimento, valendo al film il valore testimoniale che più di ogni altro ha registrato la densità caustica del conflitto in Vietnam. Un conflitto che ha prestato alla luce le ossidazioni del temperamento e ha sconvolto e generato una prole malsana. Epperò, se nel racconto di Conrad è la pulsante energia sintetica delle parole a rinvigorire la metafonia del contesto e avvalorare la credibilità scenica, nel film Coppola ricorre a effetti ritmati dal simbolico avvilimento della frontalità quale falso visibile di quel che resta perennemente in ombra. Totalmente diverso dall'originale è Kurtz, protagonista del ribaltamento attitudinale. Coppola affida a lui (un efficace Marlon Brando) lo spasmo criptico che regge l'intero arco semantico del film: nel suo quid è il rivelamento algoritmico che ritiene la percezione, la forma e l'idea e tutto il contrario, destituendo la facile descrizione con sonorità mai d'abbellimento (dalla colonna sonora alla ripresa inquietante di *La cavalcata delle valchirie* di Wagner e *This is the end* dei Doors).La forza del racconto quanto del film sta, dunque, nelle contaminazioni che, varate dall'esterno, risuonano in un simbolismo autentico e frantumano un credere devastato dall'ovvietà (tutta occidentale) nella sopraffazione che, incorporea e silente, mostra (...) *il terribile volto di una verità intravista – lo strano mescolarsi di desiderio e odio.*[1]

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Io danzerò: tra impressioni e movimento

1 *Ibi, p. 101*

Attività dei Circoli del Cinema: Band Apart (FICC Oristano)

W il '68 – Viaggio nel Cinema di quegli anni

Antonello Cossu

La rassegna "W il '68 – Viaggio nel Cinema di quegli anni", proposta dall'Associazione Culturale BandApart, per il mese di maggio ha omaggiato con quattro titoli la Rivoluzione scoppiata cinquant'anni fa a Parigi. Si è deciso di aprire e chiudere con due classici d'autore: *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio e *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni, in mezzo due pellicole di genere *Quién Sabe?* (1966) di Damiano Damiani e *La ragazza con la pistola* (1968) di Mario Monicelli. Quattro pellicole e quattro viaggi, dalla provincia piacentina al Messico, dalla Sicilia all'Inghilterra per approdare negli Stati Uniti. Il folgorante esordio di Bellocchio è una delle poche opere spartiacque che hanno segnato la società italiana con un prima e un dopo. Coerente fin dal principio della sua carriera il regista di Bobbio ha minato le istituzioni e le autorità precostituite, la famiglia in primis. In una villa di campagna vivono Ale, un adolescente irrequieto e afflitto dal *male caduco*, la sorella Giulia legata al fratello da un rapporto morboso, Leone disabile mentale, l'anziana madre cieca e Augusto, il fratello maggiore che vive in città e che ha il ruolo di capofamiglia. I conflitti tra familiari disturbati e non esplodono spesso a tavola, dopo la morte provocata della madre all'interno del nucleo familiare si innesca un corto circuito, dentro un territorio del male così sapientemente descritto. La malattia mentale, la follia, la rabbia invidiosa e impotente che corrispondeva ad un bisogno profondo di modificare la realtà. Oltre ad una critica netta e decisa ad una società vecchia da mandare in soffitta e da bruciare, come fanno Ale e Giulia con arredi e giornali. Pellicola che ha anticipato la contestazione e che ha avuto in Lou Castel interprete sorpresa, nonché icona della ribellione giovanile. Il singolare attore svedese di origini colombiane e cosmopolita cinematografico è stato anche il protagonista del nostro secondo film *Quién Sabe?* insieme a Gian Maria Volonté, al quale lo accomunavano gli stessi ideali di sinistra e di protesta. Western atipico quello diretto dal bravo Damiano Damiani, abile nel muoversi tra cinema impegnato e popolare. Primo western politico scritto dallo sceneggiatore prediletto di Gillo Pontecorvo, quel Franco Solinas del premio omonimo che per decenni ha premiato i talenti emergenti del cinema italiano. Il soggetto di Salvatore Laurani, ambientato all'ombra della Rivoluzione messicana viene trasformato in un apologo terzomondista e, come nello spirito del coevo *La battaglia di Algeri*, anticolonialista. I protagonisti sono il bandito El Chuncho che con la sua banda assalta treni (come la lunga sequenza iniziale) e fortezze per sequestrare armi dell'esercito governativo da consegnare al generale Elias, uno dei capi della ribellione del popolo. Egli, al contrario del fratellastro prete El Santo (uno spiritato Klaus Kinski), non combatte per degli ideali o per i poveri e gli oppressi, è mosso dall'istinto, dalla brutalità contrapposta alla civiltà rappresentata dall'americano. L'incontro con Bill Tate è speciale per Chuncho, opportunistico per *il gringo*, *elniño*, il quale incarna la politica estera Usa (di sempre) ambigua e ambivalente. Inoltre è un mercenario, a cui interessa solo il denaro, pensa di poter comprare tutto - anche l'amicizia. Alla fine El Chuncho acquisisce una coscienza politica e uccide un simbolo, non l'amico. Uccidendo Tate rimanda indietro i capitalisti americani che vogliono i messicani solo servi e subalterni. E poi pronuncia la mitica battuta rivolta al lustrascarpe povero a cui ha appena dato una moneta, invitandolo alla ribellione e a comprare dinamite non pane! *Quién Sabe?* è diretto con leggerezza e spirito peone, alla pari dell'istrionica interpretazione di Volonté, più contenuto Castel in un ruolo non meno ambi-

Foto di Gianni Mameli

guo di quello rivestito nel film di Bellocchio. Damiani regista e Solinas sceneggiatore danno dignità al racconto e allo stile, senza scadere in farsa o caricatura. In pieno '68 Mario Monicelli, coadiuvato da Rodolfo Sonego e Gigi Magni, firma una satira *alla Germi* sui costumi siciliani in cui la protagonista è una *picciotta* con la pistola, sedotta e abbandonata. *La ragazza con la pistola* è una inedita e spassosa Monica Vitti che dalla Sicilia giunge nell'Inghilterra dalle atmosfere *Swinging London* (ben rimarcate dalle brillanti musiche di Peppino De Luca) alla ricerca del suo Macaluso Vincenzo, interpretato da Carlo Giuffrè. Assunta Patanè in un contesto europeo compie un percorso di emancipazione femminile esteriore (abbigliamento e capelli) e interiore: mette da parte pregiudizi e chiusure frequentando coetanei di diversa estrazione sociale e sessuale. In chiave frizzante e leggera il maestro della commedia italiana anticipa tematiche care

Locandina della Rassegna "W il '68 - viaggio nel Cinema di quegli anni" ideata e curata da Antonello Cossu e Maria Paola Zoccheddu (Grafica di Gianni Mameli)

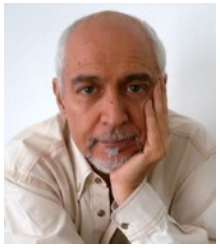
alla Contestazione dell'epoca e inoltre lancia due interpreti seri e drammatici in ruoli comici. Il corollario di caratteristi italiani (Tiberio Murgia e Aldo Puglisi su tutti) e inglesi completa il quadro di un'opera davvero singolare nel panorama sessantottino. Il cerchio lisergico della nostra rassegna si è chiuso con *Zabriskie Point*, piccolo grande capolavoro di Michelangelo Antonioni. Film potente e visionario che ha due assi portanti, conosciuti e riconosciuti da tutti: la storia d'amore (eros e thanatos) nella Valle della Morte tra due giovani contestatori e il finale esplosivo musicato dai Pink Floyd. Ambientato in California racconta il '68 giovanile con le cariche, gli arresti, i borghesi, i figli dei fiori e l'amore libero. I luoghi comuni della contestazione declinati dall'incomunicabilità cara al regista ferrarese. Incomunicabilità che affiora soprattutto verso la conclusione, come in *Easy Rider* le autorità colpiscono a morte il protagonista Mark - non riuscendo a capire la voglia di cambiamento il regime uccide i suoi angeli ribelli. La ragazza Daria immagina l'Apocalisse della villa, simbolo massimo della borghesia vincente e del consumismo trionfante di lì a poco. *Per ferro, fuoco, peste, cannone il popolo morirà* W il '68.

Antonello Cossu

(1974) Vive e lavora a Oristano come insegnante di scuola primaria. Dal 2009 scrive di cinema nella community di Filmtv con il nickname Hallorann. Socio del Circolo FICC Band Apart, già curatore nel novembre 2017 della Rassegna "Autunno in Giallo – Il Thriller italiano anni 70". "Reazione a catena" di Mario Bava (1970); "Quattro mosche di velluto grigio" di Dario Argento (1971); "Tutti i colori del buio" di Sergio Martino (1972); "La corta notte delle bambole di vetro" di Aldo Lado (1971)

I dimenticati #44

Mireille Balin



Virgilio Zanolla

Il 'dimenticato' di questo mese è un'attrice francese degli anni Trenta-Quaranta bella e talentosa, dalla singolare e amarissima parabola esistenziale: Mireille Balin, di cui quest'anno ricorre il cinquantenario della morte. Quasi un presagio, ella entrò nella vita in modo traumatico: giacché, per un incidente d'auto occorsole mentre viaggiava in Costa Azzurra, sua madre la diede alla luce con due mesi d'anticipo sulla data prevista, alle 14.15 di martedì 20 luglio 1909 in una clinica di Montecarlo. Blanche Mireille Césarine Balin era figlia d'un giornalista de "La Tribune de Genève" e di una fiorentina. Suo padre la fece studiare in un collegio femminile a Marsiglia, poi, quando la famiglia si trasferì a Parigi, in avenue Victor Hugo, le fece prendere lezioni di piano al Conservatorio, e d'equitazione. Intelligente e applicata, Mireille pigliava sempre ottimi voti, e apprese l'italiano, l'inglese e il tedesco. Purtroppo, a causa d'azzardate speculazioni in borsa, d'un tratto monsieur Balin si trovò in preoccupanti condizioni finanziarie. Sul punto d'intraprendere una carriera nel mondo della musica, Mireille si vide così costretta a darsi da fare per aiutare i genitori a sbarcare il lunario. Dopo un'esperienza come commessa, a vent'anni trovò lavoro nella Maison de haute-couture di Jean Patou, al 7 di rue Saint-Florentine: proprio là dove fino a poco prima sua madre era solita acquistare gli abiti. Lo stilista e profumiere parigino, uno dei principi della moda di quei decenni, l'assunse come segretaria: ma affascinato dall'eleganza della sua figura sottile, presto le propose di lavorare come modella, con uno stipendio più congruo; Mireille accettò, senza dir nulla ai genitori, sapendo che la madre considerava le *mannequins* quasi alla stregua di *demi-mondaine*. Un giorno, però, una foto di lei abbigliata da Patou finì sotto gli occhi del padre: Mireille fu costretta a lasciare Patou e passare ad altra casa di moda, la Marial et Armand. Ma all'epoca ella aveva già posato anche per delle cartoline, e di lì a poco una sua immagine venne pubblicata nel noto rotocalco "Paris Magazine". L'attore e regista Jean de Limur vide la foto, la ritagliò e spedì a un regista suo amico, Georg Wilhelm Pabst, che in quelle settimane del 1932 preparava il film *Don Chisciotte*: questi offrì a Mireille la particina della nipote del protagonista (interpretato da Fedor Fedorovic Chaliapin) nella versione francese della pellicola; lei, che l'anno prima aveva già recitato davanti a una macchina da presa (nel mediometraggio *Vive la classe!* di Maurice Cammage: un'opera oggi introvabile, dove pare il suo nome neppure figuri), accettò la proposta e si recò a Nizza, dove il film si girava negli studios de la Victorine. Lì la sua bellezza venne notata da altri cineasti, ed ebbe subito nuove offerte: nel '33 interpretò Nicole ne *Il sesso debole* di Robert Siodmak, Lilette nella commedia *Vive la compagnie* di Claude Moulins, e una ragazza nella versione francese del dramma *Adieu les beaux jours* di André Beucler; con Jean Gabin, Brigitte Helm e Ginette Leclerc; tre ruoli che la fecero conoscere al pubblico cinematografico. Tornata a Parigi, Mireille (che nel '31 aveva vissuto una breve intensa storia d'amore con un talentosissimo pugile ebreo tunisino, minore di lei di due anni e di qualche centimetro in statura: il peso piuma Victor 'Young' Perez detto «mascella di calcestruzzo», laureatosi quell'anno campione del mondo della sua categoria, e allora il più giovane della storia del pugilato) si dette alla bella vita accanto a una persona del tutto diversa da lui: Raymond Paternôtre, miliardario e futuro uomo politico, proprietario d'una catena di giornali; il quale le chiese di sposarlo: ma amando la sua indipendenza, ella rifiutò. La loro relazione si chiuse agli inizi del '34, quando nel film *On a trouvé una femme nue* di Léo Joannon, dove lei ebbe il ruolo di Denise, Raymond scoprì che

era prevista una scena di nudo, e le chiese invano di rinunciarvi. Ella fu poi Marcelle in *Si j'étais le patron* di Richard Pottier, Marie in *Marie des angoisses* di Michel Bernheim, con Pierre Dux e Françoise Rosay, premiato nel '35 quale miglior film straniero alla Mostra Internazionale di Venezia, tratto dall'omonimo romanzo di Prevost; Gine in *Jeune filles de Paris* di Claude Vermorel; Cora in *Le roman d'un spahi* di Bernheim. Personaggi piuttosto diversi l'uno dall'altro, dov'ebbe modo di evidenziare le sue qualità espressive. Il suo ruolo successivo, quello di Gaby Gould in *Pepé le Moko* di Julien Duvivier ('36), accanto a Jean Gabin, fece di lei una stella. La storia del bandito rifugiato della casbah d'Algeri che s'innamora della bella turista, e catturato mentre tenta d'imbarcarsi per fuggire con lei si suicida senza poterla rivedere era troppo romantica per non fare presa sul grande pubblico. Mireille aveva già lavorato con Gabin tre anni prima: ma allora era fidanzata con Paternôtre e lui s'era appena sposato con la sua seconda moglie; mentre adesso lei era libera e lui... disinvolto. Così i due avviarono una relazione, che durò solo qualche mese, ma ebbe il merito di portare la coppia a recitare assieme in un altro film di grandissimo successo, *Gueule d'amour* di Jean Grémillon ('37; dall'omonimo romanzo di André Beucler, che aveva diretto i due attori nel primo dei loro tre film comuni): un'opera romantica e drammatica, dove Mireille fu l'affascinante avventuriera

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Madeleine Courtois, altro suo superbo personaggio. L'impegno successivo dell'attrice fu di nuovo in Costa Azzurra, negli studios di St. Laurent du Var, dove venne ricostruita una Napoli popolaresca: perché il regista Augusto Genina la volle nel suo *Naples au baiser de feu* (in Italia *Napoli terra d'amore*, '37), commedia drammatica con Tino Rossi, Viviane Romance e Michel Simon, dov'ella interpretò Assunta, fidanzata di Mario (Rossi), un cantante distratto dall'avvenente 'pantera' Lolita (Romance). Un ennesimo successo, favorito dal fatto che, non appena Mireille si trovò davanti il cantante còrso Tino Rossi, nuovo idolo della canzone, tra loro scattò il colpo di fulmine: e la stampa dette subito grande pubblicità alla loro relazione. Ella aveva appena firmato un contratto con la Metro-Goldwyn Mayer che la voleva ad Hollywood. Con Tino, chiamato in America per una tournée canora, nel settembre del '37 s'imbarcò per New York, diretta nella Mecca del cinema. Ma una volta giunta là non si trovò a suo agio, né prese parte ad alcun film; per cui rescisse uniteralmente il contratto e ai primi del '38 rientrò in patria, dove prese dimora in una bella villa prossima a Cannes, che chiamò Catarì, come uno dei grandi successi canori di Rossi. Si rimise subito al lavoro: la *Vénus de l'or* di Jean Delannoy e Charles Méré, dove fu Judith, *Le capitaine Benoît* di Maurice de Canonge, con Jean Murat e Madeleine Robinson, dove fu Véra Agatcheff, e la coproduzione franco-italiana *Terre de feu* di Marchel l'Herbier / *Terra di fuoco* di Giorgio Ferroni (un dramma che la vide come Georgette, con Tito Schipa e Jean Servais) vennero tutti girati nel '38, anche se l'ultimo uscì nel '39 in Italia e in Francia nel '42. Nel '39 Mireille apparve in quattro film: fu la contessa Vilma Isopolska in *Coups de feu* di René Barberis, Helen Wells nella commedia drammatica *Rappel immédiat* di Léon Mathot, con Erich von Stroheim, Denise in *Menaces* di Edmund T. Gréville, con John Loder, Ginette Leclerc e Stroheim, e Madeleine in *Cas de conscience* di Walter Kapps (ma qui - s'ignora perché - le scene che interpretò vennero eliminate al montaggio e rigirate con Suzy Prim, che figurò al suo posto). Nel '40 prese parte come Mireille a *Macao, l'enfer du jeu* di Delannoy, accanto a Sessue Hayakawa e ancora Stroheim (il quale però, ebreo e antinazista, con l'occupazione tedesca fu sostituito da Pierre Renoir). Partì poi per l'Italia, dove a Cinecittà fu Carmen Herrera ne *L'assedio dell'Alcazar* di Genina, con Fosco Giachetti, Maria Denis, Rafael Calvo e Andrea Checchi: un film di propaganda filo-franchista, premiato a Venezia nel '40 con la Coppa Mussolini. Il suo rapporto con Tino s'andò deteriorando. Pazzamente innamorata di lui, Mireille era ipergelosa: ma non era facile tenere a bada le ammiratrici dell'affascinante idolo della canzone. Trovando parziale rifugio in alcool e stupefacenti, un giorno dell'estate '41 lei lo cacciò di casa, e lui non volle tornare indietro. Poche settimane dopo, ad Aix-les-Bains, Mistinguett presentò a Rossi la ballerina nizzarda Lilia Vetti, destinata a diventare la donna della sua vita; Mireille invece, che durante il periodo dell'Occupazione continuò a lavorare né si fece scrupoli di frequentare gli occupanti, una sera a un ricevimento dall'ambasciatore tedesco Otto Abetz conobbe un giovane viennese ufficiale della Wehrmacht, Birl Desbok, e intessé con lui un'appassionata relazione. In quegli anni cupi ella apparve in sei film: nel '41 fu Sidonie Chèbe in *Fromont jeune et Risler aîné* di Léon Mathot, nel '42 Lola Gracieuse ne *L'assassin a peur la nuit* di Delannoy, Bella Score in *Dernier atout* dell'esordiente Jacques Becker (una delle sue migliori interpretazioni), Gisèle Esteban in *Haut-le-vent* di Jacques de Baroncelli, Jane in *La femme que j'ai le plus aimée* di Robert Vernay, nel '43 Madeleine Barral in *Malaria* di Jean Gourguet. Quasi sempre film drammatici o polizieschi, alcuni ambientati in Sudamerica; dov'ebbe spesso a fianco eccellenti colleghi come Servais, Hayakawa, Charles Vanel, Arletty, Bernard Blier e altri ancora. Nel settembre del '44, col precipitare degli eventi, Mireille e Birl decisero di fuggire in Italia, per tentare da là d'imbarcarsi per il Medio Oriente. Fermati il 28 a Beausoleil da un reparto delle Forces Françaises de l'Intérieur, mentre lui sparì nel nulla, fatto fuori senza cerimonie, l'attrice venne picchiata e violentata da alcuni partigiani ubriachi, quindi incarcerata a Nizza, dove fu costretta a cucire giacche militari. Fu poi trasferita a Fresnes e processata, per accuse ridicole: la sua relazione con l'ufficiale tedesco, la partecipazione a *L'assedio dell'Alcazar*, la presenza alle serate dell'ambasciata tedesca a Parigi; così tanto che nel gennaio '45 venne liberata (intanto, Victor Perez, finito ad Auschwitz, era morto a trentatré anni, e Tino Rossi era stato incarcerato tre mesi a Fresnes). In Mireille la salute fisica e mentale ne uscirono scosse: senza dire che molti ex colleghi la evitarono, facendole attorno terra bruciata. Ella tornò al cinema nel '47, come Louise Valérian nella commedia *La dernière chevauchée* di Léon Mathot: fu il suo canto del cigno. Messa da parte, malata, precocemente invecchiata e imbruttita (le traversìe e l'alcolismo avevano lasciato i segni), si ritirò nella sua villa presso Cannes. Ma ormai priva di risorse economiche, nel '57 fu costretta a venderla e rientrare a Parigi, dove visse quattro anni presso una cugina; all'improvvisa morte di questa si trovò in mezzo alla strada, nella più completa povertà. A salvarla fu l'associazione "La roue tourne" di Paul Azais, che s'occupava di raccogliere e accudire gli attori anziani in miseria. Minata dalla cirrosi epatica, Mireille si spense alle 5.30 del 9 novembre 1968 nell'ospedale Beaujon di Clichy-la-Garenne, all'età di cinquantanove anni. Ai suoi funerali (pagati da Tino Rossi e da Fernandel, presidente onorario de "La roue tourne"), tra la gente di cinema presenziò solo il regista Delannoy. Fu sepolta nel cimitero di Saint-Ouen, nella divisione 31: nella sua tomba venne deposto un orsetto di peluche donato dal suo antico grande amore.

Mireille Balin e Jean Gabin "Gueule d'amour" (1937)

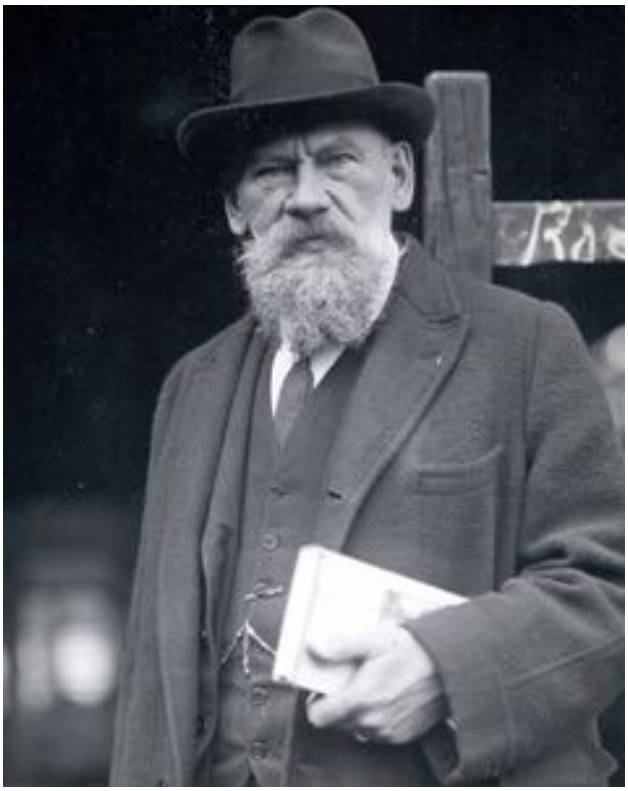
Mireille Balin e Tino Rossi "Naples au baiser de feu" (1937)

Virgilio Zanolla

Camminar lento, in viaggio con Tolstoj

Maria Candida Ghidini

"Abbiamo appena accompagnato in carrozza fino alla porta Serpuchovskaja papà, Kolja Ge e Stachovič: sono partiti a piedi per Jasnaja. Il tempo è meraviglioso. Scende una leggera pioggerellina, ma fa quasi caldo, si sono messi il paltò leggero". Così scriveva Tat'jana Tolstaja un venerdì mattina di inizio primavera nel suo diario. Era il 4 aprile 1886 e suo padre, il cinquantottenne Lev Tolstoj, si era messo in viaggio per la loro tenuta di Jasnaja Poljana, la Radura Luminosa. Erano circa duecento chilometri da Mosca, per la disperazione di sua moglie, l'apprensiva Sof'ja Andreevna che per quei paltoncini leggeri non dormiva più alla notte: aveva anche cominciato a nevicare, si era alzato un vento gelido e poi: "Certo, lo capisco anch'io: raccogliere impressioni e aria fresca; ma tutto sommato questa vana perdita di energie e di tempo (che non basta mai, qualsiasi cosa si faccia) è fatale" (lettera di Sof'ja del 9 aprile). Tolstoj lo sapeva bene e, durante quel viaggio che durò sei giorni, di fermoposta in fermoposta, le scrisse quasi quotidianamente, minimizzando le difficoltà e raccontandole quel che succedeva. Era un po' laconico, per la verità: "Poche parole da Podol'sk non mi hanno assolutamente tranquillizzata: vi siete bagnati, siete stanchi, dove avete passato la notte: non se ne sa niente" (lettera di Sof'ja del 7 aprile). O ancora: "Se almeno ci fosse caldo, il vostro viaggio mi farebbe piacere, ma senza vestiti pesanti con quel vento freddo del Nord è molto rischioso... Hai una salute di ferro, ma finirai male per le tue fantasie. Solo quando saprò che siete tutti in salute e al sicuro, mi metterò tranquilla". Lev Nikolaevič riassunse tutto alla fine del viaggio, alle undici di sera del 9 aprile, ormai a Jasnaja: "La sola cosa che mi dispiace è che tu ti sia preoccupata e tutto per niente. Abbiamo viaggiato benissimo. Come del resto mi aspettavo, mi è rimasto quello che è uno dei più bei ricordi della mia vita. Dall'inizio alla fine mi sono sentito meglio che a Mosca quanto a salute, sono stato in perfetta forma. Non abbiamo avuto alcuna difficoltà. Noi siamo come chi, stando sulla terraferma, si immagina di essere su di un'isola con il mare tutt'intorno. Così siamo noi spaparanzati in città, con tutte le nostre comodità. Ma se solo vai per questo mare, scopri che anch'esso è terraferma e ancorché meravigliosa. Io e Količka (lui andava sempre avanti per primo, io venivo per secondo, subito dopo, Stach, invece, era un po' deboluccio) dicevamo che è stato uno dei momenti più istruttivi e felici della nostra vita: non abbiamo visto altro che affetto e benevolenza e noi stessi eravamo ben disposti. Ci siamo nutriti a tè, pane e due volte minestra di cavoli e ci siamo sentiti baldanzosi e in salute. Abbiamo passato una notte in dodici in un'isba e abbiamo dormito benissimo. Io mi addormentavo tardi, ma in compenso non siamo mai usciti tanto presto. Lungo la strada s'è preso il treno due volte, per venticinque verste." "Mani nella cintura e via di buon passo. /.../ Tolstoj va via dritto, ampio, tenendo un po' indietro la testa nel suo alto cappello grigio. /.../ Va conversando con la sua voce forte e premurosa", ricorda uno dei giovani che lo scortavano, quel Michail Stachovič un po' deboluccio, futuro giurista, uno dei tanti innamorati di Tat'jana, la figlia dello scrittore. Accompagnavano, infatti, Tolstoj due ragazzi ventenni: il figlio del suo amico Nikolaj Ge, il



grande pittore che, oltre a ritrarlo, condivise molte delle sue ricerche religiose e, appunto, Michail Stachovič, detto Stach. Verso la fine del viaggio gli spediranno in treno altri due ragazzetti: Lelja (il piccolo Lev, suo figlio) e Alcide, il figlio della governante francese, futuro studente di lingue orientali. E' bello pensare a Tolstoj maturo che si mette in viaggio non con dei paludati intellettuali con cui argomentare e pontificare, ma con dei giovanotti che si lamentavano del mal di piedi o che parlavano entusiasti del senso della vita. Era partito con poche cose, ma in particolare con oggettino prezioso, regalatogli dalla governante: "Ringrazio M-me Seuron per il blocchetto e la matita, li ho usati un po' per i racconti di un vecchio soldato di 95 anni da cui abbiamo passato la notte. Mi sono venuti vari pensieri che ho annotato". Infatti, come aveva scritto a Čertkov (il primo dei tolstojani) la sera prima della partenza: "Vado soprattutto per riposarmi della vita nel lusso e almeno un poco prendere parte a quella autentica". E la vita autentica gli offrì riposo per la mente e il cuore, ma anche una nuova storia, quella del soldato che in prossimità della morte ripensa agli orrori commessi durante il suo servizio e non riesce a prender sonno. Gli appunti del suo blocchetto di viaggio gli serviranno per un saggio-racconto, *Nikolaj Palkin* (troppo duro con la violenza di Stato per essere pubblicato in Russia). In men che non si dica la scampagnata si era trasformata in denuncia, la passeggiata in impegno. Con Tolstoj è così. E racconta dagli appunti del blocchetto:

"Passammo la notte da un soldato di 95 anni. Aveva prestato servizio sotto Alessandro I e Nicola.

– Allora, hai voglia di morire?

– Morire? Eccome se ne ho voglia. Prima avevo paura, ma adesso a Dio chiedo una cosa sola: che mi faccia pentire e comunicare. Perché di peccati ce n'è molti.

– Ma quali peccati?

– Come quali? Lo sapete quando ho fatto il soldato io? Durante il regno di Nicola; e allora cos'era quello? Un servizio militare come adesso? Com'era allora? Oh! Al solo ricordo ti piglia l'orrore. Io ho fatto in tempo a servire ancora sotto Alessandro. I soldati quell'Alessandro l'avevano in stima, dicevano che era clemente. Mi tornarono in mente gli ultimi tempi del regno di Alessandro quando un soldato su cinque veniva percosso a morte. Davvero buono Nicola, se a suo confronto Alessandro pareva clemente." Il vecchio, un veterano che si ricordava ancora "il francese"!, racconta a Tolstoj del "giro di bacchette" (*Spitzruten*), *palki*. Le *Spitzruten* erano verghe usate per la fustigazione in cui il condannato veniva fatto passare in mezzo a due file di soldati poste una di fronte all'altra. In Russia questa punizione, che veniva dalla Svezia, fu adottata durante il regno di Pietro I, soprattutto per i militari, i deportati o anche civili di bassa estrazione per pene particolarmente gravi. Era la pena classica per i disertori o chi fuggiva dal confino. E anche questo probabilmente aveva attirato l'attenzione di Tolstoj per il quale la fuga non era un crimine, anzi, in alcuni casi poteva diventare un dovere. Il numero dei colpi variava dai 100 fino ai 5000 (in alcuni casi anche il doppio), il che equivaleva, in pratica, a una forma mascherata di pena di morte, comune durante il regno di Nicola I, Nikolaj Pavlovič, dal popolo soprannominato con un *calembour* Nikolaj Palkin (da verga, appunto), che si potrebbe tradurre con *Nicola Opprimo*. Tolstoj inorridisce di fronte a tanta violenza che è penetrata nelle fibre più intime della vita umana, tanto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da non essere più riconosciuta come tale. E' proprio l'esperienza mancata dell'orrore che gli fa orrore e lo fa riflettere sui pericoli che corre un popolo che non sa far tesoro della propria storia. Come nei suoi grandi romanzi, anche nel blocchetto della governante, Lev Nikolaevič analizza i più piccoli movimenti interiori della psiche per poi allargare questa dimensione psicologica a indagine sociale, denuncia politica, domanda religiosa. "Raccontò (il vecchio, *MCG*) tutti i dettagli senza il minimo pentimento, quasi stesse raccontando come vengono macellati e scuoiati i manzi per ricavarne la polpa. Raccontò come portano lo sventurato avanti e indietro in mezzo alle fila, come si trascina e cade l'uomo stordito legato alle baionette, come all'inizio si vedono gli squarci insanguinati, come essi si incrociano, come a poco a poco gli squarci si fondono, sgorga e sprizza il sangue, come la carne insanguinata vola via a brandelli, come si snudano le ossa, come all'inizio lo sventurato ancora grida e come poi soltanto geme ad ogni passo e a ogni colpo, come poi si tace e come il medico, preposto a questo scopo, si avvicina e gli tasta il polso, lo visita e decide se si può battere ancora quell'uomo o si deve aspettare e rinviare a un'altra volta, per farlo rimettere quel tanto da poter ricominciare daccapo a tormentarlo e finir di assestargli la quantità di colpi che qualche belva, Palkin in testa, aveva deciso che bisognava dargli. Il medico fa uso del proprio sapere per impedire all'uomo di morire prima di aver sopportato tutti i tormenti che il suo corpo è in grado di sopportare. Raccontava il soldato poi, come, dopo che non poteva più camminare, lo sventurato venisse messo su di un cappotto a pancia in giù e con un cuscino di sangue su tutta la schiena lo portassero all'infermeria a curarlo e guarirlo, per poter completate l'opera con quel migliaio o due di bacchettate che gli mancavano e che non aveva tollerato tutte in una volta. Raccontava come invoca la morte e che non gliela danno subito, ma lo curano e lo fustigano per la seconda, a volte per la terza, volta. E quello vive e si cura nell'infermeria nell'attesa di nuovi tormenti che lo condurranno a morte. E lo conducono la seconda o la terza volta e lì ormai lo fustigano a morte. E tutto ciò perché un uomo o è scappato dalle verghe o ha avuto il coraggio e l'abnegazione di lamentarsi per i suoi compagni perché il cibo è scadente, mentre i capi rubano le loro razioni. Raccontava tutto ciò e quando tentavo di suscitare in lui pentimento a quei ricordi, all'inizio si stupì, ma poi quasi si spaventò. – No —, dice, – insomma, è stato fatto dopo un processo. Cosa c'entro io? C'è stato un processo, è stato secondo la legge." Secondo la legge si può mandare a monte la vita di un uomo e stare a guardare. Tolstoj a suo solito dissolve nell'acido del suo metodo straniante (gli uomini come manzi scuoiati) le nozioni portanti della vita civile della modernità. Tutto va fatto secondo la legge. Ecco qualche altro stralcio dalle lettere alla moglie durante il viaggio: "Le dieci del mattino, a Podol'sk. Abbiamo dormito e ci siamo incamminati in salute e allegri. Stach aveva male ai piedi e li stava raggiungendo con qualche mezzo. Aspetto una lettera a Serpuchov. Un bacio a tutti. Abbiamo già un compagno fedele: un contadinotto." (5 aprile da Podol'sk). "Ti scrivo da un villaggio a venticinque verste da Serpuchov. È l'una di pomeriggio, domenica. Siamo allegri e in salute. Quel contadino, il nostro compagno Makej, 60 anni, è più giovane di tutti noi, ha camminato con noi per cinquanta verste, imbroglicchia, e in genere è un furbone di tre cotte. Abbiamo dimenticato il cucchiaino di Kolja; lui voleva prenderlo al ritorno. È andato a piedi a Mosca otto volte. Come state? Voglia Iddio bene. I miei compagni di viaggio porgono i loro omaggi. Stiamo molto bene." (6 aprile). "Ieri era domenica, alle dieci ci siamo messi in cammino non senza stanchezza, ma la strada per Serpuchov è sta-

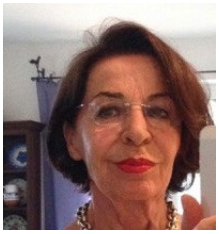
ta molto piacevole. Stach è andato avanti in treno e lo abbiamo ritrovato da Treskin. Ci hanno ospitati, preparato un letto, dato da mangiare e da bere. Ci siamo congelati, anche se le ultime sette verste le abbiamo fatte in treno. Ma non si è ammalato nessuno. Ho ricevuto la tua lettera: ne sono stato molto contento. Stach ha viaggiato sullo stesso treno di Lelja e Alkid ma non li ha visti. Ma poi Treskin è andato a prenderli. Ti scriverò ancora prima di Tula. Omaggi dai compagni di viaggio." (7 aprile) Tolstoj rifece questo viaggio, umile e pensieroso, altre due volte: nel 1888 e nel 1889. Sof'ja è sempre preoccupata del cappotto, ma anche della vena artistica del marito che teme troppo acida. Questa lettera lo raggiunge a Serpuchov il 19 aprile 1888, dopo due giorni di viaggio: "Mi hanno detto che ieri ti sei messo in viaggio tanto allegro. /.../ Immagino che l'allegria ti sia venuta quando dopo il selciato e la pietra, e la città, tu... ti sia messo a camminare sull'erba, davanti ti si apriva tanto spazio, uno spazio senza fine... Spero che questa gita ti sia di ispirazione, e che il risultato non sia Palkin, ma qualcosa di più poetico, gradevole e artistico". Niente di più lontano da Lev Nikolaevič, il cui occhio acuto cercava il degrado, la povertà e soprattutto l'ubriachezza per parlarne, condannare e sconfiggere. Niente usignoli e roselline per lui nella campagna amena: "Dappertutto povertà, alcol. Il marito beve, la donna lavora, la bambina di otto anni pulisce i pavimenti e fa sigarette per un rublo alla settimana", notava nel diario del 2 maggio 1889, in occasione del terzo viaggio, in compagnia di Evgenij Popov, un altro giovane tutto dedito alla causa del tolstoismo, che però faticava a tenere il suo passo. Lev Nikolaevič e i suoi compagni non avevano mai problemi a trovar da dormire. I viandanti erano molti, la strada per Kursk trafficata e i contadini erano usi ad aprire la propria isba, offrire un giaciglio e una tazza di tè. Come racconta alla moglie, capitò anche di dormire sotto lo stesso tetto con un gruppo di una dozzina di pellegrini. La strada era un formicolio di incontri: a qualcuno Tolstoj leggeva, a qualcun altro vendeva un libro, magari contro l'alcolismo (5 copechi), entrando direttamente nelle osterie. Soprattutto, però, ascoltava, ascoltava le storie. Se la *fiction* ti sta stretta, solo la "vita viva" ti può ispirare, aiutare a ricordare e ammonire. Ancora da *Nikolaj Palkin*: "Passato? Cos'è che è passato? Forse può passare ciò che non solo non abbiamo iniziato a sradicare e curare, ma ciò che abbiamo paura a chiamare per nome? Forse che una grave malattia può passare solo per il fatto che ci diciamo che è passata? Non passa e non passerà mai e non può passare finché non ci riconosciamo malati. Per guarire una malattia prima bisogna riconoscerla. /.../ Passato? Ha cambiato forma, ma non è passato. In ogni epoca c'è stato qualcosa che le generazioni successive ricordano non solo con orrore ma anche disagio: le gogne per i debitori, il rogo per gli eretici, le torture, le colonie militari, le verghe e i giri di bacchette. /.../ Se noi guardassimo il passato dritto negli occhi, ci si svelerebbe anche il nostro presente. Se noi solo la smettessimo di accecarci con l'invenzione di pretestuosi vantaggi e beni per lo Stato e guardassimo solo ciò che è importante: il bene e il male della vita delle persone, tutto ci diventerebbe chiaro. Se chiamassimo con il loro vero nome i roghi, le torture, i patiboli, i marchi d'infamia, la coscrizione forzata, allora troveremo il nome autentico anche per le nostre prigioni, i bagni penali, per le truppe di leva, per i procuratori, per i gendarmi."

Maria Candida Ghidini

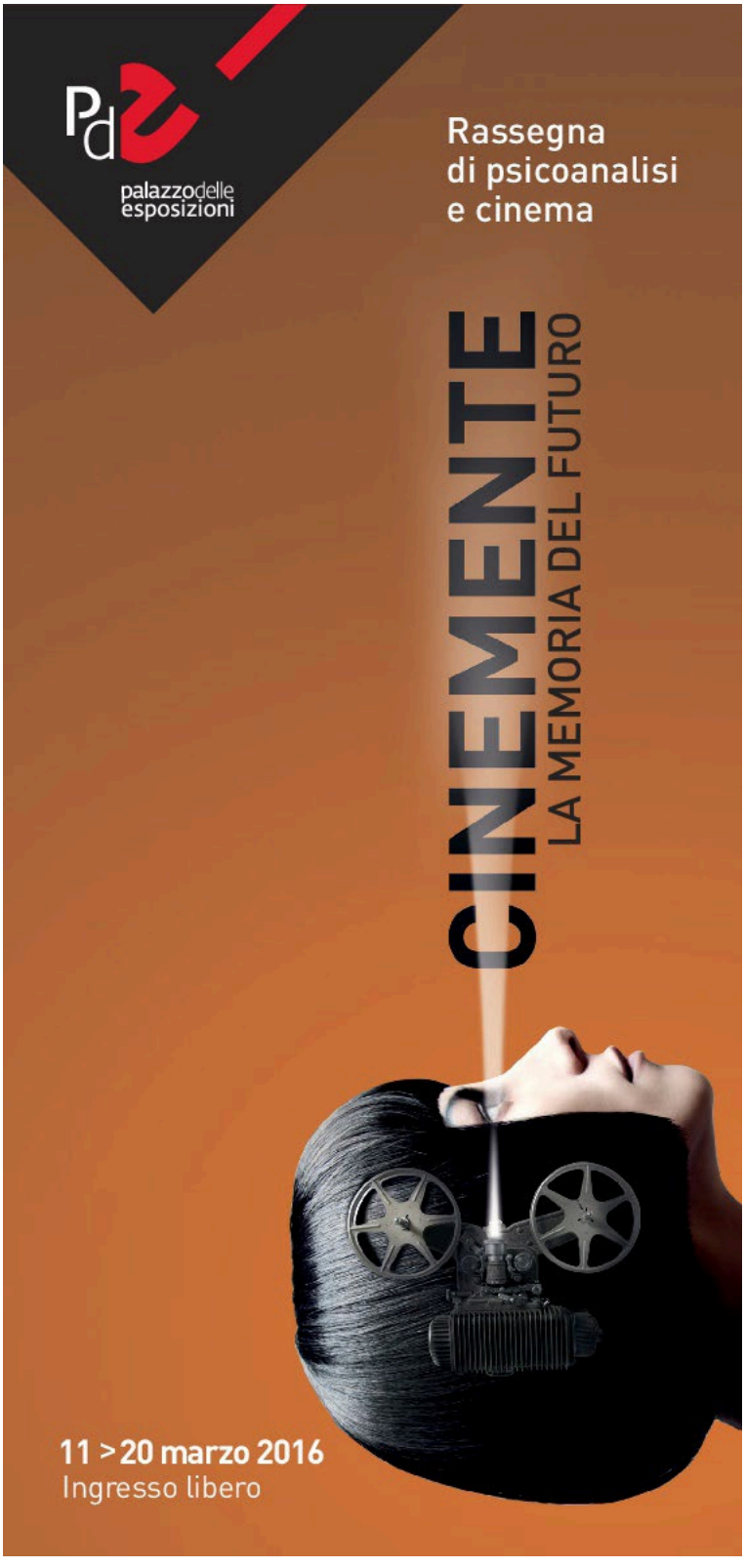
Insegna Letteratura russa all'Università di Parma. Si è occupata del primo Novecento, con particolare attenzione alle figure di Gustav Špet e di Vjačeslav Ivanov, a cui ha dedicato numerosi saggi. Per Salerno Editrice ha recentemente pubblicato una monografia su Dostoevskij, di cui, inoltre, ha tradotto L'idiota (Frassinelli). Dirige la rivista «La torre di Babele».

Cinema e psicoanalisi

Cinemente


Maria Antonietta Fenu

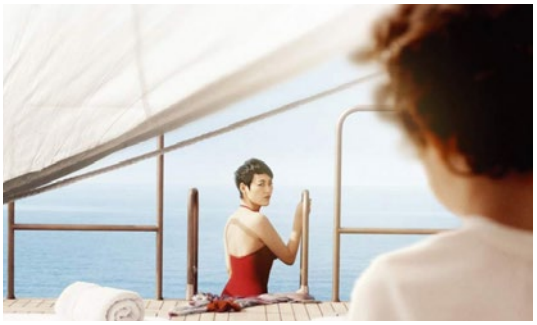
Da otto anni, ogni primavera, si propone a Roma un evento gratuito che pare imperdibile a giudicare dalle lunghe file che si creano sulla scala in granito bianco di via Milano, alle spalle del Quirinale, sotto l'ingresso secondario del Palazzo delle Esposizioni. La rassegna, intitolata *Cinemente*, si avvale di un neologismo evocativo che bascula tra la quantità inestimabile di film prodotta dai fratelli Lumière a oggi e l'ambito non meno vasto dello studio della mente che parte da Janet e Freud, i primi teorici di una psicologia del profondo, e che arriva sino ai giorni nostri. Si tratta di un percorso parallelo e intrecciato sin dalle origini quello del cinema e della Psicoanalisi, se si pensa che la prima proiezione cinematografica risale al 28 dicembre del 1895, mentre tra il 23 e il 24 luglio dello stesso anno S. Freud aveva messo a punto la sua prima interpretazione del sogno con il cosiddetto *Sogno della iniezione di Irma*: Cinemente dunque rappresenta la coerente evoluzione di un inizio. L'evento romano, divenuto già tradizione, è nato nel 2012 dalla cooperazione ispirata tra la Associazione Italiana di Psicoanalisi - SPI - e il Centro Sperimentale di cinematografia - Cineteca nazionale, per rivelarsi un connubio fertile e affascinante. Tra i principali coordinatori citiamo Luca Pallanch, l'esperto di programmazione della Cineteca Nazionale che insieme al collega Domenico Monetti seleziona ogni anno una ampia rosa di opere filmiche sullo spunto del tema psicologico prescelto – *La memoria, Parlami d'amore, L'altro da se'* – e Fabio Castriota, membro storico della SPI, attualmente Vicepresidente della Associazione Nazionale, che da quasi venti anni cura per la sua associazione rassegne cinematografiche di alto livello culturale e introspettivo. Il fine di tale costante impegno è di coniugare il pensiero scientifico, teorico e clinico, base fondante della professione psicoanalitica, con la cultura cinematografica che a sua volta, come il sogno e come gran parte del pensiero umano, si muove fondamentalmente per immagini. Le immagini, filmiche o oniriche, esercitano una funzione evocativa nell'animo delle persone coinvolte a vario titolo e, secondo le storie e le emozioni di ciascuno, possono essere via via tradotte in parole pensabili e condivisibili. La procedura che sta alla base della Rassegna prevede che una commissione di psicoanalisti, composta ogni anno ad hoc da Fabio Castriota, decida su un tema specifico che riguarda la vita psichica e sul quale, attraverso la proiezione di film selezionati, ci si possa soffermare e riflettere. Sulla base del tema indicato quindi la Cineteca Nazionale propone una rosa di film vecchi, classici e nuovi, che sarà scremata dalla commissione addetta sino a raggiungere il numero necessario per la rassegna, della durata di circa una decina di giorni. Ciascun film prevede che al termine della proiezione nella sala sempre gremita del palazzo delle Esposizioni ci siano degli ospiti, individuati tra psicoanalisti che hanno cooperato alla singola edizione e rappresentanti del mondo del cinema –autori, attori, produttori, registi - e che avviano delle riflessioni dai diversi punti di vista, alle quali seguiranno gli interventi dalla sala, di solito vivaci e genuini. Nella giornata conclusiva della rassegna, per mano del Presidente della SPI, o di un incaricato, si consegna ufficialmente il *Premio SPI - Cinemente – Opera prima*, che consiste in una bella targa espressamente coniata di anno in anno da Roberta Micocci e che raffigura il passo leggiadro di una fanciulla, detta *Gradiva*. Il bassorilievo Gradiva, *l'Avanzante*, e' un reperto archeologico custodito in Vaticano e molto caro a Freud il quale per la prima volta interpretò una opera letteraria dopo aver letto la novella omonima di Wilhelm Jansen, del 1903, definita dall'autore stesso " fantasia pompeiana " . Il premio che riproduce tale bassorilievo dunque e' attribuito ogni anno ad una opera prima per la quale è letta la motivazione della Commissione speciale SPI. Tre anni fa, nell'ambito di un tema intitolato " La memoria del futuro", il premio fu conferito a *Last Summer*, di Leonardo Guerra Seràgnoli. Il film, stilisticamente raffinato e perfetto in ogni dettaglio, impeccabilmente elegante in tutto, fotografia, dialogo, colore, colpisce per come la dimensione del tempo/spazio sia giocata nella



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

misura di una sospensione surreale ma intrinsecamente persecutoria della realtà. La storia, infatti, racconta di una madre giapponese, dignitosamente essenziale nel suo compito impossibile che, in conseguenza della separazione dal marito situato al vertice del potere socio-economico, ha da lui la disponibilità di quattro soli giorni, e quattro notti, per congedarsi significativamente dall'unico loro figlio, di cinque anni. Il bambino, scostante e infelice, è già alienato dall'affetto materno grazie alle direttive del padre, rigorosamente acquisite da tutto il personale nautico che si muove nel teatro claustrofobico del dramma: un'imbarcazione metafisica, progettata nella realtà da Odile Decq in chiave di lusso ricercato, inarrivabile e inconcepibile per noi, semplici mortali. Quella mamma deve gestire in terra ostile i suoi quattro giorni per riconquistare un figlio che non potrà rivedere prima della sua maggiore età: questo compito all'interno di una imbarcazione staccata dal mondo, dove il proprietario impietoso non compare se non nello squillo di un telefono; ma tutto, li dentro, o li fuori, parla di lui come *dominus*. La donna ce la farà, e lascerà al bambino il segno profondo del loro vincolo affettivo cucendo per lui, con le mani, una maschera/copricapo confezionato con antiche stoffe giapponesi – i tessuti, gli abiti, il cucito, un patrimonio simbolico del femminile-materno - e lo stesso Capitano della barca, a fronte delle direttive ricevute, concepirà un senso deferente di rispetto per lei, madre sola ma indistruttibile, che ha combattuto compostamente sino al traguardo di vincere. Nell'edizione 2018 il tema prescelto è stato un classico del pensiero psicoanalitico: il *Perturbante*. Il concetto indica un complesso di sensazioni, - può capitare che sono spesso inesprimibili e che vanno da una sotterranea paura senza oggetto a un diffuso vissuto di smarrimento (S. Freud, *Il perturbante*, 1919). Tali stati emotivi nascono talora di fronte a esperienze di vita che si propongono come familiari per certi versi, ma al contempo suonano estranee e indescrivibili. La prima opera proposta da tale ultima edizione è stata *Paradisi Artificiali*, 1919, di Yakov Protazonov: un'opera minuziosamente restaurata dalla Cineteca anche dopo vicende internazionali e rocambolesche della pellicola originaria. Scampata alla distruzione nonostante tutto, alla fine l'opera si è salvata per essere poi ricostruita quasi integralmente. Secondo la migliore tradizione del cinema muto comunque la proiezione in sala ha goduto dell'accompagnamento musicale, dal vivo, dello straordinario Antonio Coppola. A seguire sono stati proiettati: *Monolith*, *Evilenko*, *Indivisibili*, *The Place* e altri. Il vincitore dell'anno corrente, votato alla unanimità, e' stato premiato di fronte a un pubblico entusiasta e commosso. Il film e' *Cuori Puri*, di Roberto de Paolis. Il regista, nel ritirare il premio con l'effige della Gradiva, ha scherzato sulla esperienza personale di psicoanalisi, iniziata nell'infanzia e continuata per molti anni, quasi come il ben più noto regista-paziente, espertissimo di Freud, Woody Allen. Ha però utilmente accennato di fronte al Paolo Boccara, psichiatra-psicoanalista e autore di libri su Cinema e Psicoanalisi, che gli ha consegnato il premio, a quanto di utile e risolutivo ha trovato in tale percorso e come in qualche modo questo lato di lui circoli nella costruzione del film, sensibilissimo nella psicologia dei personaggi. L'opera, bella, pulita, senza sfrangiature accattivanti, ha trasmesso al pubblico una delicatezza poetica di natura essenziale, che arriva dritta all'anima e che conforta. Il film è la storia di un ragazzo – Simone Liberati, attore sorprendente - e una ragazza - Selene Caramazza, dopo mesi di inserimento in comunità religiose, identificata profondamente nel personaggio – entrambi giovanissimi, poveri, con famiglie incomplete alle spalle e cresciuti in uno scenario urbano più arido del deserto. I due si incontrano casualmente in un contesto spoglio di ogni agio, ciascuno preso dalle problematiche del proprio crescere, ciascuno arrabbiato e solo. Per qualche ragione, tra loro, i due si riconoscono, si attraggono, e poi si amano, nonostante tutto. Si amano con passione e con dolore, ma si vogliono, a fronte di un mondo che non da proprio nessuna opportunità, men che meno quella di essere liberi di amare. Il messaggio dei *Cuori Puri*, così si chiama la corrente cattolica che si prefigge come primo valore dello spirito la tutela della totale castità, - in particolare nei giovani, sino a che non sia impartito loro il sacramento del matrimonio -, arriva nella storia del film, senza colpa di nessuno, a dissacrare proprio la purezza di certi sentimenti e di certi gesti che sono semplicemente naturali e nulla di più. Ci sono bisogni incontaminati che possono accompagnarsi alla sessualità sana, in altre parole a quella sessualità pulita che nasce dall'amore per l'altro, dal desiderio di renderlo felice e che rafforza, approfondisce e matura la capacità vera di essere generosi di se. Da quella contrastata-colpevole concezione dell'unione dei corpi nell'amore si snoda quindi nella protagonista un vissuto *perturbante, e alienante*, perché' compare in lei la paura, l'odio il rancore e il rifiuto, che sconquassa il rapporto con la spontaneità, con l'innocenza. Tutto converge allora in malintesi e drammi che potrebbero finire in tragedia, ma per fortuna la crisi tra i due non finisce così. Il sentimento vero dell'amore, anche qui come in *Last Summer*, vince sul resto e testimonia fiduciosamente come oggi possa crescere tra noi una gioventù onesta e virtuosa, bella, nonostante quanto si sente scioccamente e erroneamente troppo spesso lamentare.



"Last Summer" (2014) di Leonardo Guerra Seragnoli

"Paradisi artificiali"di Yakov Protazanov. Russia (Crimea)1919-20, muto, 85'(18 fps)

"Cuori puri" (2017) di Roberto De Paolis

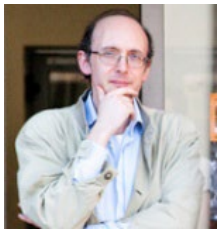
"Gradiva", o l'avanzante. Città del Vaticano, Museo Chiaramonti

Maria Antonietta Fenu

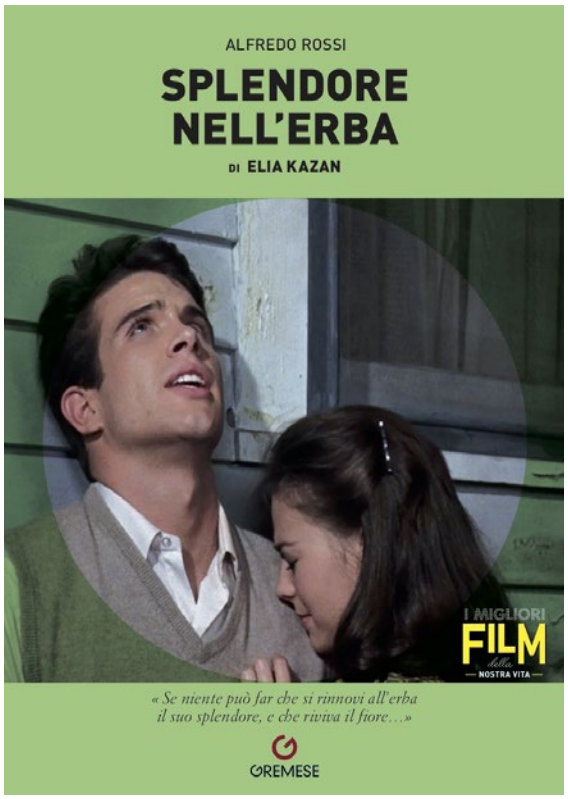
Editoria

La disillusione di Kazan

Alfredo Rossi, Splendore nell'erba di Elia Kazan, Gremese, Roma 2018, pp. 128.


Roberto Chiesi

Fra i tanti autori relegati nel dimenticatoio dalla deleteria moda che privilegia il cinema di genere (e la sociologia), rientra anche Elia Kazan (1909-2003). Nei quindici anni trascorsi dalla sua morte, in Italia sono usciti soltanto un numero speciale della "Valle dell'Eden" (a cura di Giaime Alonge e Giulia Carluccio, Carocci 2006) e i suoi *Appunti di regia* in un bel cofanetto che comprende anche il dvd del film *A Letter to Elia* dedicatogli da Scorsese e Kent Jones (Cineteca di Bologna, 2011). Ma Kazan non è tanto un dimenticato quanto forse un "maledetto" perché ancora non gli viene perdonata la sua resa al maccartismo. Alfredo Rossi, già autore del Castoro dedicato all'autore di *America America* nel 1977, prende le mosse proprio da questa brutta macchia nella sua biografia e la inquadra obiettivamente citando anche uno dei suoi più significativi "accusatori" italiani, Elio Petri, che ne scrisse nella rivista comunista dissidente "Città aperta" nell'aprile del 1958. Rossi, che su Petri ha scritto due studi fondamentali e vari saggi, opportunamente invita a ritornare all'opera del cineasta turco nazionalizzato statunitense e firma il settimo volume della collana "I migliori film della nostra vita", curata con intelligenza da Enrico Giacovelli per l'editore Gremese, dedicandolo a *Splendore nell'erba* (*Splendor in the Grass*, 1961). Se il titolo (e anche una sequenza) del film di Kazan cita la celebre *Ode all'immortalità* di Wordsworth, in effetti, come osserva Rossi, lo spirito del lungometraggio ricorda in alcuni aspetti e in particolare nel finale, *L'educazione sentimentale* di Flaubert. Soprattutto quando suggerisce che la protagonista Deanie Loomis (Natalie Wood), dopo avere rischiato di smarrire la salute mentale per la perdita dell'amato Bud (Warren Beatty), in conseguenza dalla grettezza dei rispettivi genitori, ritrova sé stessa nell'accettazione della disillusione. Realizzato ad un decennio di distanza dal coinvolgimento nella "caccia alle streghe", *Splendore nell'erba* concluse l'epoca più prolifica del cinema di Kazan, quando trascorrevano al massimo due-tre anni fra un film e l'altro e inaugurò l'ultimo quindicennio, comprendente solo quattro lungometraggi fino a *Gli ultimi fuochi* (1976). Il desiderio di trarre un film dalla sceneggiatura dello scrittore William Inge, che, come confessa negli appunti, gli sembrava un po' troppo stucchevole, fu ispirato da una frase di quest'ultimo: "Mi piacerebbe raccontare come dobbiamo perdonare i nostri genitori". Ma Kazan aggiunse: "Vi perdono, vi amo, e addio". Infatti la storia dell'amore infelice fra i due giovani protagonisti viene influenzata e compromessa dall'avidità della madre di lei, di modesta estrazione, e dalle aspirazioni e dall'autoritarismo ottuso del padre di lui, petroliere che spera in un matrimonio socialmente più "conveniente" per il figlio: "è il denaro la misura dei rapporti morali, non il contrario". Kazan trovò così l'occasione, come osserva Rossi, di tracciare un ritratto al vetriolo della piccola borghesia così come dei ceti arricchiti statunitensi, incarnati nelle figure mostruose dei genitori dei giovani innamorati, in particolare le rispettive madri: "Sono maschere del sadismo familistico americano, così come gli altri due genitori lo sono del masochismo. (...) La volgarità e stupidità dei volti e dell'atteggiamento



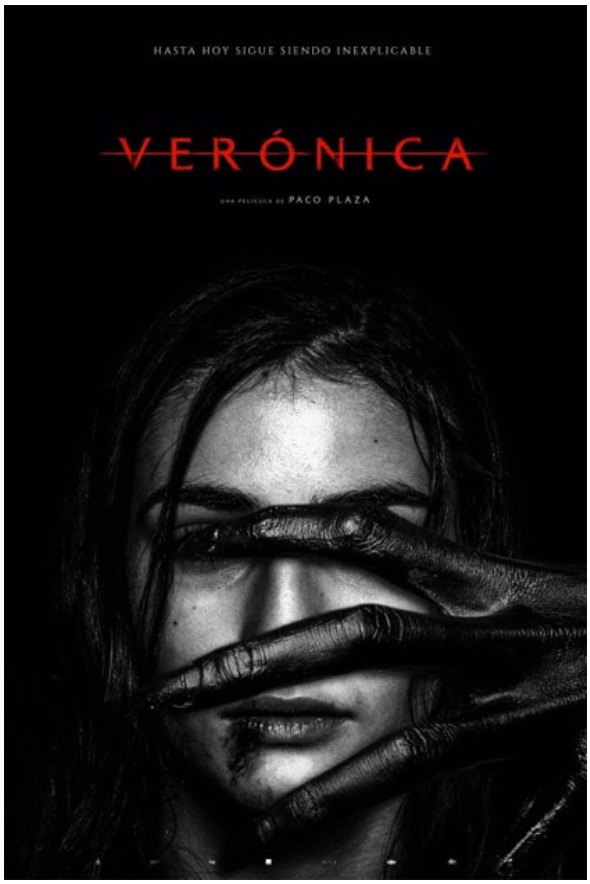
le designa piuttosto come due madri-mostro". Non soltanto i genitori dei due eroi sono ritratti con sarcasmo ma anche l'acquario di vecchi miliardari che frequentano la villa della famiglia di Bud, sulle cui fisionomie sinistre e laide, degne dei disegni di Grosz, lo sguardo di Kazan si sofferma impietosamente con "effetti iperrealisti che non trovano riscontro in altri film del regista". Inutile sottolineare l'attualità di questi "mostri" oggi, nel pericoloso squallore dell'epoca di Trump e dei suoi lacché italiani gialloverdi. Le implicazioni di repressione sessuale, di oscurantismo e le dinamiche drammatiche che intervengono nell'esistenza individuale di Deanie e Bud, sono raccontate con incisività dal regista. A questo proposito, Rossi sottolinea come "per la prima volta nel cinema di Kazan (...) il sociale e il sessuale si coniugavano tra loro con esiti – in termini di alienazione e castrazione – che rispecchiavano una nuova lettura del rapporto tra soggetto e società, in armonia con le analisi sociologiche, psichiatriche e politiche di Ronald Laing, David Cooper e Herbert Marcuse, nonché con il movimento femminista nascente negli Stati Uniti". Lo studioso osserva come anche la struttura narrativa del film aderisca al processo di disgregazione dei sentimenti, passando da una prima parte lineare, dove entrambi i giovani sono protagonisti, ad una seconda dove il dramma (e la disillusione) di Deanie diventano preminenti e "tutto sembra perdersi, e il racconto procede quasi per blocchi parallelamente montati ma temporalmente discordanti, come appunto le vite dei due giovani, ormai scisse". Ma l'interesse del film deriva anche dall'epoca in cui è ambientato, prima, durante e dopo il crollo di Wall Street: "Kazan fa del racconto di Inge materia propria e lo segna con forza, sviluppando una banale storia di amore infelice all'interno dello snodo cruciale della vita economica americana, la crisi di Wall Street del 1929, e della società puritana e censoria. Ma con un occhio, altresì, a tutto ciò che gli muove intorno: i movimentismi culturali degli anni Sessanta, rappresentati sia dal femminismo che dall'antipsichiatria". Questi riferimenti ed echi sono però trasfusi nella narrazione con una fluidità drammatica che irrobustisce il disegno dei personaggi e il contesto sociale dell'epoca, che Rossi delinea con attenzione e acume, soffermandosi in particolare sul rilievo dei personaggi femminili, sull'emancipazione di Deanie: "*Splendore nell'erba* tratta di una fase storica di censura sociale, sessuale, e di pena esistenziale, che prelude alla fase della rivolta; e il suo finale, con i primi piani della protagonista che fissa l'obiettivo come a riappropriarsi della propria soggettività, filma la Donna nuova che assume su di sé la sfida di un eros liberato". Nella contrapposizione del finale fra la protagonista e la moglie di Bud, Kazan, come osserva Rossi, confronta "due sguardi, due universi femminili: l'uno progressivo, idealistico, di testa, newyorchese, l'altro mitico e materico, uterino, anatolico". Da ricordare, infine, alcuni passaggi dove Rossi analizza l'insinuarsi di una certa ambiguità, quasi buñueliana, nella protagonista che, mentre è ancora ricoverata, quasi sovverte i ruoli fra sé e lo psichiatra che dovrebbe curarla.

Roberto Chiesi

Verònica: la realtà, purtroppo, supera l'immaginazione

Giacomo Napoli

Pellicola ispanica del 2017, ad opera di Paco Plaza, già co-regista di *[REC]*, *Verònica* è un crudo film horror, ben realizzato e convincente, da non confondere col suo omonimo thriller-dramma messicano *Verónica* dove la sottile differenza è data dall'accento sulla O. Il film è disponibile su Netflix ma ha partecipato anche ad alcuni contest, primo fra tutti il celebre Toronto International Film Festival, riscuotendo interesse e successo. Paco Plaza sa fare il suo mestiere e confeziona un prodotto più che dignitoso a livello tecnico (per quanto estremamente classico), intessuto di reminiscenze ed espedienti in stile horror anni Ottanta, con una tendenza sotterranea al "gore" che risulta presente pur non venendo mai esplicitata, e consentendo tra l'altro di non scadere nel già visto. L'idea di base è quella di creare il solito film basato su fatti realmente accaduti ed utilizzare la cronaca come pretesto per narrare altro. Di esempi simili traboccano le videoteche ma in questo particolare caso (e in rarissimi pochi altri) i fatti reali a cui si ispira Plaza sono assolutamente tremendi e molto più presenti all'interno della trama di quanto lo stesso regista abbia voluto ammettere. Citando lo stesso Plaza: "Nel riferimento a un'indagine reale c'è l'intento di collocare la storia in un luogo e in un periodo preciso: la Spagna prima delle Olimpiadi. Si racconta la trasformazione di una ragazza in una donna e credo che in quell'anno anche la nazione ebbe il proprio momento di passaggio, entrando nei tempi moderni. È stata la svolta che ha segnato la fine del post-franchismo e l'inizio di una democrazia consolidata." Tutto verissimo, per carità, ma la vera storia che si vede svolgersi rapidamente sullo schermo non fa pensare né a queste auliche realtà sociologiche né alle più prosaiche letture psicologiche che altra critica ha voluto inserirci, bensì ci ricorda la terribile realtà che accadde proprio in quegli anni presso Vallecas, un periferico sobborgo di Madrid. In Verònica ci troviamo di fronte ad una coraggiosa adolescente che, dovendo quotidianamente badare alle due sorelline e al piccolo fratellino a causa della morte del padre e dell'assenza della madre (costretta a lavorare per lunghissimi turni in un ristorante e impossibilitata fisicamente a svolgere il suo ruolo genitoriale) e dovendo al tempo stesso affrontare la sua personale trasformazione in donna con l'avvento del suo menarca, cerca disperatamente di trovare il modo di restare in comunicazione con le sue coetanee e finisce per trovarlo organizzando una seduta spiritica con la celeberrima tavola Ouija, nella speranza di comunicare con il fidanzato morto di una delle due "amiche" (ciniche ed opportuniste) ma anche nella speranza di parlare col proprio padre defunto, della cui protezione e guida la protagonista avverte sempre più il disperato bisogno. In questo ritroviamo tra le altre cose una aperta critica alle mancanze del sistema nei confronti delle esigenze giovanili, dalla palese assenza delle istituzioni a quella dei genitori; dall'egoismo dei coetanei alla difficoltà concreta di dover badare da soli e ancor giovanissimi alle necessità di tre bambini, tenendo costantemente celato un dolore non visto. Ovviamente la seduta spiritica non funzionerà come desiderato e anzi aprirà le porte di questo mondo ad una entità demoniaca che



finirà col prendersela direttamente con Verònica e con la sua triste e numerosa famiglia di innocenti. Preso per tutto ciò, il film non risulterebbe niente di nuovo; ben fatto certamente e molto riuscito in certe scene ma pur sempre la solita favola nera dello spirito assassino richiamato per errore in una seduta spiritica improvvisata. Il problema è che la storia reale sulla quale si basa tutta la pellicola è veramente accaduta in quegli anni e la sequenza degli eventi non fu troppo dissimile da quella narrata nel film. La protagonista, che nel mondo reale si chiamava Estefanía, partecipò davvero ad una seduta con la tavoletta Ouija insieme alle sue compagne di classe, nel tentativo di comunicare sul serio con il fidanzato morto in un incidente. L'esperimento, svoltosi di nascosto all'interno della scuola frequentata dalle tre ragazze, venne interrotto bruscamente da una professoressa che finì per rompere a metà la tavola "magica". Da quel momento fu un susseguirsi di strani fenomeni inquietanti per Estefanía e per la sua famiglia, fino all'11 agosto del 1991, giorno nel quale la ragazza morì per cause che i medici non seppero spiegarsi, collegate comunque ad una sorta di soffocamento. Ma i fenomeni sovrannaturali parvero non svanire con il suo decesso, anzi intensificarono, fino alla notte tra il 26 e il 27 novembre 1992, nella quale il padre della famiglia (che non era morto come narrato nel film) chiamò disperato la polizia per farsi proteggere da eventi fuori controllo all'interno della loro abitazione. Ed è proprio qui che, entrando in gioco le forze dell'ordine, tutto il caso si fa più chiaro e agghiacciante. L'ispettore José Pedro Negri con alcuni agenti giunsero sul luogo della chiamata, trovando padre, madre e bambini in mezzo alla strada, stravolti di terrore in mezzo al gelo di fine autunno. L'ispettore e i suoi fecero quindi irruzione nell'appartamento incriminato e si trovarono davanti ad una serie di fenomeni assolutamente inspiegabili. Nel rapporto che l'ispettore Negri compilerà successivamente si leggevano cose incredibili: armadi che si aprono e chiudono da soli, crocefissi spezzati, graffi enormi sulle pareti, macchie di liquame che si formavano autonomamente sui mobili, rumori e suoni molto forti provenienti da punti dove non c'era nulla. L'ispettore entrò quindi nella stanza di Estefanía per poi uscirsene terrorizzato, dopo aver visto vari oggetti volare e fluttuare da un capo all'altro della stessa. Per quanto assolutamente incredibile, ogni singolo fenomeno è stato diligentemente registrato sul celebre verbale della polizia (il cosiddetto "expediente Vallecas" appunto) e, a tutt'oggi non si sono trovate spiegazioni sufficienti per ridurre questo caso ad una montatura o ad un fenomeno di isteria collettiva. Persino il mostro descritto nella pellicola pare avesse avuto quelle sembianze, nelle testimonianze allucinate del padre e della madre della povera Estefanía. All'epoca molti telegiornali e quotidiani spagnoli trattarono il caso senza per altro giungere ad altra conclusione possibile eccetto quella che fosse tutto vero. Cosa sia realmente successo ad Estefanía durante quella seduta spiritica nessuno lo sa con certezza ma purtroppo resta un fatto: la ragazza è morta sul serio, nonostante i commenti a sfondo sociale e politico del regista. Quindi resta una tragedia, comunque la si voglia intendere. E il mistero, storicizzato dal verbale dell'ispettore, permane. Ecco un raro caso in cui la realtà supera veramente la fantasia... purtroppo.

Giacomo Napoli

Che io possa esser dannato

Danilo Loddo

Di tanto in tanto, soprattutto la radio, ci invita a riascoltare canzoni del passato. Di recente ho avuto modo di riascoltare una canzone scritta da una coppia straordinaria: parole di un poeta che ci manca e che rimpiangiamo, voce di un grande cantante che non c'è più. Qualcuno ricorda: *Che cosa sono le nuvole?* Una canzone di una bellezza semplice e straordinaria. Straordinaria è la coppia di autori: Domenico Modugno e Pier Paolo Pasolini. Il brano è contenuto nel film *Capriccio all'italiana* del 1967: Pasolini firma uno degli episodi della pellicola con attori come Totò, Ninetto Davoli, Laura Betti, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia e Domenico Modugno. Il regista racconta di una messinscena in teatro dell'Otello shakespeariano. La melodia è di una bellezza struggente. Girato in sette giorni da Pier Paolo Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?* esula e prende le distanze dagli altri tre episodi che compongono il film collettivo *Capriccio all'italiana*. Il film rivisita l'Otello di Shakespeare. I personaggi della scena iniziale sono burattini-uomini. La loro personalità è dettata da un copione, le loro azioni sono guidate da un dio-burattinaio, regista della loro vita, lago, connotato dal viso verde; inganna Otello provocando la sua disperata gelosia, l'ira ed il tentativo di uccidere Desdemona. Di fronte a tanta cattiveria, il volgo che fa da pubblico allo spettacolo, insorge a difesa di Desdemona, linciando le due marionette. Buttate nell'immondizia, verranno portate in una discarica da un netturbino (Domenico Modugno). Ma è proprio lì che abbandonate a se stesse, per la prima volta a contatto con la realtà, tra i rifiuti, la sporcizia faranno una importante scoperta; contemplano la perfezione e la bellezza delle nuvole. Il film è un'allegoria sulla vita, in cui Pasolini abbandona l'approfondimento ideologico per accarezzare soprattutto la dimensione poetica. Il film si snoda sui binomi di vita e morte, innocenza e colpa, bene e male, realtà e finzione; nel film si insinua costantemente la ricerca della verità e la riflessione su che cosa intendiamo quando diciamo verità. All'inizio della rappresentazione il burattinaio si propone come voce esterna e didattica, dall'alto: *"Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente. Questa non è solo la commedia di ciò che si sa, ma anche di ciò che non si sa. Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono, ma anche della verità che non si dice"*. Successivamente, dallo sgabuzzino al ripostiglio, assistiamo a un salto di qualità: nello sgabuzzino è avvenuta la nascita, nel ripostiglio, luogo in cui vengono conservati tutti i burattini, si impara la socializzazione: *"Il Burattinaio trascina paziente il nuovo burattino allegro nel ripostiglio dove, ai loro fili luccicanti, sono appesi tutti gli altri burattini ... Sono tutti appesi lì ai fili, immobili e ciondolanti, nel silenzio segreto di quel ripostiglio ... Otello il Moretto arde dal desiderio di parlare con qualcuno, di esprimere qualcosa che ha dentro, che non sa cosa sia, ma lo rende espansivo come un cagnolino ... Si rivolge al più vicino, alla dolce faccia verde di Jago"*. Infine nell'ultima parte le marionette vengono buttate nella discarica, recuperate dal netturbino, novello Caronte, il quale avendo recuperato i corpi di Otello e Jago, uccisi dal pubblico, li carica su un sgangherato camioncino per portarli in una discarica. Ed è in questa scena, tra lo squallore della spazzatura, che prende avvio una canzone in cui si evidenzia un modello di comportamento per l'uomo che ricerca il senso della sua esistenza. Nella stessa canzone si può apprezzare lo splendido riferimento all'amore soffiato dal cielo: il vento come simbolo e metafora dell'anima. Sia il vento che l'anima non si vedono ma si possono vedere i loro frutti. Il testo della canzone non compare nella sceneggiatura, ma credo sia importante citare la penultima strofa:*"Il derubato che sorride/ruba qualcosa al ladro/ma il derubato che piange/ruba qualcosa a se stesso/perciò io vi dico/finché sorriderò/tu non sarai perduta"*. Testo ispirato dallo stesso Shakespeare che scrive nell'Otello:*"Quando non c'è più rimedio è inutile addolorarsi, perché si vede ormai il peggio che prima era attaccato alla speranza. /Piangere sopra un male passato è il mezzo più sicuro per attirarsi nuovi mali. /Quando la fortuna toglie ciò che non può essere conservato, bisogna avere pazienza: essa muta in burla la sua offesa. /Il derubato che sorride, ruba qualcosa al ladro, ma chi piange per un dolore vano, ruba qualcosa a se stesso"*. (Otello, atto primo, scena III). L'essenza della vita non sarà perduta se l'umanità sarà ancora capace di sorridere, affascinarsi, commuoversi. Il cortometraggio presenta ai nostri occhi le complesse sfaccettature dell'esistenza umana. Il film non a caso riflette lo spirito eclettico del suo ideatore, autore teatrale, letterato, cineasta, cultore di musica, critico, poeta, ultimo ma non ultimo, appassionato di storia dell'arte. Infatti un'altra caratteristica peculiare del film è la forza dell'immagine, che colpisce continuamente lo spettatore. Il rifacimento shakespeariano curato da Pasolini rinvia infatti al dipinto *Las Meninas* del pittore spagnolo Diego Velázquez. Il quadro, datato 1656, raffigura l'infanta Margherita, figlia maggiore della nuova regina di Spagna Marianna d'Austria, circondata dalle sue dame di corte. L'opera suggerisce l'illusione che i personaggi ritratti siano di fronte ad un grande specchio in cui, appunto, figura anche un meraviglioso autoritratto di Velázquez. Pasolini riprese il capolavoro spagnolo, con la medesima funzione di accentuare la rappresentazione nella rappresentazione. Un'altra opera che compare, dello stesso pittore, è *Venere e Cupido*, opera che s'intravede alle spalle del netturbino come un manifesto appeso. L'opera datata presumibilmente nel 1648, è l'unico esempio superstite di un nudo femminile attribuito a Velázquez all'interno dell'arte spagnola, restìa fino a quel periodo a questo genere di soggetti. Il ritratto risale al secondo soggiorno romano dell'artista e, a quanto sappiamo, la modella ritratta nelle sembianze della seducente dea dell'amore potrebbe essere una sua amante italiana, anch'essa pittrice. La raffigurazione esalta il trionfo dell'apparenza: la dea gioisce dinnanzi al suo riflesso nello specchio, sorretto dal fedele putto Cupido. Il nesso è chiaro: anche qui Pasolini guida l'attenzione dello spettatore facendo percorrere la sottile e difficilmente afferrabile linea che separa realtà e rappresentazione, vita e premeditata illusione, di cui innocenti esseri "esistenti" sono oggetto. Il tema dello specchio e del riflesso è un pregnante e simbolico coagulo di rimandi all'esistenza interrogata da Pasolini attraverso la rivisitazione shakespeariana. Scrisse il critico cinematografico Gian Piero Brunetta, su Paolini: *"Pasolini godeva della rara capacità di esprimersi con più mezzi a un alto livello di professionalità: come un re Mida, o un uomo orchestra, sapeva trasformare e adattare alle proprie esigenze qualsiasi materiale gli passasse per le mani [...] la somma e la qualità media dei suoi atti espressivi lo rendono una figura eccezionale e quasi unica nel panorama culturale del dopoguerra"*.

"Las Meninas" olio su tela, Diego Velozquez

"Venere e Cupido" olio su tela, Diego Velozquez

Domenico Modugno in "Che cosa sono le nuvole?" di Pier Paolo Pasolini (episodio del film collettivo "Capriccio all'italiana" 1968)

Danilo Loddo

13 reasons why

La serie televisiva di successo dove si parla di suicidio, violenza sessuale, omosessualità, violenze domestiche e bullismo

Ilaria Lorusso

Nel marzo dell'anno scorso veniva presentata per la prima volta la serie *13 reasons why*, un teen drama pseudo-didattico dalla profondità discutibile che aveva mobilitato l'intera opinione pubblica e spaccato l'internet, diviso tra chi la difendeva e idolatrava e chi la criticava senza riserve. Dall'enorme successo è scaturito naturalmente il progetto per una seconda stagione, approdata su Netflix a maggio di quest'anno. Dopo poco più di un anno dalla mia prima recensione su questa serie, la quale mi annovera senza dubbio nella fazione di coloro che guardano in maniera scettica verso questo prodotto televisivo, mi accingo quindi a recensire questa nuova stagione e a tirare le somme su ciò che *13 reasons why* è diventata. La serie comincia cinque mesi dopo la morte della protagonista, Hannah Baker, con l'inizio del processo portato avanti dalla madre della ragazza, Olivia Baker, contro la Liberty High School, accusata di avere un ruolo nella morte di Hannah dopo aver minimizzato, o persino incentivato, gli atti di bullismo che Hannah ha subito ogni giorno entro quelle mura che invece avrebbero dovuto proteggerla. E se nella prima stagione il ritmo della narrazione era scandito dalle audiocassette lasciate da Hannah per spiegare le ragioni del suo gesto disperato, stavolta i creatori della serie sconvolgono i personaggi con un altro elemento ugualmente vintage e radical chic, caricato però di un'importanza terribile: delle polaroid che raffigurano una serie di stupri e molestie, messe in atto da Bryce e dal resto della squadra di football. Clay, affermatosi come il vero protagonista di questa serie tv, si vede catapultato in una realtà corrotta, e stresserà la sua mente a tal punto da iniziare a vedere *il fantasma di Hannah* – incredibile ma purtroppo vero – che crudelmente lo spinge a ricordare tutti i dettagli della sua spaventosa vicenda e a scavare più a fondo per scoprire la verità a qualunque rischio. La vera natura di *13 reasons why* ormai è chiara: è un teen drama che voleva diventare un prodotto profondo e impegnato ma non ce l'ha fatta, a causa del suo essere così pieno di cliché dialogici, prove attoriali discutibili ed elementi così assurdi da essere impossibili da prendere sul serio. Primo fra tutti in questa stagione, è la presenza ingiustificata della fantomatica Hannah sotto forma di spirito, apparizione o allucinazione – non si capisce mai bene cosa sia. Questo è chiaramente un escamotage narrativo per reinserire nella serie un personaggio di cui in realtà bisognerebbe necessariamente fare a meno, dato che già nella prima stagione, in cui dovrebbe essere la protagonista, ha fatto una figura a dir poco imbarazzante. La caratterizzazione di Hannah, banale e davvero poco potente già prima, va peggiorando per tutta la seconda stagione. Il suo ruolo è indefinito, lei si limita a seguire Clay e a restare inarrestabilmente impassibile, pronunciando qualche volta frasi che dovrebbero sembrare occulte ed enigmatiche, ma che si rivelano essere, esattamente come la sua presenza nel programma, totalmente fuori contesto, inutili per lo sviluppo narrativo della storia. Nonostante tutto però, nella serie è stato inserito un elemento che ne innalza la qualità, e probabilmente è il motivo per cui stavolta *13 reasons why* andrebbe davvero vista. Accanto alla storia di Hannah e del suo processo, pian piano se ne sviluppa un'altra che acquista sempre più importanza, finché dopo l'addio ad Hannah alla fine della stagione, la sostituisce del tutto: quella di Jessica e, più in generale, della violenza sulle donne. Il recupero dal trauma, dell'inadeguatezza che lo segue e il rifiuto del proprio corpo, il sentirsi sbagliata e incapace a riprendere una vita e delle relazioni normali, colpevole senza aver commesso alcun "crimine" se non quello di essere stata donna nel posto sbagliato al momento sbagliato. Tutto questo non è semplicemente parte di una fiction, e *13 reasons why* lo dice chiaramente: tutto questo, nella vita reale, accade ad ogni donna ogni giorno in diversa misura. E nessuno riesce a reagire adeguatamente davanti a tutto ciò: anche Clay e i suoi amici, che pensano di aiutare, non riescono a resistere all'impulso di minimizzare i fatti o ritenere responsabili le stesse vittime della loro violenza. Sorprendentemente, i creatori della serie riescono questa volta a raccontarci queste emozioni ed esperienze difficili da comprendere in modo efficace e potente, con un linguaggio che non è perfetto ma è semplice, accessibile a tutti. Che questa nuova tendenza significhi un nuovo inizio per questa serie? Ci sono ancora molte cose che non funzionano, ma continuare su questa linea significherebbe andare nella strada giusta, e essendo già stata annunciata una terza stagione, non dovremo aspettare troppo per scoprirlo, e magari vedere *13 reasons why* diventare quello che ha sempre aspirato ad essere: un materiale televisivo davvero didattico, profondo e con un vero messaggio da trasmettere.

Ilaria Lorusso

La novella scomparsa: Alibech, Rustico e il "Ninferno" tagliati dal Decameron di Pasolini

Giorgia Bruni

Se si esaminano attentamente i vari passaggi di trattamento e copioni che hanno condotto Pier Paolo Pasolini all'elaborazione della sceneggiatura finale del *Decameron* si nota come alcune novelle scelte dalla raccolta boccaccesca, permangano e sopravvivano sino alla scaletta definitiva del progetto e dunque siano presenti e vive nella mente del cineasta bolognese sin dall'origine del progetto.

Tra queste troviamo la divertente, erotica, dissacrante ed esotica vicenda di Alibech e dell'anacoreta Rustico anche se, nel film, non compare la sequenza che fu girata e poi tagliata poco prima dell'edizione definitiva del lungometraggio, presentato al Festival di Berlino il 29 giugno del 1971. Nel 2005 Roberto Chiesi, Responsabile del Centro Studi Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna cura, grazie ai preziosi contributo di Beatrice Banfi, Laura Betti, Sergio Citti, Ninetto Davoli, Mario De Biase, Nico Naldini, Enzo Ocone, Mario Tursi e Giuseppe Zigaina, il progetto *Il corpo perduto di Alibech* in cui ricostruisce la storia dell'episodio tagliato (che avrebbe dovuto essere il decimo) inserendo le foto di scena scattate da Tursi. Pasolini, spaventato dall'eccessiva durata del film, si vide costretto ad una aut aut: Alibech o Lisabetta? Lisabetta da Messina, grande figura tragica del *Decameron* immolata agli amori infelici, costitutiva "l'altra donna del re" se si pensa che il suo personaggio aveva eroicamente resistito, al pari esatto di Alibech, a tutte le modifiche che il poeta regista apporterà al testo prima del set.

L'episodio drammatico è un *unicum* all'interno del film: il solo in cui Pasolini abbandona del tutto il filo comico e celebrante l'allegria della vita caratteristico della sua trasposizione di Boccaccio. Seppure per una ragione differente, anche l'episodio di Alibech avrebbe rappresentato un *unicum* : il solo di ambientazione esotica (girato a Sana'a) e onirica onnipresente, invece, ne *Il Fiore delle mille e una notte*.

Pasolini nell'intervista *Io e Boccaccio* a Dario Bellezza:

Ma questo tuo "gioco" l'hai poi fatto svolgere in un ambiente realistico?

Si. Strano a dirsi "giocare" al cinema vuol dire essere professionisti e... fare del realismo. Tutto ciò che ho ricostruito nel *Decameròn*, costumi e ambienti, l'ho voluto ricostruire il più realisticamente possibile (ho rinunciato al "fantastico" dell'*Edipo*, per esempio, o di *Medea*). L'elemento innaturale è nel "gioco" nell'accezione francese del termine, non nella ricostruzione dell'ambiente in cui si gioca. Lo stile è "comico" e quindi il mondo è "quotidiano".[1]

Grazie alla sceneggiatura possiamo, nonostante l'eliminazione della scena, tentare un confronto tra la visione di Pasolini e la novella di Giovanni Boccaccio evidenziando le variazioni del regista.

Inizio storia di Alibech. Ambienti vari. Esterno. Giorno.

Il mare, sonnolento, al mondo ci sono solo lui e il sole.

Dissolvenza su:

PP. Della bambina Alibech.

Dissolvenza su:

il mare c.s.

Dissolvenza su:

il totale di una grande città Araba medioevale (Sana).

Dissolvenza su:

il mare c.s.[2]

L'autore mira alla fascinazione squisitamente romantica, primordiale e orientaleggiante dei paesaggi arabici giocando, attraverso le tecniche cinematografiche, col susseguirsi di immagini del mare, della città di Sana e del volto innocente della protagonista bambina già dal principio della vicenda. L'incipit ci introduce, infatti, in un modo favolistico e recondito. Un confronto, poi, tra la sceneggiatura e il testo originale di Boccaccio rivela la fedeltà con cui il regista si attiene allo scritto del letterato trecentesco. Ne è un sintomatico esempio il dialogo fra Alibech e Rustico:

BOCCACCIO:

[...] e così stando, essendo Rustico più che mai nel suo disidero acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezion della carne [...] Alibech maravigliatasi disse: "Rustico, quella che cosa è che io ti veggio che così si pigne in fuori, enon l'ho io?" "O figliuola mia" disse Rustico "questo è il diavolo di che io t'ho parlato; e vedi tu ora egli mi dà grandissima molestia, tanta che io appena la posso sofferire". Allora disse la giovane: "Oh, lodato sia Iddio, ché io veggio che io sto meglio che non stai tu, ché io non ho cotesto diavolo io". Disse Rustico: "Tu dì vero, ma tu hai un'altra cosa che non l'ho io, e haila in iscambio di questo". Disse Alibech: "O che?". A cui Rustico disse: "Hai il ninferno; e dicoti che io mi credo che Idio t'abbia qui mandata per la salute dell'anima mia, per ciò che se questo diavolo pur mi darà questa noia, ove tu vogli aver di me tanta pietà e sofferire che io in inferno il rimetta, tu mi darai grandissima consolazione e a Dio farai grandissimo piacere e servigio, se tu per quello fare in queste parti venuta sé, che tu dì". La giovane rispose: "O padre mio, poscia che io ho il ninferno, sia pure quando vi piacerà" [...].[3] PASOLINI:

[...] ma ecco che si ha "la resurrezione della carne"; Rustico è in erezione, in tutta la purezza e la semplicità della sua casta giovinezza. Alibech lo guarda stupita.

ALIBECH: "Quella cosa che io vedo, che cos'è, che si spinge così in fuori, e io non ce l'ho?"

RUSTICO: "Eh, figliola mia... questo è il diavolo di cui ti parlavo... e tu lo vedi, adesso...egli mi dà grande dolore, tanto che appena lo posso sopportare...

ALIBECH: "Lodato sia Iddio, che io sto meglio di te, perché io non ce l'ho questo diavolo...

RUSTICO: "Hai ragione, ma tu hai un'altra cosa che io non ho; e ce l'hai in vece di questo.

ALIBECH: "E cosa?"

RUSTICO: "Tu hai l'inferno, e io credo proprio che Dio ti abbia mandata qui per la salute della mia anima. Nel caso che tu abbia tanta pietà da sopportare che io lo rimetta

segue a pag. successiva

1 *P.P.PASOLINI, Saggi sulla politica e sulla società, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, 1999. Intervista Io e Boccaccio rilasciata a Dario Bellezza nel 1970 e pubblicata su l'Espresso, p 1654.*

2 *P.P.PASOLINI, Trilogia della vita, a cura di Giorgio Gattei, p 51.*

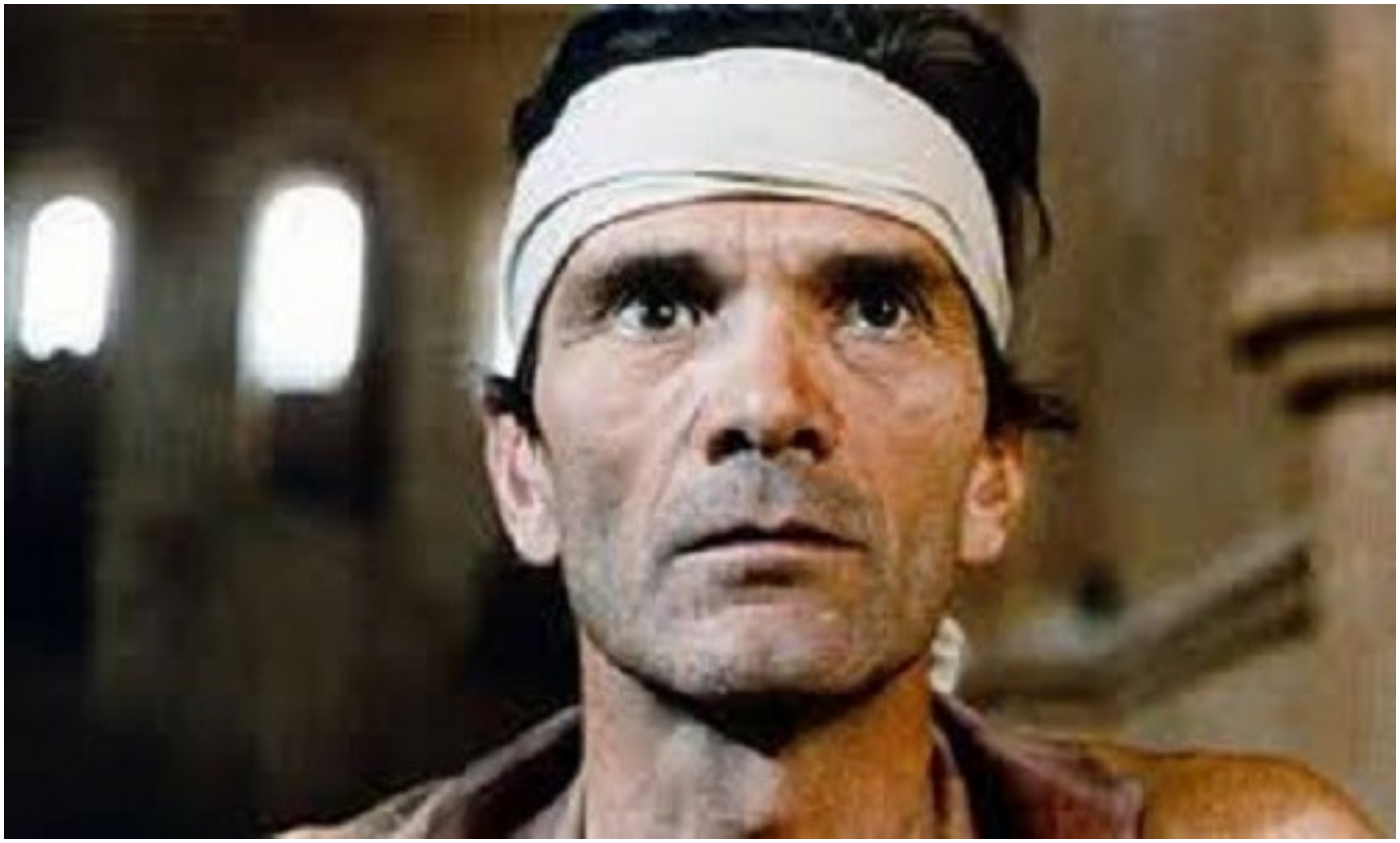
3 *G.BOCCACCIO, Decameròn, pp 645-646. Novella di Alibech.*

segue da pag. precedente

nell'inferno, tu darai a me una grandissima consolazione e farai a Dio un grandissimo piacere- se è per questo che hai voluto venire qui...

ALIBECH: "Oh, padre mio, dato che io ho l'inferno, fate pure come voi credete meglio...".[4]

Pasolini fin qui non muta il corso degli avvenimenti narrati da Dioneo limitandosi ad arricchire lo spessore psicologico dei personaggi di Rustico e Neerbal: i due personaggi, nella visione e revisione del regista, rinascono quasi a nuova e più "umana" vita rispetto alla loro precedente esistenza tra le pagine del libro. Ciò andrà a modificare l'andamento della vicenda. Partiamo da Rustico. In Boccaccio non appena la giovane giunge dal romita, presentato certamente quale assai divota persona e buona.[5]



questi l'accoglie per mettersi alla prova ma senza il dissidio interiore che, invece, leggiamo nella sceneggiatura di Pasolini:

Capannuccia di Rustico. Interno. Giorno.

Entrato nella sua nuda capannuccia- con due pelli, una panca, un desco con poche radici, e una croce di legno, Rustico cade in ginocchio.

RUSTICO: "Signore, cosa devo fare? Cacciarla via perché il demonio non mi tenti? (aspettal'ispirazione divina) No! La terrò qui con me, invece... e metterò alla prova la mia forza, in tua gloria...resisterò alla tentazione...".[6]

Altro particolare fondamentale lo ritroviamo avviandoci verso la conclusione della novella: nell'opera letteraria, quando Neerbal irrompe nella modesta dimora di Rustico per portar via Alibech, il monaco ne è sollevato dal momento che, a causa della debolezza del fisico, non riusciva più a soddisfare la ragazza. Totalmente differente è, invece, la reazione del personaggio nella sceneggiatura scritta da Pasolini:

Ed ecco che come uno stormo di coloriti falchi, con i loro burnus sventolanti, i predoni giungono alla capannuccia di Rustico; Neerbal afferra la bambina recalcitrante, se la mette davanti a sé sul cavallo, fugge via inseguito dai suoi, nella polvere rutilante; Rustico resta solo col suo Dio: e una lacrima è nel suo occhio puro.[7]

Pasolini mette in luce la sfera delle debolezze e delle paure umane come la solitudine mentre Boccaccio si concentra maggiormente sulla resa comica delle situazioni e sul gioco degli equivoci. Pasolini pensa ad un Rustico dagli occhi puri, un po' smarriti ma nel tempo stesso induriti dalla decisione di servire a tutti i costi il Signore. [8]

Continuamente viene rimarcata la purezza e l'innocenza rilucente nel suo spirito. Cerca di pregare e lo fa con sincerità e purezza d'animo (mai un momento di volgarità c'è e ci sarà in lui) [...].[9]

In perfetta antitesi al candore del monaco, nel finale, irrompe bruscamente la violenza di Neerbal. Il personaggio è simbolo della forza e del potere manifesto nel gesto violento di strappare la piccola Alibech a Rustico, senza bisogno di proferire parola. Nel suo agire leggiamo le medesime tracce della brutalità e della possessività condivise dai tre fratelli di Lisabetta ad esempio. La violenza dell'amore negato e le lacrime di Rustico e Alibech spengono, per un momento, l'andamento umoristico della vicenda e, anche nella conclusione, quando la ragazza mostra alle donne il modo in cui serviva Dio con il monaco suscitando la loro sciocca ilarità, la risata dello spettatore resterà amara al pensiero di Rustico, nella sua tenera dolcezza, abbandonato nell'arido deserto e dimenticato. La distanza tra Neerbal e Rustico si evince anche dal loro corpo. Neerbal si presenta

[...] con addosso una semplice tunica, che scopre la sua bellezza virile, sguainata come una spada, guarda attraverso una finestra interna, sorridendo, avido, verso il gineceo.[10]

Inoltre il futuro sposo di Alibech, sentendola raccontare l'esperienza vissuta del diavolo che rimetteva felice nel suo inferno,

[...] è là che ride canagliamente; e rifatto dal riso quasi ragazzino.[11]

Il boccacciano Neerbal resta, invece, un personaggio estremamente anonimo e del tutto privo di caratterizzazione: la sua unica funzione all'interno della novella si riduce all'azione di aver portato via Alibech e di averla sposata ereditandone il patrimonio. Non compaiono neppure indizi come, ad esempio, aggettivi a lui rivolti. Resta un vero peccato quello di doverci limitare all'analisi senza poter ammirare l'intera sequenza girata dal regista.

Giorgia Bruni

4 *P.P.PASOLINI, Trilogia della vita, a cura di Giorgio Gattei, p 54.*

5 *G.BOCCACCIO, Decameròn, p 644. Novella di Alibech.*

6 *P.P.PASOLINI, Trilogia della vita, a cura di Giorgio Gattei, p 53.*

7 *Ivi, p 56.*

8 *Ivi, p 53.*

9 *Ibidem.*

10 *Ivi, p 56.*

11 *Ibidem.*

Cannes 2018: vince il cinema giapponese. Guida critica ai migliori film del concorso ufficiale del Festival

Giovanni Ottone

Il Festival di Cannes 2018, ha presentato un buon livello qualitativo con molte opere di genuino cinema d'autore e un'importante presenza di cinema asiatico e russo, segnatamente dal Far East, sia nelle sezioni della Selezione Ufficiale sia nelle due sezioni autonome collaterali, La Quinzaine des Réalsateurs e la Semaine de la Critique. Complessivamente sono state molte le prove di una definizione di nuovi territori espressivi. Si sono evidenziati numerosi esempi di un cinema ancorato al mondo attuale, con diverse declinazioni di realismo, ma non ripiegato su una piatta raffigurazione di una realtà desolante segnata dalle urgenze della crisi economica e da varie forme di violenza e di degradazione morale..La Giuria della "Compétition Officielle", presieduta dalla nota attrice australiana Cate Blanchett, e comprendente Ava Duvernay, Léa Seydoux, Khadja Nin, Kristen Stewart, Robert Guédiguian, Denis Villeneuve, Chang Chen e Andrey Zvyagintsev ha premiato alcuni dei film più rappresentativi di precise qualità autoriali, estetiche e narrative, ma purtroppo non ha considerato alcuni tra i film migliori. In effetti è di enorme soddisfazione che Kore-eda Hirokazu abbia finalmente ottenuto la Palme d'Or per il miglior film con un'opera, *Shoplifters*, che è forse la sua più valida e compiuta nell'ultimo decennio. E anche il Premio alla miglior regia assegnato a Pawel Pawlikowski per *Cold War* rappresenta un pieno riconoscimento a una delle migliori mise en scène, seppure non la migliore in assoluto, fra i film del Concorso Ufficiale. Inoltre, se da un lato, fortunatamente, il Palmarès non ha compreso film con tematiche politicamente corrette, ma molto ricattatori, grossolani, semplicistici e poverissimi dal punto della messa in scena, come ad esempio quelli di Eva Husson e di Stéphane Brizé, dall'altro sono stati riservati Premi importanti a film decisamente sopravvalutati come quelli di Alice Rohrwacher, Jafar Panahi, Spike Lee e Sergey Dvortsevoy. Tuttavia è assolutamente non comprensibile e imperdonabile l'esclusione dal Palmarès dei due film migliori: *The Wild Pear Tree*, di Nuri Bilge Ceylan, che è il vero capolavoro, magistrale, emozionante, e coraggioso, dell'edizione di quest'anno del Festival di Cannes e che, a mio giudizio non è solo il miglior film del Concorso, ma vanta la miglior sceneggiatura, la miglior regia e il miglior attore, Murat Cemcir, mentre *Ash is Purest White*, di Jia Zhang-ke, è un film meraviglioso sia perché contiene l'intero universo cinematografico del regista, sia in termini di dialettica tra desideri e sentimenti e di lucida rappresentazione di un doloroso cambiamento nella Cina del nuovo millennio e vanta una regia quasi perfetta e la miglior attrice, Zhao Tao.

Film della Competizione Ufficiale.

Di seguito il commento critico di 14 su 21 lungometraggi in concorso secondo il mio ordine di preferenza qualitativa, segnalando i Premi assegnati dalla Giuria dei lungometraggi e altri riconoscimenti della critica.

The Wild Pear Tree (Ahlat Agaci), ottavo film di Nuri Bilge Ceylan (Turchia), è a mio giudizio il miglior film del concorso ufficiale e quello con la miglior regia. Si tratta di un vero capolavoro: emozionante e coraggioso, con una scrittura e una messa in scena di ottima fattura, arricchita da magnifici dettagli. Propone una lucida cronaca familiare in un significativo contesto sociale e culturale. Offre soprattutto l'efficace rappresentazione del carattere e dell'animo di un ventenne ambizioso, orgoglioso e insoddisfatto, nell'affacciarsi all'età adulta, tra sogni di realizzazione, sentendosi superiore al prossimo, e presa di coscienza del fallimento delle proprie speranze. Descrive la triste dinamica esistenziale di una famiglia di ceto modesto in provincia, tra il porto di Canakkale e le campagne retrostanti. Sinan (Aydin Dogu Demirkol), da poco laureato e in attesa del concorso per diventare insegnante, appassionato di letteratura e aspirante scrittore, è autore di un memoriale, che contiene racconti ed episodi della sua terra e della sua famiglia, intitolato appunto "The Wild Pear Tree". Ma si trova a dover fare i conti con i debiti accumulati dal padre, Idris (Murat Cemcir), un maestro alle soglie della pensione che da anni è gravemente ludopatico, impelagato nelle scommesse sulle corse dei cavalli e in altri giochi d'azzardo. Come già *Once upon a time in Anatolia* (2011) e *Winter sleep*, Palme d'Or al miglior film a Cannes nel 2014, anche *The Wild Pear Tree* costituisce un magnifico affresco delle relazioni umane, ma propone anche una sottile e risoluta disanima pluristratificata, e mai didascalica, delle problematiche di una società tuttora patriarcale, bloccata nel conservatorismo ipocrita e conformista. Risulta incentrato sulla dialettica tra un padre irresponsabile e debole e un figlio tormentato e pieno di rancore, con sentimenti ambivalenti rispetto al luogo nativo, che avverte come opprimente, ma non rassegnato. È fortemente caratterizzato da un susseguirsi di lunghi, elaborati, ma spesso anche toccanti, dialoghi, a volte con forti contrapposizioni di opinioni e di valori, tra un sarcastico, risentito o disilluso Sinan e i suoi interlocutori. Conversazioni che avvengono spesso in interni o nel corso di lunghe camminate in contesti paesaggistici diversi. *The Wild Pear Tree* propone un dispiegarsi geniale di architetture narrative e verbali, con continua espansione dei confronti tra i personaggi e con modificazioni di toni e posture.. Occorre anche rilevare la novità, rispetto alla filmografia di Ceylan, della presenza nel film di riferimenti, più o meno espliciti, alla situazione politica del Paese che emergono durante le conversazioni (ad esempio la repressione delle lotte studentesche, il conformismo come modello proposto da autorità e "imprenditori", il confronto sul peso della religione nella società). *The Wild Pear Tree* appare visivamente affascinante, essendo costellato da geniali architetture visive e da splendidi e dinamici tableaux vivants giocati sull'interazione tra i personaggi e tra loro e il paesaggio, e offre una fotografia eccezionale, dai toni variegati, curata dall'abituale collaboratore di Ceylan, Gökhan Tiryaki.

"The Wild Pear Tree" (Ahlat Agaci), di Nuri Bilge Ceylan

Shoplifters (Manbiki Kazoku - Une affaire de famille), di Kore-eda Hirozaku (Giappone), ha ottenuto la Palme d'Or al miglior film. È un magnifico dramma. Propone la questione della famiglia, in particolare i legami affettivi esistenti in quella entità e la proiezione sociale della stessa, un tema che attraversa tutta la filmografia del cinquantacinquenne Kore-eda Hirokazu. Racconta, con straordinario respiro narrativo, delicatezza e apparente semplicità di toni, ma anche con grande intensità emotiva, la parabola esistenziale di un nucleo familiare inconsueto, che vive ai margini della società, infrangendone le regole, ma i cui membri mostrano forte spirito comunitario e, tra loro, palesano sentimenti genuini. Il quarantenne Osamu (Lily Franky) lavora saltuariamente come operaio edile in una ditta di costruzioni. La sua partner trentenne Noboyu (Sakura Andō), è impiegata come stiratrice in

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

una lavanderia. L'anziana Hatsue (Kilin Kiki), che chiamano nonna, assicura il reddito più sicuro, una magra pensione. La sedicenne Aki (Mayu Matsuoka) studia, ma si esibisce anche in un peep show club senza pretese. Shota (Kairi Iyo), un bambino di dieci anni, non va a scuola, ma accompagna ogni giorno Osamu in un itinerario tra supermercati e negozi di abbigliamento. I due agiscono come taccheggiatori, rubando prodotti alimentari e non. Vivono tutti insieme in una modestissima, angusta e sporca casetta, con un minuscolo giardino, in un quartiere proletario di Tokyo. Poco a poco, grazie a un meccanismo di rivelazione progressiva di piccoli dettagli, si apprendono i tristi e oscuri segreti di ognuno dei componenti della "famiglia", tra i quali non esistono legami naturali di sangue. Si sono trovati casualmente, reduci da tristi storie di abbandono subito, e accettati nel corso degli anni. Finché un giorno un banale incidente mette la polizia sulle tracce degli Shibata e la bizzarra "famiglia" costruita e difesa da Osamu e da Noboyu viene smascherata e crolla inesorabilmente. Kore-eda Hirokazu ha realizzato un'opera che contiene e ripropone spunti ben presenti nei suoi film precedenti dedicati a tematiche familiari: *Nobody Knows* (2004), *Still Walking* (2008), *I Wish* (2011), *Like Father (2018), Like Son* (2013), *Little Sister (Umimachi Diary)* (2015) e *After the Storm* (2016). Grazie a una scrittura essenziale, ed elaborata senza sembrarlo, il film promana una straordinaria fluidità narrativa ed è venato di sottile malinconia, genuina tenerezza *e* fini accenti comici. Kore-eda conferma la sua originale poetica umanista ed è certamente memore dei film di due grandi maestri, Yasujiru Ozu e Mikio Naruse, ma dimostra di non essere un imitatore. Scandaglia, con la consueta naturalezza, le contraddizioni dei personaggi in un contesto molto problematico e sviluppa, senza analisi psicologiche artificiose, un pregevole caleidoscopio di sentimenti attraverso un ritratto semplice, ma emozionante, evitando accuratamente il sensazionalismo e la deriva didascalica. Il film è venato di sottile malinconia, genuina tenerezza e fini accenti comici. La messa in scena denota massima pulizia e sobrietà stilistica. La scelta dei tempi delle inquadrature e il montaggio, curato dallo stesso regista, sono sempre perfettamente funzionali alla descrizione degli stati d'animo dei personaggi.

Ash is Purest White (Jiang Hu Er Nv), di Jia Zhang-Ke (Cina)

Ash is Purest White (Jiang Hu Er Nv), di Jia Zhang-Ke (Cina), avrebbe certamente meritato il Premio alla miglior attrice a Zhao Tao o un qualsiasi altro Premio al film. È un eccellente melodramma che ripropone lo sguardo acuto di Jia Zhag-Ke sulle contraddizioni del cambiamento nella Cina del nuovo millennio e sulla perdita di valori morali nella vita delle persone, attraverso un'originale reinterpretazione di canoni di genere. Racconta il contrastato e malinconico consumarsi di un amore e la forza e la dignità della protagonista femminile, ma propone anche le dinamiche della violenza, del tradimento, della lealtà, della fatalità, dell'orgoglio, della sofferenza e della sopravvivenza. Nel 2001 a Datong, un'antica e depauperata città dello Shanxi, al centro di una declinante area mineraria carbonifera, la ballerina trentenne Qiao (Zhao Tao, musa e consorte di Jia, impressionante in un ruolo di grande complessità) è la compagna del quarantenne Bin (Liao Fan), ambizioso boss di una gang criminale dominante nella mafia locale. Una notte una banda di giovani delinquenti attenta alla vita di Bin e Qiao, per salvare l'amante, gravemente aggredito e ferito, spara in aria. Dopo l'arresto, viene condannata a cinque anni di carcere, per possesso illegale di un'arma, perché ha omesso di dichiarare che la pistola era quella di Bin. Scontata la pena, nel 2006 Qiao si reca a Fengjie, una città in espansione affacciata sullo Yangtze River, e riesce infine a incontrare Bin, depresso e senza potere, ma l'uomo afferma di essere legato a una nuova compagna e rifiuta di seguirla nuovamente nello Shanxi.. Undici anni dopo, a Datong, Qiao, che ha scelto di stare da sola, gestisce una casa da gioco, ritrovo degli anziani aderenti delle gang. Bin, ridotto in carrozzina perché emiplegico in seguito a un'emorragia cerebrale, consumato dall'alcolismo e rovinato economicamente, si reca da lei. Qiao, supera ogni rancore, lo accoglie e lo fa curare, nonostante l'uomo si dimostri incattivito, permaloso e sarcastico. Nei film realizzati negli ultimi anni, in particolare in *A Touch of Sin* (2013), Jia racconta la Cina di oggi e il suo "progresso" che calpesta la dignità della gente comune attraverso l'arroganza e la sfacciata corruzione dei funzionari pubblici locali e dei nuovi ricchi. *Ash Is Purest White* propone una parabola simile, nella partizione in tre fasi temporali, a quella del precedente *Mountains May Depart* (2015), ma è un film con una diversa intimità ed è ambientato in un ambiente sociale diverso. La dialettica deflagrante è quella tra desideri e sentimenti, tra accettazione o meno di una nuova realtà e anche tra delusione e libera ricerca di nuove prospettive, con l'incapacità di dimenticare il passato. Determinante risulta l'approccio audace e sottilmente partecipativo e la squisita costruzione drammatica dei personaggi protagonisti, travolti dalle conseguenze delle loro azioni, tra aspettative, disillusioni, conflitti e momenti di rievocazione delle proprie radici, in un mondo in cui i mutamenti sono radicali. *Ash Is Purest White* contiene l'intero universo cinematografico di Jia: lo Shanxi dove è nato, teatro dei suoi primi film, la regione delle Three Gorges dove ha girato *Still Life* (2006) e *Dong* (2006), i treni, le sale da ballo, la canzone feticcio Y.M.C.A. dei Village People. Ma propone anche suggestioni e dettagli che ricordano alcuni film di John Woo, di Hou Hsiao-hsien e persino di Wong Kar-wai. La messa in scena conferma lo stile di Jia, improntato al realismo stilizzato, in un contesto di narrazione lineare, ma discontinua e parzialmente ellittica, che spesso mostra le conseguenze delle azioni prescindendo dalle cause.

Cold War (Zimna Wojna), di Pawel Pawlikowski (Polonia), ha ricevuto meritatamente il Premio alla miglior regia. Peraltro giova ricordare che *Ida* (2013), il film precedente di Pawlikowski, è ancora più riuscito e forte in termini drammatici, politici e di messa in scena. *Cold War* è un ottimo melodramma che racconta con intensa essenzialità le tappe di una storia d'amore tra il musicista borghese Wiktor e la cantante, di estrazione popolare, Zula, ostacolata dal regime comunista polacco, durante gli anni '50. Molto efficace nel descrivere la forza della passione tra i due amanti, ma anche la incapacità / impossibilità, in particolare della donna, di adattarsi a vivere sentendosi liberi nel mondo dello spettacolo, effervescente e snob, di Parigi, essendo comunque esuli, lontani dal proprio Paese. L'epilogo è indimenticabile: tragica espressione di dignitosa, ma assoluta disperazione. I punti di forza del film sono i seguenti: il formato 4:3, il vibrante bianco e nero, l'eccellente fotografia, gli ottimi attori protagonisti e il convincente production design. Pawlikowski si ispira all'itinerario esistenziale dei propri genitori e conferma la sua squisita capacità di descrivere la psicologia femminile e il suo stile assolutamente privo di retorica, che ricorda sia l'austerità di Robert Bresson, sia la straordinaria problematicità dei primi film di Polanski e di quelli di Kieslowski. Forse l'unica pecca del film è una certa contrazione narrativa della storia, dovuta probabilmente alla volontà di evitare la tentazione retorica.

Dogman, di Matteo Garrone (Italia), ha ottenuto con pieno merito il Premio al miglior attore assegnato a Marcello Fonte. È un dramma atipico, tragico, sporco e disperato, ispirato da un efferato fatto di cronaca, un brutale omicidio avvenuto nel 1988. Racconta un'umanità periferica che abita in un non-luogo squallido e desolato: la location è quella dell'ex Villaggio Coppola, frazione di Castel Volturno. Garrone torna con ottimi risultati al suo cinema che ha dato prova di sapersi muovere tra i generi (dramma, noir, horror, commedia), costruendo uno specchio "oggettivo" di voci, facce, comportamenti e suoni e seguendo una logica di "tempo del racconto". Conclude una trilogia ideale insieme ai suoi precedenti *L'imbalsamatore* (2002) e *Primo amore* (2004). La vicenda si svolge in quartiere di periferia, affacciato su un mare sporco, con palazzi dalla architettura "moderna" di pessimo gusto ormai deperiti, attorno a una grande piazza abbandonata all'incuria. Tutti si conoscono: proletari e sottoproletari e pochi negozianti ed esercenti incupiti, solidali

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

contro i violenti, piccoli criminali e tossicodipendenti che si aggirano nell'insediamento. Marcello (Marcello Fonte) è un trentenne piccoletto che si dedica con impegno al suo negozio dove esegue attività di pulizia e estetica – toilette per cani. Mite e benvoluto dai proprietari dei negozi vicini, il protagonista ne ricerca la benevolenza e l'amicizia. Inoltre, ogni volta che gli è possibile trascorre il suo tempo con la figlia tredicenne Alida (Alida Baldari Calabria). Ma Marcello non è un eroe: arrotonda le sue entrate con un discreto spaccio di cocaina. Per questo è continuamente cercato da Simone (Edoardo Pesce), un ex pugile dilettante, psicopatico, tossicodipendente e violento, con cui ha instaurato una torbida amicizia. Marcello è soggiogato dalla spavalderia del ribaldo, il quale ne approfitta. Ne deriva una penosa sudditanza del più debole nei confronti del più forte. Garrone propone una complicata relazione vittima - carnefice nei suoi risvolti di malsana "amicizia", di desideri semplificati, di ossessione e di ambiguo riscatto, evitando brillantemente la deriva del revenge thriller. È un film crudo, cupo e, a tratti, struggente, puramente naturalista. Ma non mostra mai autocompiacimento o eccessi spettacolari gratuiti da grand guignol, nonostante qualche aspetto prosaico e qualche tono troppo calcolato. Notevole la regia costruita su una sapiente variazione della distanza della macchina da presa durante le inquadrature.

Le livre d'image, di Jean-Luc Godard (Francia), è stato valorizzato dalla Giuria che ha assegnato una Palme d'Or speciale (alla carriera) allo stesso Godard. Si tratta di un magistrale film di montaggio e cut-up, con magnifiche soluzioni di postproduzione, che assembla un ricchissimo puzzle di materiali visivi e footage che spaziano dal cinema di ogni epoca alla pittura e alla letteratura. Un flusso continuo di immagini e parole, che affascina, ma che si fatica a seguire e a decifrare completamente, organizzato per capitoli, con citazioni letterarie e filosofiche in voice over e scritte-slogan sovrapposte, che spazia su innumerevoli temi, con sintesi folgoranti o discutibili. Il film si dilunga spesso sulle contraddizioni del mondo arabo con una declinazione vagamente pacifista e a favore della difesa della convivenza civile tra diversi. Godard conferma tutta la sua storia cinematografica di rottura con l'ordine esistente, di sperimentalismo e di virtuosismi formali, "post-moderni", spesso geniali. Ma riafferma anche la sua logica affabulatoria solipsistica. Come nel precedente *Adieu au langage* (2014), Godard riflette sul senso delle immagini e rimanda all'insufficienza della parola e al flusso continuo del pensiero. Tuttavia è un Godard molto meno sentenzioso e velleitario, brillante e persino arguto e autoironico, ed evita qualsiasi battuta antisemita, quantunque proponga invece una significativa citazione di Joseph de Maistre, storico esponente del pensiero conservatore e reazionario.

Asako I and II (Netemo Sametemo), di Ryusuke Hamaguchi (Giappone), è un brillante anti melodramma: un mosaico di sentimenti e di sfumature della cultura giapponese. Propone una love story contemporanea che ricorda i romanzi di Balzac, deliziosamente artificiosa. A Osaka la studentessa universitaria Asako (Erika Karata), dolce, piuttosto naïf e priva di interessi intellettuali, vive il suo appassionato amore romantico con un ventenne, il misterioso, affascinante, e più o meno anticonformista, Baku (Masahiro Higashide). Ma lui all'improvviso scompare senza aver fornito alcuna spiegazione o giustificazione. Due anni dopo, a Tokyo, la donna incontra Ryohei (Masahiro Higashide), executive che lavora in un'azienda commerciale. Un giovane che, fisicamente, sembra un sosia di Baku, ma che presenta un'indole molto diversa, essendo ben integrato e moderatamente carrierista. Dopo varie incertezze il loro amore, agevolato dalla frequentazione di alcuni buoni amici, porta a una fruttuosa relazione di cinque anni. Ma poi Baku, divenuto un famosissimo modello, riappare. Ryûsuke Hamaguchi punta a caratterizzare psicologicamente i personaggi, dipanando una sottile descrizione delle loro contraddizioni personali e affettive. Documenta, senza essere didascalico, l'altalenante evoluzione delle loro relazioni, mostrando attitudini e risvolti emotivi e comportamentali diversi. Riesce a dosare uno humour molto fine e affronta senza serietà i temi dell'innamoramento, dell'entusiasmo, delle incomprensioni, dell'incapacità egoistica di relazionarsi con gli altri e della paura della solitudine nell'ambito di un gruppo di ventenni piccolo borghesi in un contesto post moderno, marcato dalla relazione controversa con consuetudini e pregiudizi che vengono da tradizioni culturali secolari. E soprattutto propone il ritratto di un personaggio femminile, quello di Asako, affatto stereotipato, imprevedibile e sfaccettato anche quando sembra esprimere tratti caratteriali e sentimentali piuttosto consueti. Nel suo cinema si notano affinità con maestri del cinema giapponese del passato, quali Mikio Naruse e Kenji Mizoguchi, o del presente, come Kore-eda Hirokazu.

Capharnaüm, di Nadine Labaki (Libano), ha ottenuto il Premio della Giuria. È un dramma dell'infanzia sottoproletaria calpestata e vilipesa, tra l'indifferenza o l'ostilità di tutti, nell'inferno sovrappopolato, caotico e disgraziato dei quartieri popolari di una metropoli del Medio Oriente, visibilmente Beirut (anche se non esplicitamente identificata). È la storia di Zain (Zain Alrafeea), un dodicenne, e dei suoi piccoli fratelli e sorelle, asserviti a genitori cinici e marginali, che li sfruttano in ogni modo, li maltrattano oltre ogni limite e li usano come merce di scambio. La svolta avviene quando quei genitori sottoproletari obbligano Sahar (Cedra Izam), la figlia appena undicenne a sposare un negoziante del loro quartiere, ottenendo in cambio alcune galline e altri generi alimentari. A quel punto Zain, sconvolto per non essere riuscito a impedire quello scambio abominevole, si allontana dall'alloggio fatiscente dove vive la famiglia. Nadine Labaki utilizza un efficacissimo espediente di scrittura e narrativo: il processo intentato da Zain ai propri genitori, fulcro di una narrazione, largamente in flashback, fluida, solida e convincente, toccante e solo parzialmente retorica, anche nel finale che non è affatto un happy end. Lo sguardo della Labaki è trasparente e onesto, sinceramente empatico, memore, senza imitarle, delle lezioni neorealiste di De Sica e dei fratelli Dardenne. Certamente alcuni squilibri narrativi e spunti prosaici, secondo la tradizione mediorientale e, in alcuni momenti, un eccesso di musica, accentuano i toni naturalisti, ma non inficiano quasi mai la verità oltre la finzione.

Blackkklansman, di Spike Lee (USA), ha ottenuto il Gran Premio della Giuria. È una commedia farsesca d'epoca, ambientata nella provincia americana, a Colorado Springs, con contenuti politici di denuncia. Rievoca gli anni '70, il razzismo suprematista con simpatie naziste del Ku Klux Klan e i miti dell'attivismo afroamericano, tra la militanza nel Black Power mouvement, con incitazioni alla violenza di massa da parte delle Black Panthers, e le battaglie pacifiche per il rispetto e la parità dei diritti. Storia strampalata dell'infiltrazione dell'unico ambizioso e anticonformista agente di polizia negro della città nella sezione locale del Ku Klux Klan, attraverso la mediazione di un agente bianco che materialmente incontra i terroristi razzisti, tra improbabile e raffazzonata missione investigativa e beffa goliardica. Il dramma e la tragedia sono sempre sfiorati, ma evitati. Tuttavia il film è decisamente divertente, ricco di idee, intuizioni, suggestioni e trovate esilaranti, nonostante una sceneggiature arzigogolata e squinternata. E il continuo gioco di analogie e riferimenti tra il razzismo dei primi anni '70 e la situazione attuale negli USA, squassati dalla non politica revanchista e divisiva di Trump, viene condotto in gran parte con brillante, quantunque superficiale, vis comica grottesca e caricaturale. Purtroppo *Blackkklansman* è prolisso, troppo caratterizzato secondo i canoni della produzione mainstream e il ritmo arranca spesso appesantito da sottotrame ed episodi collaterali. Inoltre il finale propone una carrellata indubbiamente pertinente, ma dissonante rispetto al tono comico del film, di footage che evocano la persistente violenza contro i negri negli USA, compresi i recenti sanguinosi fatti di Charlottesville.

"Blackkklansman" di Spike Lee (USA)

Yomeddine, di A.B. Shawki (Egitto), è un'opera prima abbastanza convincente che attualizza alcune letture del cinema di Youssef Chahine

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e che cita e reinterpreta De Sica, Charlie Chaplin e Bresson. Un piccolo racconto di formazione in bilico tra dramma neorealista e fairy tale sentimentale. Un road movie di avventure marginali e picaresche scandito da un accattivante motivo musicale ricorrente che spezza i possibili climax melodrammatici. Solo apparentemente fragile, ma genuino e, a tratti, toccante, con alcuni difetti negli snodi narrativi, ma largamente privo di retorica, grazie a un approccio non ricattatorio e non didascalico, nonostante racconti la storia penosa di un reietto. Beshay (Rady Gamal), un piccolo ex lebbroso, coperto di cicatrici, dopo 40 anni di reclusione in un lebbrosario, sopravvivendo con la rivendita di metalli trovati in una grande discarica, parte con il suo carretto, trainato dall'amato asino, per ritrovare la propria famiglia che l'aveva abbandonato in tenera età. E si ritrova accompagnato da Obama (Ahmed Abdelhafiz) un orfanello che conosce da tempo e che non vuole staccarsi da lui. *Yomeddine* configura una parabola circolare in cui si susseguono incontri, episodi di dolorosa discriminazione, furti, piccole violenze, inaspettata amicizia e affetti familiari faticosamente recuperati. Sullo sfondo l'Egitto di oggi, un Paese arcaico e "moderno", duro e persino feroce, con qualche nota di solidarietà tra gli ultimi nella scala sociale.

Leto (L'été), di Kirill Serebrennikov (Russia), è un dramma esistenziale, ispirato a fatti veri e tratto da un romanzo. Racconta, con atmosfere da amarcord, i giovani di Leningrado nei primi anni '80. In particolare mette a fuoco la scena di piccole band rock, tra blanda protesta generazionale e feticismo nei confronti delle band anglosassoni e americane, Sex Pistols, Lou Reed, David Bowie, Marc Bolan e i T-Rex, Jim Morrison, Blondie, ecc. Si svolge tutto in un'estate e l'asse portante è un timido e incerto triangolo amoroso, che provoca disagio, ma mai tragedia, tra Mike (Roman Bilyk), leader di una band ormai affermata, il più giovane Viktor (Teo Yoo), affascinante newcomer e Natasha (Irina Syarshenbaum), moglie dedicata di Mike e madre responsabile del loro bambino, che si prende una sbandata romantica per Viktor. Poca o nulla originalità, personaggi solo abbozzati, totale timidezza nel rievocare il vero disagio e il dissenso critico nella Russia sovietica, nonostante un accurato production design d'epoca. Peraltro Serebrennikov confeziona un'opera di notevole fattura formale, girata in un accattivante bianco e nero, con ritmi ben studiati e infarcita di virtuosistiche esibizioni musicali (con un eccesso di cover di brani notissimi del rock occidentale). Tuttavia in *Leto* la drammatizzazione è asfittica e spesso artificiosa, la poesia difetta e i ricorrenti intermezzi immaginati o sognati, con sperimentalismo di immagini e interventi grafici pop sovrapposti che ricordano la tecnica Snapchat, a significare agognate scene di una rivolta, che non avviene mai, sono davvero irritanti.

Burning, di Lee Chang-dong (Sud Corea). ha ottenuto il Premio della Giuria dei critici della FIPRESCI. È un melodramma, con tinte thriller, tanto arzigogolato quanto poco convincente e credibile, girato con preziosismi estetici ai limiti dell'artificiosità e del narcisismo. Adattamento di un racconto del noto autore giapponese Haruki Murakani. Racconta un triangolo di passioni contorte e mal espresse tra tre ventenni problematici: Hae-mi (Jun Jong-seo), sfuggente e apparentemente ingenua, Jong-su (Yoo Ah-in), impacciato, permaloso e nevrotico aspirante scrittore di origini proletarie e Ben (Yeun Steven), bello, misterioso, ambiguo e ricco playboy. *Burning* è estenuante, non solo per la notevole lentezza e dilatazione narrativa, ma anche per l'incerta e pasticciata caratterizzazione psicologica dei personaggi, i dialoghi spesso grotteschi e la strumentalità di una pseudo suspense insistita, giocata sulla contrapposizione tra realtà e apparenza, con allusioni criptiche ed espedienti di corto respiro o ricattatori. E alla fine viene affossato da un finale sensazionalista scontato e improntato al romanticismo tragico più vieto. Certamente non mancano spunti interessanti di osservazione della società coreana, in particolare della condizione giovanile e femminile, ma a Lee Chang-dong non interessano davvero le tematiche sociali o le confuse metafore, morali e non, che propina di continuo allo spettatore, perché privilegia la costruzione estetica. Quindi la messa in scena è curatissima, ma spesso la ricerca ossessiva di contrasti di luce e inquadrature perfette avviene quasi a prescindere dal coerente sviluppo della storia.

Ayka, di Sergey Dvortsevoy (Russia), ha ricevuto il Premio alla miglior attrice assegnato a Samal Yesyamova. Si tratta di un dramma esistenziale neorealista e naturalista non privo di interesse etnologico e sociale, ma viziato da evidenti intenti didascalici. Configura l'itinerario di disgrazie e di disperata sofferenza di un personaggio archetipo, a fronte della indifferenza e cattiveria di quasi tutti gli altri, e quindi rammenta i romanzi di Dickens e di Zola. Propone il ritratto ansiogeno di una ventenne kirghisa a Mosca, durante il durissimo inverno nevoso, costretta alla clandestinità dopo che il suo permesso di soggiorno è scaduto. Ayka (Samal Yesyamova) vive in uno squallido alloggio, dove affitta un letto, in coabitazione forzata con altri immigrati, è costretta a svolgere sordidi lavori occasionali sottopagati, viene truffata ed è perseguitata dagli strozzini per un debito contratto quando in precedenza ha tentato una piccola avventura imprenditoriale finita male. Ma la vera tragedia avviene all'inizio del film, condizionando tutto l'incalzante racconto, con eccessi poco credibili e metafore esemplari, spesso irritanti: Ayka partorisce un neonato e poi lo abbandona fuggendo dall'ospedale. Quindi inizia la sua odissea, aggirandosi senza meta, sempre allo stremo a causa dell'emorragia post-partum in corso, fino ad un epilogo sensazionalista, costruito ad arte. La messa in scena tutta giocata sul tallonamento ossessivo della protagonista con telecamera a mano, e sulla ripetitività delle situazioni, imita maldestramente ed enfaticamente lo stile dei primi film dei fratelli Dardenne.

3 Faces (Se Rokh), di Jafar Panahi (Iran)., ha ottenuto il Premio ex-aequo alla miglior sceneggiatura assegnato a Jafar Panahi e a Nader Saeiav. In premessa, il film si pone sulle tracce dei precedenti di Panahi, *This is not a film* (2011), *Pardé (Closed Curtain)* (2013) e *Taxi* (2015), dignitose performance personali del regista e al tempo stesso audaci testimonianze da parte di un artista condannato dai tribunali al divieto di realizzare film e di concedere interviste per molti anni.. *3 Faces* è uno pseudo dramma (tra auto fiction, film a tesi e documentario) ambientato in un remoto villaggio di montagna del nord dell'Iran, ai confini con la Turchia. La storia è strampalata e presenta non poche incongruenze e clichés nella sceneggiatura. Panahi, nella parte di sé stesso, è stato spinto ad accompagnare in auto Benhaz Jafari, un'amica attrice, nota star degli sceneggiati e serial televisivi, nella parte di sé stessa, che vuole raggiungere ad ogni costo la piccola comunità rurale. Giunti sul posto sono determinati a risolvere un mistero che è diventato un caso di coscienza. Infatti l'attrice ha ricevuto sul suo cellulare, via Telegram, il videomessaggio di una ragazza del villaggio che racconta la sua disperazione e che minaccia di suicidarsi, se non aiutata, perché non può realizzare il sogno di diventare attrice, soprattutto a causa degli ostacoli posti alla sua vocazione dalla famiglia, specie dal fratello. Questa farsesca vicenda diventa il filo conduttore attorno a cui si dipanano incontri e colloqui di Panahi e della sua amica attrice con i villici non solo per rintracciare l'aspirante suicida, ma, soprattutto per dare sfogo a considerazioni scontate o predicatorie sulla vita ordinaria, la famiglia, la condizione femminile, le generazioni, il cinema e gli strumenti della rappresentazione, la verità falsificabile e il falso verosimile, ecc. e per manifestare, tra le righe, velate critiche al conservatorismo della società iraniana. Prevalgono spesso i clichés popolareschi, toni prosaici o fintamente ingenui e bozzettistici, mentre i momenti poetici scarseggiano. Mancano la spontaneità e la verità dei personaggi, che appaiono troppo paradigmatici, al limite della caricatura, mentre prevalgono la valorizzazione dei buoni sentimenti e le ipocrite mediazioni.

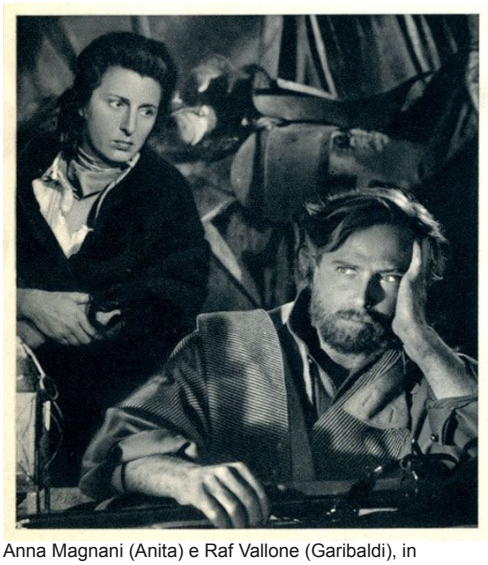
"3 Faces" (Se Rokh) di Jafar Panahi (Iran)

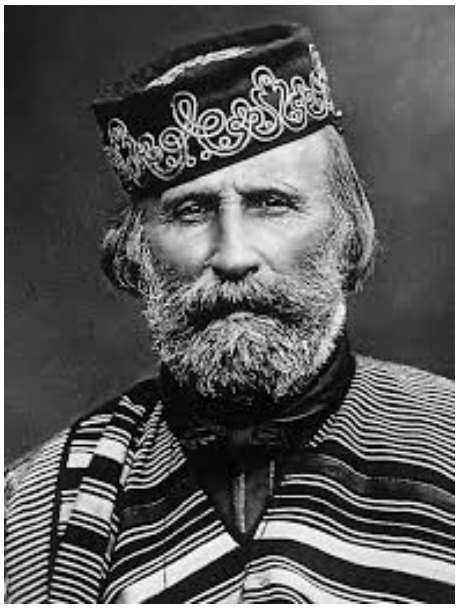
Giovanni Ottone

Garibaldi, un mito tra denigrazione e fiction

Andrea David Quinzi

Esattamente 211 anni fa, il 4 luglio del 1807, nasceva a Nizza, allora occupata dai francesi, Giuseppe Garibaldi, terzogenito dei sei figli del genovese Domenico Garibaldi e della savonese Maria Rosa Raimondi. In campo artistico sono molti gli italiani famosi in tutto il mondo, ma per quanto riguarda condottieri e generali, a parte i grandi dell'antica Roma, non abbiamo grandi figure di militari di fama internazionale paragonabili a Nelson, Napoleone o a Rommel. L'unico che può reggere al loro confronto, e per molti versi superarlo, è solo Giuseppe Garibaldi al quale, oltre alle doti di brillante comandante militare, si riconosce la fama di combattente per la libertà e l'indipendenza dell'Italia e dei popoli. Un uomo che per le sue qualità di valore, onestà ed umiltà, è stato spesso paragonato al mitico Lucio Quinzio Cincinnato, che dopo aver compiuto il suo dovere per la patria abbandonò i pieni poteri di dittatore e tornò a lavorare i suoi campi. In Italia non c'è città che non abbia almeno una strada o una piazza intitolata al grande nizzardo, e targhe, busti e monumenti in suo onore. Ma, caso più unico che raro, Garibaldi è uno dei pochi italiani ad essere onorato di statue anche all'estero: quattro in Argentina, tre in Francia, due in Brasile, e poi in Ungheria, Russia, Bulgaria e Stati Uniti, dove ha una statua a New York in Washington Square. Come se non bastasse, all'estero gli sono stati dedicati anche dei francobolli, tra cui quattro dall'Uruguay, due dall'ex Unione Sovietica e due dagli Stati Uniti, prova di come anche in piena guerra fredda il suo valore fosse riconosciuto al di là delle diverse ideologie. Eppure la fama di cui gode ancora oggi Garibaldi è solo una piccola parte della popolarità che ebbe ai suoi tempi. Sembra incredibile, ma nel XIX secolo, senza riviste fotografiche, senza televisione, radio e web, Garibaldi era famoso in tutto il mondo! Una fama vera, popolare, che correva di bocca in bocca, che spingeva i giovani ad arruolarsi volontari e le folle ad accorrere solo per poter dire di averlo visto. Quando nell'aprile del 1864 si recò a Londra fu accolto da una folla di oltre mezzo milione di persone! Mezzo milione! A Londra! Nel 1864! Nelle case di tutta Europa erano appesi suoi ritratti e nei paesi reazionari, in cui il suo nome era inviso, si usavano ritratti in cui il suo volto, aiutato dalla barba molto simile, appariva nelle vesti del Cristo. Il suo mito raggiunse vette di idolatria scatenando forme di feticismo. I suoi ammiratori raccoglievano come reliquie le sue bende insanguinate, i suoi capelli, l'acqua del catino in cui si era lavato, perfino le unghie che si tagliava! Dopo l'*impresa dei Mille* gli imperi Austriaco, Russo ed Ottomano attivarono reti di spie nella psicosi che Garibaldi decidesse di voler liberare con una sua spedizione le nazionalità oppresse nei territori che dominavano. Nel 1861, pochi mesi dopo l'inizio della guerra civile, il presidente americano Abramo Lincoln offrì per ben due volte a Garibaldi il comando di un'armata Unionista con: *"...il grado di Maggior Generale dell'esercito degli Stati Uniti e con lo stipendio relativo"*. Incarico che poi fu affidato al generale Ulysses Grant. A quella guerra, tuttavia, partecipò il corpo di volontari del *39° New York Volunteer Infantry*, denominato: *Garibaldi Guard*. Eppure, paradossalmente, è proprio nella sua patria che Garibaldi è sempre al centro di critiche e denigrazioni, che ne giudicano, sminuiscono, biasimano e spesso vilipendono le imprese. Basta dare un'occhiata sul web per scoprire siti che *"dimostrano"*, come, *"in realtà"*, egli fu responsabile di *"infinite"* nefandezze. Certamente anche Garibaldi fece degli errori nella sua vita ma è incomprensibile su quali fatti questi critici basino i loro pareri, visto che, in assenza di altre rivelazioni, testimonianze e documenti a disposizione sono gli stessi studiati da storici, studiosi e professori universitari di tutto il


Anna Magnani (Anita) e Raf Vallone (Garibaldi), in "Camicie Rosse" (1952) di Goffredo Alessandrini



mondo che, nella stragrande maggioranza, riconoscono la sua grandezza. I suoi più accaniti detrattori nostrani sono soprattutto i nostalgici dei presunti *bei tempi* dei re borbonici, sovrani assolutisti come Ferdinando I, il massacratore della Repubblica partenopea del 1799 (122 condannati a morte tra cui 3 donne e centinaia di ergastoli), che *"liberò"* Napoli alla testa delle bande dei briganti Panedigrano, Mammonela, Fra Diavolo e Sciarpa, la cui ferocia scandalizzò la stessa corte; o di suo nipote Ferdinando II, che nel 1848 fu soprannominato "re bomba" per il bombardamento di Messina, poi saccheggiata dai suoi soldati. La fama di Garibaldi non poteva sfuggire naturalmente al cinema e già all'epoca del muto, nel 1907, il cineasta romano Mario Caserini girò il primo film dedicato all'*eroe dei due mondi* e, tre anni dopo, un altro dedicato alla sua celebre moglie Anita. A questi ne seguirono altri finché, nel 1934, con il film *1860*, Alessandro Blasetti non ebbe la geniale intuizione, per dare un taglio il più possibile anti retorico alla storia, di fare un film sulla più celebre impresa di Garibaldi senza Garibaldi. I protagonisti, infatti, sono una coppia di giovani siciliani, Carmelo e Gesuzza, interpretati, come la gran parte degli altri interpreti, da attori non professionisti, mentre Garibaldi appare di rado in inquadrature di pochi secondi (tanto che non si sa il nome di chi lo interpretò nel film), e la sua voce si sente solo quando incoraggia i suoi uomini nella battaglia di Calatafimi. Eppure è lui il protagonista, il demiurgo, l'artefice della storia, attraverso i volti, le emozioni e le scelte di chi decise di seguirlo nell'impresa dei Mille. Del 1952 è invece il film di Goffredo Alessandrini *Camicie rosse*, (che ebbe tra i suoi sceneggiatori anche Enzo Biagi) ambientato nel 1849, dopo la caduta della Repubblica Romana, con Raf Vallone nei panni di Garibaldi ed una splendida Anna Magnani in quelli di Anita. Dieci anni dopo anche il grande Roberto Rossellini, con la collaborazione del fido Sergio Amidei con cui aveva girato anni prima *Roma città aperta*, si cimentò, in occasione del centenario dell'Unità d'Italia, in un film su Garibaldi e l'impresa dei Mille: *Viva l'Italia*, con l'attore Renzo Ricci nei panni del Generale. E proprio *Il Generale*, è il titolo della prima serie televisiva dedicata a Garibaldi e diretta dal regista Luigi Magni. Quattro puntate trasmesse su RAI2 nel gennaio del 1987 con protagonista Franco Nero. Una fiction che, per usare le parole dello stesso Magni: *"Oggi che i monumenti servono solo da spartitraffico (...) Il Generale, al quale Franco Nero ha prestato gli occhi azzurri che Garibaldi aveva solo nella leggenda, vuole essere il "ritratto a piedi" di un personaggio troppe volte mummificato nel bronzo o nel marmo dei monumenti"*.

Andrea David Quinzi

I come incipit

Fabio Massimo Penna

"Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendìa si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio." (Gabriel Garcìa Marquez, *Cent'anni di solitudine*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1982). L'incipit folgorante di *Cent'anni di solitudine* di Gabriel Garcìa Màrquez rimane impresso indelebilmente nella mente del lettore anche anni dopo la lettura del romanzo. Quell'inciso che stimola la curiosità del lettore in maniera incalzante ("di fronte al plotone di esecuzione") troverà la sua risposta molte pagine dopo quando si scoprirà che l'esecuzione del militare era stata, in realtà, sospesa. Inoltre l'impiego del condizionale passato ("si sarebbe ricordato") abbinato al trapassato prossimo ("lo aveva condotto") permette allo scrittore, partendo dal passato ("molti anni dopo"), di collegarsi con un evento antecedente sempre nel passato ("quel remoto pomeriggio"). La scansione temporale della narrazione unita alla drammaticità dell'evento della fucilazione dona alla frase un fascino inquietante. La stessa abilità nell'agganciare l'attenzione dello spettatore/lettore mostra il regista Billy Wilder nel suo film *Viale del tramonto*. Il cineasta austro-americano immerge il pubblico immediatamente "in media res" mostrando in incipit un cadavere che galleggia nella piscina di una villa e prosegue ricostruendo in flashback gli avvenimenti che hanno portato alla morte dell'uomo. Anche qui aver mostrato al principio la conseguenza finale degli avvenimenti narrati (tempo circolare: la pellicola finisce tornando esattamente al punto in cui era cominciata) comporta di spingere il pubblico a farsi domande le cui risposte verranno rilasciate via via nello sviluppo del racconto. Un incipit del tutto originale e inconsueto, è quello con il quale lo scrittore austriaco Robert Musil inizia il suo romanzo *L'uomo senza qualità* (1930 – 1933). Sembra di trovarsi di fronte a un bollettino meteorologico e in effetti, forse riferendosi ironicamente alla banalità di alcune descrizioni paesaggistiche delle opere letterarie, descrive una bella giornata in termini esclusivamente tecnici con il resoconto puntuale dei dati barometrici e atmosferici: "Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord. Le isoterme e le isotere si comportavano a dovere. La temperatura dell'aria era in rapporto normale con la temperatura media annua, con la temperatura del mese più caldo come con quella del mese più freddo, e con l'oscillazione mensile aperiodica. Il sorgere e il tramontare del sole e della luna, le fasi della luna, di Venere, dell'anello di Saturno e molti altri importanti fenomeni si succedevano conforme alle previsioni degli annuari astronomici. Il vapore acqueo nell'aria aveva la tensione massima, e l'umidità atmosferica era scarsa. Insomma, con una frase che quantunque un po' antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913." (Robert Musil, L'uomo senza qualità, Einaudi editore, 2005). A livello cinematografico abbiamo una sequenza iniziale simile in *Le iene* di Quentin Tarantino. Questa pellicola che descrive la pianificazione, lo svolgimento e l'esito di una rapina incomincia con i malviventi coinvolti nel progetto seduti intorno al tavolo di una caffetteria: però non parlano del colpo bensì si lanciano in una lunga discussione sul significato del brano musicale di Madonna *Like a virgin*. Anche qui l'attenzione dello spettatore/lettore è spostata su di un argomento indifferente che non avrà alcun peso nel prosieguo della narrazione: là una pignola descrizione atmosferica, qui una approfondita dissertazione sul senso di una canzone. Notevole ironia caratterizza anche la sequenza iniziale del grande film di Stanley Kubrick *Barry Lyndon*. In campo lungo viene ripreso un drammatico duello all'alba che però la voce fuori campo si sente in dovere di banalizzare affermando che sarebbe stato causato da un'insulsa questione sulla proprietà di alcuni cavalli. Qui il geniale regista newyorkese traspone in termini cinematografici il trucco dell'autore dell'omonimo romanzo *Barry Lyndon*, W.M.Thackeray, di smentire a pie' di pagina le affermazioni del protagonista dell'opera. Personalmente lo scrivente ha un'autentica ossessione per le sequenze iniziali dei film (ricordiamo come il personaggio di una pellicola di Woody Allen dichiari che per lui entrare in una sala cinematografica dopo che il film è cominciato da un minuto sia inaccettabile) e ritiene un buon inizio fondamentale per emettere un positivo giudizio critico sul film. Tra i tanti incipit amati vorrei ricordare quello di un film, forse non tra i più conosciuti, *Lourdes* di Jessica Hausner, opera che tratta di guarigioni miracolose. Il rigore formale della regista austriaca è evidente sin dall'inizio con la macchina da presa fissa che inquadra in campo lungo la sala da pranzo di un albergo nei pressi del santuario di Lourdes. Le cameriere preparano i tavoli poi pian piano cominciano a entrare in campo le suore, gli ammalati e i loro accompagnatori. Soltanto dopo un consistente lasso di tempo la macchina da presa comincia a muoversi con una lenta carrellata in avanti. Sostanzialmente il movimento avviene all'interno dell'inquadratura, grazie ai movimenti di attori e comparse, mentre la mdp mantiene una certa staticità. In definitiva, per romanzi e film vale il vecchio adagio 'chi ben comincia è a metà dell'opera".

Fabio Massimo Penna

"Lourdes"(2009) di Jessica Hausner

"Le iene" (Reservoir Dogs),1992, scritto e diretto da Quentin Tarantino

"Viale del tramonto" (Sunset Boulevard) è un film noir del 1950 diretto da Billy Wilder con William Holden, Gloria Swanson ed Erich von Stroheim

"Barry Lyndon" (1975) di Stanley Kubrick

Teatro

I Leoni del 46° Festival Internazionale del Teatro della Biennale

Giuseppe Barbanti

Il dualismo attore e /o performer, tema della 46° edizione del Festival Internazionale del Teatro della Biennale, i Leoni d'oro e d'argento alla carriera, consegnati a Venezia, in apertura della 46° edizione del Festival Internazionale del Teatro della Biennale il prossimo 20 luglio, andranno entrambi ad artisti e compagnie italiane. Antonio Rezza e Flavia Mastrella, ovvero RezzaMastrella, l'uno performer-autore e l'altra artista-autrice, sono i Leoni d'oro alla carriera assegnati dal Consiglio di Amministrazione dell'ente su proposta del direttore Antonio Latella. Calcano entrambi le scene dall'87 sempre firmando a quattro mani l'ideazione e il progetto artistico degli spettacoli, che in questi decenni hanno raggiunto un sempre più ampio e trasversale pubblico. Come recita la motivazione Antonio Rezza è "l'artista che fonde totalmente, in un solo corpo, le due distinzioni di attore e performer, distinzioni che grazie a lui perdono ogni barriera, creando una modalità dello stare in scena unica, per estro e a tratti per pura, folle e lucida genialità. Flavia Mastrella è l'artista che crea habitat e spazi scenici che sono forme d'arte che a sua volta Rezza abita e devasta con la sua strepitosa adesione; spazi che abita e al tempo stesso scardina, spazi che diventano oggetti che ispirano vicende e prendono vita grazie alla forza performativa del corpo e della voce di Rezza. Da questo connubio sono nati spettacoli assolutamente innovativi dal punto di vista del linguaggio teatrale". Alla compagnia Anagoor di Castelfranco Veneto (Treviso), fondata nel 2000 da Simone Derai e Paola Dallan, impegnata sul versante della ricerca del linguaggio, sarà consegnato il Leone d'argento con la seguente motivazione "....Anagoor non è mai popolare nella scelta dei testi, eppure lo è, nobilmente, nella restituzione artistica. Ciò che rende il loro lavoro a tratti concettuale ma anche profondamente artigianale è il fatto che non demandano a nessuno la scelta artistica, riuscendo come collettivo a realizzare tutto da soli, dalla scrittura del testo alla costruzione di scene e costumi sempre di grande impatto, a tal punto che i loro spettacoli sono programmati in molti teatri italiani e stranieri". Il Leone d'Oro a RezzaMastrella è indicativo del filo conduttore scelto da Antonio Latella per questo suo secondo anno di direzione del festival, affrontare il rapporto fra attore e performer, che Latella definisce " fattori – vettori del palcoscenico", chiedendosi se ci sia ancora una distinzione fra le due figure ed eventualmente in cosa consista. La programmazione del festival sarà anche quest'anno, sulla scia della positiva esperienza del 2017, articolata su mini-personali degli spettacoli dei singoli artisti, chiamati a proporre più lavori del loro repertorio: a rappresentare l'Italia, accanto ai Leoni, il vero e proprio collettivo artistico Anagoor, che, facendo dialogare performing art, filosofia, letteratura e scena ipermediale inaugura il Festival con la prima assoluta di Orestea - Agamennone, Schiavi, Conversio, -, la coppia Antonio Rezza – Flavia Mastrella, con i loro originalissimi "quadri di scena" frutto di un linguaggio figurativo che mischia colori forme movimento e parole, Giuseppe Stellato, 38 anni, artista e scenografo, che indaga sul godimento delle immagini e Kronoteatro, che indaga per lo più la conflittualità dei rapporti generazionali. Anche quest'anno si avvia una nuova sessione del progetto dedicato ai registi under 30, partito lo scorso anno, che proprio in questa 46° edizione del Festival vede il debutto in prima assoluta di "Spettri", un classico del teatro proposto secondo la rilettura di Leonardo Lidi, vincitore del bando dedicato ai registi italiani under 30 di Biennale College – Teatro del 2017: accanto a "Spettri" andrà in scena "Jakob Von Gunten", ispirato dall'omonimo romanzo-diario di Robert Walser, per la regia di Fabio Condemi, segnalato con una menzione speciale nella selezione dello scorso anno. Anche in quest'edizione il regista vincitore, dopo aver passato varie fasi di selezione, realizzerà, con un premio di produzione, il suo progetto di spettacolo, che, sviluppato con il supporto del direttore Antonio Latella, debutterà nell'ambito della Biennale Teatro 2019. La novità di questa 46° edizione è, invece, il bando dedicato agli autori che integra e completa il primo, invitando gli scrittori di teatri under 40 del nostro Paese a confrontarsi con una scrittura teatrale in grado di raccontare il presente. Il progetto dedicato agli autori si svilupperà nell'arco del triennio 2018-2020 e si finirà, dopo diverse fasi di selezione, con la produzione di due testi inediti messi in scena dagli stessi giovani registi selezionati. Trentuno saranno complessivamente i lavori rappresentati fra il 20 luglio e il 5 agosto nei diversi teatri del complesso veneziano dell'Arsenale per un totale di 48 repliche; 20 sono le novità, di cui 6 in prima assoluta. Numerosi autori di età compresa fra i trenta e i quarant'anni sono stati invitati a quest'edizione del Festival: il francese Clement Layes nei suoi spettacoli esplora con humour la vita quotidiana e i suoi oggetti; la franco-austriaca Gisèle Vienne fa, invece, interagire l'inquietante immobilità del corpo artificiale con la dinamicità del corpo naturale; la neozelandese Simone Aughterlony costruisce spazi generativi di nuove forme di narrazione; lo svizzero Thomas Luz sperimenta una forma personale di teatro musicale; l'olandese Davy Pieters utilizza modalità di composizione da video tuber muovendo gli attori come fossero all'interno di un videotape; il francese Vincent Thomasset lavora sul linguaggio e le sue sfaccettature; lo svedese Jakob Ahlbom propone vicende inquietanti in una narrazione teatrale - definita physical visual theatre - contigua al cinema di genere hollywoodiano. Gli spettacoli racconteranno microstorie ispirate a scampoli di vita vera, non di rado di taglio criminale. Tutta la programmazione può essere reperita, con ricchezza di dettagli, visitando il sito www.labiennale.org/it/teatro/2018.

"Crowd" di Gisèle Vienne

Antonio Rezza e Flavia Mastrella, vincitori del Leone d'Oro 2018

"How did I die" di Davy Pieters

Giuseppe Barbanti

La memoria di Marcello Grassi, figlio di Bonaventura amico fraterno di Umberto Barbaro

Uno stralcio di "Storia familiare" scritta dal figlio di Bonaventura Grassi, letterato ed autore di Teatro della Roma dell'inizio del XX secolo. Negli anni '20 aderì al Movimento Immaginista.

Marcello Grassi

.....Amici di mio padre Bonaventura: Umberto Barbaro, Luigi Chiarini, Enrico Cipelletti, Umberto Forti, Paolo Flores, Vinicio Paladini, Aldo Ronco, le sorelle Scalero (Liliana, Maria Teresa, Sandra), Armando, Celestino, Giuseppina Cammarano, Gastone Lironcurti; di questi Umberto Barbaro ottimo e grande cultore di cinematografia e letterato, Umberto Forti autore di bei libri sulla storia della tecnica, Flores morto giovanissimo, anarchico, Chiarini uomo di cinema e direttore di Cinecittà, Paladini architetto e pittore, Ronco pittore. Paladini, Barbaro, Ronco, mio padre e altri costituirono il movimento immaginista, ala sinistra del futurismo romano, sul quale movimento molto interesse c'è stato da parte di vari studiosi negli anni '80, con produzione di vari saggi, libri ecc. Tale movimento ebbe rapporti diretti con Piero Gobetti e forse con Gramsci. Quasi tutti i componenti del gruppo hanno militato o sono stati vicini al PCI; le sorelle Scalero: Liliana, scrittrice e saggista, Alessandra, prima traduttrice in italiano di Virginia Woolf, Maria Teresa, dotata di spiccati interessi artistici. Il padre delle Scalero, Rosario Scalero, fu direttore della filarmonica di Filadelfia e maestro di Giancarlo Menotti, poi fondatore del Festival dei due mondi a Spoleto. Altri amici: Pietro Sessa, sposato con una nobile russa Lidia, scampata alla Rivoluzione; Emilio, Guido, Welda Milelli, fascisti, ma perbene. Persone conosciute direttamente da mio padre: Pirandello, Verga, Marinetti, Severini, Depero, Balla, i fratelli Bragaglia, Cambellotti, Maria Letizia Celli, i De Filippo, Adriano Tilgher, Bonaiuti, Donini, Petrolini, Pannaggi, Antonio (Totò) Fornari.

Umberto Barbaro. Amico di mio padre fin dai tempi del ginnasio al Tasso (insieme a Luigi Chiarini) e il suo migliore amico: siciliano, nato nel 1901 e precocemente orfano, perchè entrambi i genitori morirono nel terremoto di Messina e allevato da affettuose zie. Uomo di grande e raffinata cultura, scrittore e critico cinematografico, fu direttore per molti anni del Centro Sperimentale di Cinematografia; comunista dagli anni '20, condivise con mio padre, con Paladini, Ronco, Flores e altri l'esperienza immaginista, corrente culturale di sinistra, ispirata al futurismo russo. Sugli immaginisti negli anni '80 sono stati scritti saggi e articoli, nei quali è stato citato anche il contributo artistico di mio padre. Barbaro ha dato tanto al cinema e in generale alla cultura italiana e oggi gli è stata intitolata una via a Roma. Superiori alle sue peraltro notevoli doti di scrittore, saggista e di uomo di cinema, furono le sue doti morali; credo che sia stato uno degli uomini più onesti e disinteressati che abbia mai conosciuto; il suo filosovietismo lo portò a un certo isolamento nel PCI e a un certo ostracismo di cui fu punta di diamante Antonello Trombadori; ironia della sorte, quando morì, la commemorazione fu tenuta proprio da Trombadori. Nelle prime elezioni del dopoguerra fu candidato nelle liste del PCI; licenziato dal Centro Sperimentale dalla DC (nemmeno il fascismo era giunto a tanto), andò in Polonia dove creò il cinema polacco ed ebbe allievi famosi come Waida; in Polonia sposò una intelligente polacca, Elena tuttora vivente, con la quale tornò in Italia e dalla quale ebbe due figli, Maria e Luigi. Quando andavo a trovarlo con mio padre o veniva a casa nostra per me era una festa; condivise le speranze, le illusioni le verità e gli errori di un'epoca; ricordo che, come membro dell'organizzazione dei Partigiani della Pace, ci raccontò di aver assistito a un'udienza del processo Slansky a Praga, dove vide gli imputati, in ottime condizioni, che confessavano i più vari delitti; ovviamente era convinto della colpevolezza degli imputati. Si trattò in realtà di una delle pagine più nere della storia del movimento comunista, non l'unica, anche se inserita tra tante pagine gloriose e positive e in uno sforzo di liberazione e di progresso che non ha avuto l'eguale nella storia e i cui obiettivi, in forme e modi adeguati all'epoca attuale, dovranno continuare ad essere perseguiti. Un ultimo affettuoso ricordo; incaricato dal Partito di raccogliere fondi fra gli intellettuali romani per le elezioni al parlamentino universitario romano del '54, l'unico che dette un contributo di 1000 lire, sottraendole a un'economia familiare non brillantissima, fu l'ottimo Umberto Barbaro. Tradusse in italiano, credo per primo, il poema di Majakovskij "150.000.000". Merito grandissimo di Barbaro: fu lo scopritore di Totò, di cui esalta le grandi qualità di comico nel 1932 sulla Fiera Letteraria.

Vinicio Paladini: protagonista di primo piano del movimento immaginista (a lui dedicò un libro Umberto Carpi, preside della Facoltà di Lettere di Pisa intitolato "Bolscevico immaginista") era una persona di grande cultura, architetto, pittore di buon livello; alcuni suoi quadri sono esposti alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, dove è anche presente un suo ritratto di Ivo Pannaggi; era andato in viaggio nella Russia degli anni 20 e, avendo sposato una bella moglie americana, era anche stato

segue a pag. successiva

Bonaventura Grassi e Umberto Barbaro quando erano compagni di classe al liceo Torquato Tasso di Roma.

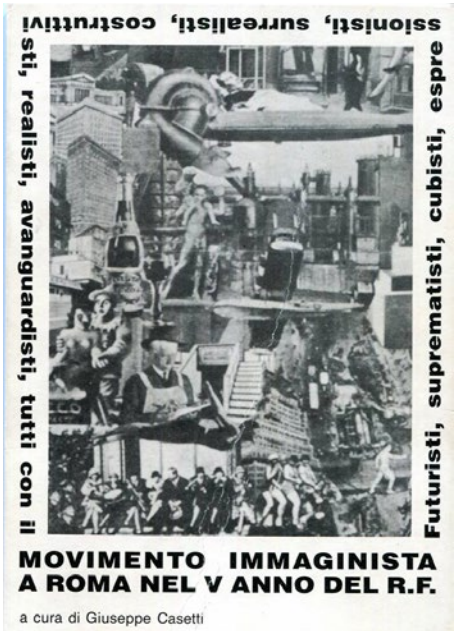
Bonaventura (Nino) Grassi

Umberto Barbaro

segue da pag. precedente

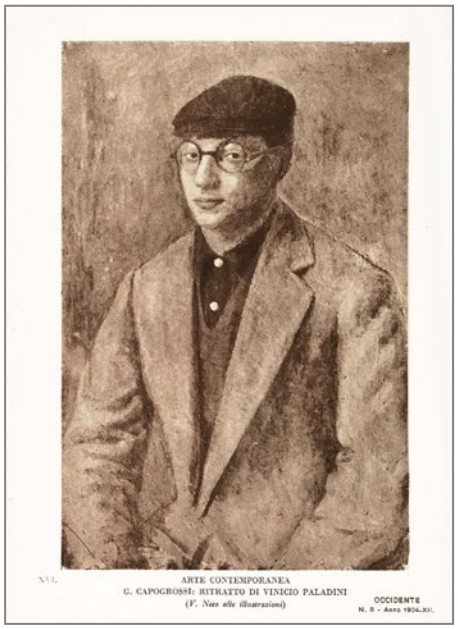
negli USA negli anni 30; era persona di grande simpatia umana e, come tutti di quel gruppo, di grande semplicità e umanità. Quando a Roma si fece una mostra su casa Balla, erano esposti alcuni suoi quadri. Io ho una sua marina di Viareggio e mio fratello Paolo un quadro che ritrae mia madre (che non ci si riconosceva); ricorderò con piacere e simpatia le sue visite a casa nostra e anche la simpatia che egli e sua moglie Mimì dimostrarono da subito a mia moglie. Papà mi raccontò che al ritorno di Paladini dalla neonata URSS, insieme con altri amici, girando per le strade romane di sera, andavano cantando canzoni russe e per questo si azzuffarono con dei fascisti; tra l'altro Paladini descrisse le spiagge russe popolate di nudisti, tra i quali alcuni suoi disinvolti parenti.

1990. Particolare della Mostra del Movimento Immaginista



Ivo Pannaggi, *Ritratto di Vinicio Paladini* (1922)
Coll. privata, Roma

Ivo Pannaggi, Ritratto di Vinicio Paladini (1922)
Collezione privata



G. Capogrossi: Ritratto di Vinicio Paladini (Occidente 1934 XII)

Copertina ideata da Vinicio Paladini. Di madre russa, si schierò giovanissimo nella frangia di sinistra del movimento futurista, poi, con Barbaro, Grassi, Terra ed altri fu uno dei principali esponenti del Movimento Immaginista. Sulla figura di Paladini è imperniato il libro di Umberto Carpi dal titolo "Bolscevico immaginista", il primo a trattare diffusamente dell'Immaginismo.

"Ho deciso di dormire sul tapis roulant" Cartolinba autografa di Anton Giulio Bragaglia

Aldo Ronco: comunista, ferroviere, pittore non eccelso, emigrato in Tunisia, amico di Maurizio Valenzi e dei Gallico; Nadia Gallico sposò il dirigente comunista Velio Spano; Ronco aveva sposato una bella donna di grande classe, Alice, di origine baltiche, e per sbarcare il lunario era diventato rappresentante di medicinali, per cui lo vedevo spesso al Policlinico. Era grande ammiratore di Stalin e definiva le corrispondenze da Mosca di Giuseppe Boffa ai tempi del XX Congresso le "Boffonate"; quando assai malato un prete voleva farlo comunicare gli disse che era ora di smetterla con "queste manifestazioni di teofagia" .Anche di lui conservo un affettuoso ricordo; in questa epoca caratterizzata da trionfante volgarità, arrivismo, opportunismo, trasformismi, cedimenti sento più vivo e doloroso il rimpianto e il ricordo di queste persone, esempi di onestà, di amore del sapere e della cultura, disinteresse, preoccupate di essere e non di avere.

Marcello Grassi

(1935-2012) Ordinario di Terapia Medica e Medicina Termale presso la Sapienza di Roma, comunista e poeta romanesco con spiccate simpatie per Gioachino Belli a cui si ispirava. Il giorno dopo la sua scomparsa, sul quotidiano la Repubblica: «Uomo di sinistra, iscritto alla Cgil era apprezzato per la sua professionalità, l'onestà intellettuale e tutti lo ricordano impegnato in tante battaglie a difesa dei diritti degli ultimi, dei colleghi e dell'autonomia dell'ateneo».

**Stralcio autorizzato dagli eredi che ringraziamo*

Testo fornito dal fratello, Paolo Grassi, insieme alla documentazione fotografica

*Su **Diari di Cineclub** n. 59 -Marzo 2018, approfondimento su Umberto Barbaro: clicca qui:*
www.cineclubroma.it/images/Diari_di_Cineclub/edizione/diaricineclub_059.pdf

Ricordo di Tano Cimarosa a dieci anni dalla scomparsa

Nino Genovese

La "zecchinetta" è un gioco d'azzardo popolare italiano, introdotto dai Lanzichenecchi durante il secolo XVI, molto diffuso in Sicilia. Ed è anche la *'nciuria* (il soprannome) che, per la sua passione per tale gioco, viene affibbiata al mafioso Diego Marchica, importante personaggio del romanzo *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia e del film omonimo che, nel 1968, ne ha tratto il friulano Damiano Damiani (con Franco Nero, Claudia Cardinale, Lee J. Cobb), cui dà corpo e anima un attore messinese, Tano Cimarosa, in una *performance* eccezionale (ricordiamo la scena magistrale in cui, per non rispondere a un interrogatorio, finge di avere una crisi epilettica, lasciandosi prendere dalle convulsioni e rotolando per terra), tale da farlo ricordare e chiamare, per molto tempo, con il nome di Zecchinetta. Tano Cimarosa (il cui vero nome era Gaetano Cisco), in realtà, prima di questa sua esaltante apparizione, aveva interpretato tante piccole parti in altri film, come *Il tesoro di Rommel* (1955) di Romolo Marcellini, *La smania addosso* (1962) di Marcello Andrei, *Mafia alla sbarra* (1963) di Oreste Palella, *Mare matto* (1963) di Renato Castellani, *I due parà* (1966) di Lucio Fulci. Trasferitosi a Roma (cosa indispensabile per chi voglia fare cinema), viveva in un appartamento straboccante di foto di scena, locandine di film, oggetti e pupi siciliani, che lui stesso costruiva (dal momento che discendeva da una famiglia di "pupari" messinesi e che fare il "puparo" era stato il suo primo mestiere); ma, negli ultimi anni della sua vita, non godendo di buone condizioni di salute, era animato da un grande desiderio: quello di rientrare nella sua città di origine, dove era nato, il 1° gennaio 1922; un desiderio che, alla fine, riesce a realizzare, ritornando a Messina, dove è vissuto, serenamente, in una Casa di riposo, fino alla morte, avvenuta il 24 maggio 2008, all'età di 86 anni: esattamente dieci anni fa!...Tano Cimarosa è considerato un "caratterista", e tale termine assume pur sempre un'accezione negativa, quasi dispregiativa, perché il cosiddetto attore "caratterista" è considerato un ruolo di ripiego, un riempitivo "simpatico" posto ai margini di una specifica situazione. Ma si tratta di un pregiudizio quanto mai sbagliato: a dispetto dell'opinione comune, secondo cui chi fa la "spalla" non può essere considerato un "vero" attore, in realtà il caratterista è colui che concorre a definire il tono del racconto, a caratterizzarne, letteralmente, il contesto. Il cinema ha mutuato la figura del caratterista dalla tradizione teatrale; ma il linguaggio del film ha aggiunto l'imperativo di esigere, oltre alla fotogenia dei soggetti da fotografare, un'identità fisica e fisionomica di impatto immediato. Durante l'epoca d'oro della commedia all'italiana, cineasti del calibro di Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola hanno saputo sfruttare nel migliore dei modi le qualità dei caratteristi impiegati nei propri film: oltre a precise peculiarità fisiche, utili a lasciare impresso nel pubblico il ricordo di un volto (se non del nome), i migliori caratteristi sono quelli in grado di segnare indelebilmente una scena, se non un intero film, con perfetti tempi recitativi, sovente di declinazione comica, scandendo il ritmo del racconto e permeandolo del proprio carisma. Nella storia del cinema italiano, la nostra commedia ha visto in azione alcuni indimenticabili caratteristi, come Dante e Beniamino Maggio, Mario e Memmo Carotenuto, Tina Pica, Carlo Pisacane, Mario Castellani, Tiberio Murgia (sardo, che ha sempre fatto il siciliano), Gigi Reder, Gianni Agus, Lella Fabrizi, Mario Brega... Sono solo una parte dei tanti professionisti che hanno punteggiato la storia del nostro cinema con interpretazioni che, in molti casi, sono entrate nella memoria collettiva in qualità di veri e propri *cult*. Infatti - come scriveva, già nel 1953, Ermanno Comuzio nella rivista «Cinema» - «caratterista vuol dire per noi quell'attore che riveste un carattere umano, che incarna un personaggio vivo e non una macchietta, quell'attore che abitualmente non ricopre parti di protagonista, ma che è dotato di eccezionale forza interpretativa, con o senza sottolineature tipiche, abbia o non abbia la barba, o la pancia». Ed è questa la categoria cui appartiene Tano Cimarosa, più "Attore" con la "A" maiuscola che "caratterista". Egli è comparso in oltre cinquanta film; in anni più recenti, è stato sempre presente nelle pellicole di Giuseppe Tornatore, da *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) a *L'uomo delle stelle* (1995), e sarebbe stato presente anche in *Baarìa*, se non fosse morto; ha preso parte anche a *Due amici* (2001), il film di altri due messinesi, Spiro Scimone e Francesco Sframeli (migliore opera prima alla 59ª Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia). Molto significativi i suoi ruoli (a volte, anche drammatici) di "emigrato". Lo ricordiamo in *Bello, onesto, emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata* (1971) di Luigi Zampa, accanto ad Alberto Sordi, con cui compare anche in *Detenuto in attesa di giustizia* (1971) di Nanni Loy, nel ruolo di un secondino e, in precedenza, ne *Il medico della mutua* (1968) di Luigi Zampa; nello stupendo *Pane e cioccolata* (1974) di Franco Brusati, accanto a Nino Manfredi, che è presente anche in *Café express* (1980) di Nanni Loy, in cui vi è un altro famoso attore messinese, Adolfo Celi; e in un film sconosciuto, inedito in Italia: il canadese *La Sarrasine* (1992), diretto da Paul Tana, su soggetto e sceneggiatura di Bruno Ramirez, entrambi di origine italiana, incentrato su un fatto di sangue riguardante una famiglia di emigrati siciliani, avvenuto ai primi del Novecento. Non solo: negli anni Settanta, Cimarosa ha tentato anche la carriera di regista, realizzando tre film: il thriller-erotico *Il vizio ha le calze nere* (1975), il poliziottesco *No alla violenza* (1977), interamente girato a Messina, e *Uomini di parola* (1981), film di mafia, girato nella provincia messinese (fra Mistretta e Tusa); non si tratta, certo, di "capolavori", ma di film "di genere", che dimostrano, però, la sua grande versatilità. Per il piccolo schermo, ha interpretato diversi ruoli in *fiction* e serie tv, come *Don Matteo*, a fianco di Nino Frassica, nella parte di zio Carmelo, parente del maresciallo Cecchini. In tempi recenti, la sua lunga carriera è stata ripercorsa nel documentario di Nicola Palmeri, dal titolo *Lo chiamavano Zecchinetta* (2010), attraverso i racconti del protagonista, la voce di Gregorio Napoli (che in alcuni frangenti imita le *gag* di Ciprì e Maresco, che lo videro spesso protagonista) e le testimonianze di Giuliano Gemma, Nino Frassica, Leo Gullotta, Tony Sperandeo, Franco Nero e altri artisti e attori amici di Tano Cimarosa. Tale documentario sarà presentato, nel mese di luglio, nella mini-manifestazione «Cinema in Orto» che si terrà nel mese di luglio, presso l'Orto Botanico di Messina, in una serata dedicata all'attore siciliano; in precedenza, era stato proiettato durante l'ultima edizione del «Fotogramma d'oro» (festival di cortometraggi, a livello nazionale, che si svolge a Messina, presieduto da Francesco Cogliore), che ha voluto dedicare la sua edizione del cinquantenario proprio a Tano Cimarosa: il quale, dopo tante diatribe e vicissitudini riguardanti il suo luogo di sepoltura (la sua bara, per molto tempo, è rimasta "abbandonata" nel deposito del cimitero), riposa ora nel settore degli "Uomini illustri" del Gran Camposanto monumentale di Messina; ma di lui ci restano – soprattutto –, le validissime interpretazioni, i personaggi a cui ha donato spessore e vigore, grazie alla sua spontaneità e simpatia, alla grande vivacità caratteriale e alle innate qualità attoriali.

Nino Genovese

Nel corso della sua attività, il Comitato per la riapertura del Cinema Galaxy ha incontrato parecchi "compagni di strada", con i quali ha concretizzato iniziative tali da suscitare molto interesse. Tra questi, il regista Tomaso Mannoni, del quale abbiamo proiettato il documentario "Fino in fondo", realizzato assieme ad Alberto Badas e incentrato sulla lotta degli operai del Sulcis. L'evento si è svolto lo scorso 20 aprile a Primavalle, nella Casa del Popolo "Giuseppe Tanas", ed è stato organizzato in collaborazione con Potere al Popolo Roma Nord Ovest. Il pubblico ha espresso grande soddisfazione per aver assistito non al consueto prodotto militante, pieno di buone intenzioni ma stilisticamente rabberciato, bensì a una rappresentazione incisiva e formalmente adeguata dell'odierno conflitto di classe. Perciò al disponibilissimo Mannoni sono state rivolte numerose domande, dando vita a un dibattito appassionato. Con la stessa attitudine alla comunicazione dimostrata allora, egli ci ha poi inviato uno scritto volto a valorizzare il ruolo delle sale cinematografiche, veicolando, attraverso calzanti metafore, una filosofia diversa da quella espressa dai tanti che vedono la prevalenza del consumo "privato" e "casalingo" degli audiovisivi come un segno del progresso, in sé neutro e, comunque, impossibile da contrastare.

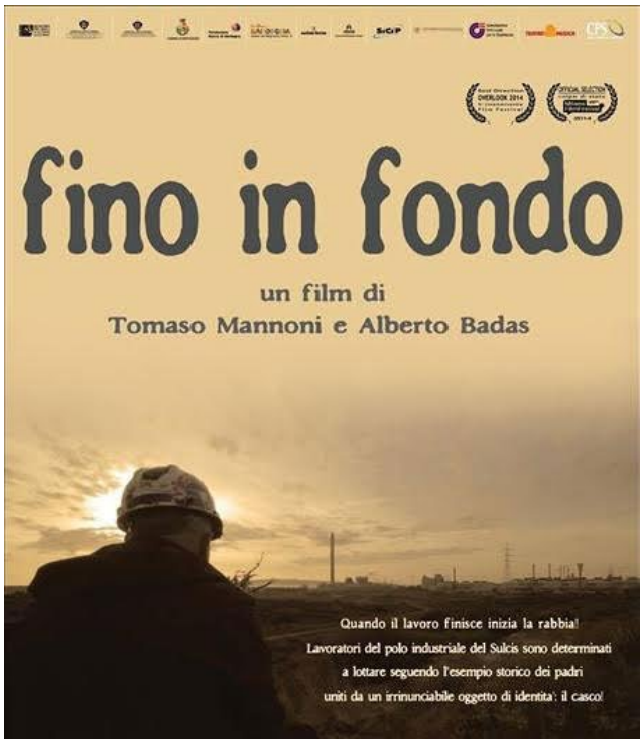
Comitato per la riapertura del Cinema Galaxy - Roma

Le mie mediCINE

Tomaso Mannoni

"Mi ricordo, sì mi ricordo..." la fila all'ingresso, il biglietto tra le dita di vari colori, dal rosso al verde al blu; lo strappo, l'entrare in sala, il cercare il posto migliore, il sedersi su quei sedili rossi e scomodi, poi il buio, il rumore leggerissimo come di un trattore in lontananza e il filo di luce sopra le teste che s'infrange sullo schermo di fronte, il gigantesco quadro di colori e immagini in movimento, un sogno che inizia. La sensazione di benessere che pervade il mio stato d'animo e il mio stato fisico, come se avessi preso delle medicine senza controindicazioni. Potrebbe sembrare eccessivo usare la parola "medicine", ma provo a giustificare l'uso del termine. Aspetto e composizione di un farmaco: componente principale di un medicinale è il suo principio attivo cioè la sostanza che è responsabile del suo effetto terapeutico, nel nostro caso il film. Al principio attivo vengono aggiunti una serie di eccipienti, che inizialmente venivano definiti come inerti, tuttavia oggi si sa che ne permettono la somministrazione nel modo più sicuro e idoneo. Infatti, i medicinali contengono eccipienti particolari in grado di modificare alcune caratteristiche del principio stesso, come il tempo d'azione, e consentirne una più rapida assimilazione, quindi migliorare l'efficacia. Ma la sala, il cinema in cui si andava, era l'eccipiente? *E "mi ricordo"* che a volte anche se il film non era un capolavoro, l'eccipiente me lo faceva apprezzare comunque. Purtroppo negli ultimi anni moltissime sale cinematografiche hanno chiuso. Una realtà che ha colpito tutta la nazione; solo a Roma sono state chiuse più di cinquanta sale ricche di storia, un numero davvero impressionante e che mette tanta tristezza. Dal *Cinema Archimede* al *Cinema Augustus* in corso Vittorio Emanuele, dallo storico *Metropolitan* di Via del Corso all'*Embassy*, dal *Cinema Ariston* della Galleria Alberto Sordi al *Cinema Etoile* in piazza San Lorenzo; per non parlare dei cinema di periferia, spariti totalmente. La prima crisi con l'avvento della televisione, poi le televisioni private che progressivamente riducono il pubblico cinematografico; la seconda con i videoregistratori e i primi videonoleggi (anni '80), e oggi Internet e le Multisale. Senza voler fare alcuna analisi sociologica o economica, i nuovi modelli di consumo imposti dall'alto andrebbero valutati e considerati. Inoltre negli ultimi anni mi pare che non ci sia un gran benessere interiore e forse un po' di cinema in più sarebbe davvero una buona terapia. Nel frattempo, da buon spettatore (buono nel senso quantitativo del termine, ossia circa due tre film alla settimana in sala), ho iniziato a fare il regista e pertanto la mia speranza è che anche se qualche volta non riuscissi a realizzare dei bei film, ci siano nelle città tantissimi "eccipienti" che possano comunque fare apprezzare il cinema e far sognare gli spettatori. L'auspicio è che nel prossimo presente il cinema e le sale vengano sostenuti con finanziamenti cospicui e ben congegnati, ma è solo una speranza? È comunque il mio sogno. E a chi mi critica dicendo che sogno ad occhi aperti io rispondo: Se sogni ad occhi aperti stai guardando un film!

Tomaso Mannoni



Cineasta sardo, al centro del suo cinema c'è l'uomo immerso in vicende reali animate da forti passioni. Il suo catturare è un' osservazione rivolta all'intensità dei suoi personaggi, attraverso anche l'utilizzo di sospensioni temporali per cogliere quello spazio di incertezza che anima le emozioni del racconto

"Fino in fondo", scritto e diretto da Tomaso Mannoni e Alberto Badas. Le musiche sono di Alessandro Pintus e Stefano Rachel, mix audio di Edoardo Sirocchi.

Jean Renoir e la trilogia del teatro leggero

La risposta ideale al problema del colore sta nell'evitare completamente la natura,
la verità esteriore, e lavorare unicamente su scene ricostruite...
La verità interiore spesso si nasconde dietro un'ambientazione puramente artificiale.
I miei personaggi di Le carrosse d'or, Helèna et les hommes e French Can Can
sono, come si è convenuto dire, inverosimili.
Si può essere inverosimili ma veri, la verità è il più delle volte inverosimile.
Jean Renoir

Stefano Beccastrini

1. Premessa. Jean Renoir e il ritorno in Francia dopo l'esilio hollywoodiano e il film indiano

La dichiarazione di guerra alla Francia da parte dell'Italia lasciò interrotto, nel 1940, il film che Jean Renoir era venuto a girare a Roma, *Tosca* (da Sardou e Puccini: venne poi terminato da Carlo Koch, suo assistente). L'invasione della Francia da parte dell'esercito tedesco lo costrinse poi, l'anno successivo, a fuggire anche da Parigi e scegliere l'esilio negli USA. Nel 1941 sbarcò a New York e prese la nazionalità statunitense ma seppe adattarsi scarsamente al sistema produttivo hollywoodiano. I suoi "film americani", cinque più un cortometraggio di propaganda intitolato *Salute to France* (1944), furono peraltro più che dignitosi *Il fiume*, del 1951, cosi: *La palude della morte* (1941), *Questa terra è mia* (1943), *L'uomo del Sud* (1945), *Il diario di una cameriera* (1946) e *La donna della spiaggia* (Idem) sono film da rispettare, rivedere, ripensare. Dopo l'insuccesso commerciale dell'ultimo - film arcanamente onirico - il potente produttore Darryll F. Zanuck, che di registi molto si intendeva, ebbe a dire: "Renoir ha molto talento, ma non sarà mai uno dei nostri". Il francese,

che era d'accordo, si preparò nel Dopoguerra a tornare a Parigi. Non senza prima, peraltro, compiere un impresa che avrebbe fatto accrescere in bellezza estetica e in ricchezza sapienziale il proprio modo di fare cinema: si recò infatti in India, per girarvi quel sublime capolavoro che è *Il fiume,* del 1951 che fu il suo primo film a colori ed ebbe un'influenza duratura sugli sviluppi successivi del nuovo cinema indiano (per esempio, contribuendo grandemente alla formazione "europea" del maggior cineasta indù Satjajit Ray, che fu suo assistente). "Il film - afferma lo stesso Renoir, che l'aveva tratto da un romanzo della britannica Rumer Godden - é una sorta di resoconto della vita di una famiglia inglese nel Bengala. Nel racconto non c'è inizio né fine. E' come se si fosse prelevato un pezzo della vita di un gruppo umano senza cercare di farne la storia. E' la cornice a delimitare le dimensioni del soggetto". La cosa che più affascinò il cineasta furono i meravigliosi colori dell'India: così puri e così lievi, così matissiani, gli permisero di sperimentare pienamente le proprie idee sul cinema a colori. Ne nacque un'opera che resta senz'altro uno di quei film "misteriosi e magnifici" che sanno illuminare il 900, arricchendolo di un'armonia solenne, dotandolo di una straordinaria espressione di cosmica saggezza. Dopo di che, Renoir fu pronto per poter fare ritorno nella sua Francia e cominciare a vederla ed a filmarla con occhi "colorati all'indiana".

2. *La carrozza d'oro* (1952) ovvero Della Commedia dell'Arte

Non servono troppe guide nè vademecum per affrontare apertamente, senza alcun timore, il cinema di Renoir ossia per imparare a vederlo, capirlo, apprezzarlo, ammirarlo, amarlo (fare di meno, come troppo spesso ha fatto la critica italiana, sarebbe tempo perso, tanto varrebbe non guardarlo neppure): sono sufficienti due soli supporti bibliografici ossia l'autobiografia dello stesso cineasta - *La mia vita, i miei film* del 1974 - e la preziosissima monografia lasciata incompiuta fra le proprie carte, morendo troppo presto nel 1958, da André Bazin, il mitico fondatore dei *Cahiers du Cinéma* (poi raccolta e pubblicata, postuma, in volume a cura di Janine Bazin, la vedova, e di Francois Truffaut, il figlio adottivo). Con essi attrezzato, posso intanto parlarvi con totale entusiasmo dei primi tre film - che uso chiamare la "Trilogia del Teatro Leggero" - girati da Jean Renoir a Parigi subito dopo il proprio ritorno in Francia dagli USA e dall'India. Essi rappresentano, a un tempo, una commossa riflessione/ricordo in tre tappe sul teatro minore dei secoli precedenti il XX (la Commedia dell'Arte, il Cafè Chantant, il Vaudeville) nonché una metafora, anch'essa commossa e riflessiva, del Cinema, punto d'approdo di tutte e tre quelle straordinarie esperienze della Modernità drammaturgica.

Il primo di essi è *La carrozza d'oro-Le carrosse d'or,* del 1952, un omaggio allegro e nostalgico, travolgente e commosso a un tempo, reso a una

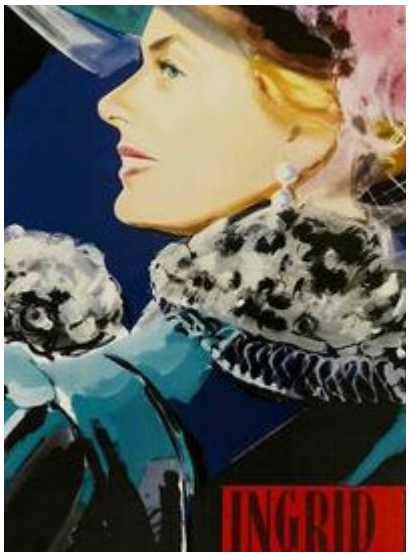
Jean Tenoir (1894 - 1979)

stagione mitica del teatro d'un tempo, quella tipicamente italiana della cosiddetta Commedia dell'Arte. Protagoniste assolute della vicenda, ispirata a una "piece" di Prosper Merimeé e ambientata in una colonia spagnola nella America Latina del XVIII secolo, risultano essere grandiosamente: un'attrice d'origini italiane di nome Camilla (Colombina, ovvero Péricole, sulla scena: l'interprete fu Anna Magnani, di cui Renoir ricorda la "sconvolgente interpretazione" ma anche il daffare che gli procurò il costringerla a rispettare gli orari di lavoro), una carrozza elegantissima e preziosissima in quanto tutta quanta dorata e appartenente al Viceré della Colonia ed infine l'indimenticabile e onnipresente musica di Antonio Vivaldi. Ha scritto Francois Truffaut: "E' uno dei film-chiave di Jean Renoir perché riprende i temi di molti altri, principalmente quello della sincerità

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in amore e quello della vocazione artistica; è un film costruito secondo il gioco delle scatole cinesi che si incastrano le une nelle altre: un film sul teatro nel teatro...E' forse il capolavoro di Renoir. Si tratta, comunque, del film più nobile e raffinato che sia mai stato girato...E' di una bellezza assoluta ma la sua bellezza sta tutta nel suo profondo soggetto". Prodotto dalla Panaria Film, la coraggiosa ma poco durevole casa produttrice siciliana fondata nel 1947 dal barone Francesco Alliata di Villafranca, il film fu il primo in Europa girato in Technicolor.



3. *French Cancan* (1955) ovvero Del Cafè Chantant

Anche il film successivo di Renoir fu una riflessione/sperimentazione sul colore la quale lo condusse sempre più a convincersi che "la risposta ideale al problema del colore sta nell'evitare completamente la natura, la verità esteriore, e lavorare unicamente con scene ricostruite, cosa che avrei fatto nei film successivi". Ma fu anche una rimeditazione nostalgica sul teatro parigino tra Ottocento e Novecento - quello che accompagnò la nascita del Cinema - e un omaggio agli albori del cinema francese (e alle sue vecchie e incrollabili glorie d'anteguerra, Jean Gabin per esempio: scrive Renoir: "Mi piace *French Cancan* perché mi ha dato l'occasione di lavorare ancora con Gabin. Per me, fu un ritorno al passato..."). Il film "si ispira alla vita di Ziegler, il fondatore del Moulin Rouge. E' in qualche modo un omaggio al nostro mestiere, al mestiere dello spettacolo...". In realtà fu un omaggio soprattutto alla nascita d'una Parigi poi diventata mitica: quella di Montmartre, quella degli Impressionisti, quella del Moulin Rouge e della Tour Eiffel e dei fratelli Lumiére. Quando André Bazin scrive, riferendosi a Renoir/padre, che "questo film è bello come un quadro di Renoir" credo avesse in mente soprattutto il bellissimo *Le bal du Moulin de La Galette*. Effettivamente, tra i molti meriti del film c'è anche quello di rappresentare il più profondo omaggio cinematografico che sia mai stato fatto alla pittura impressionista. Inoltre, come ben ha affermato Francois Truffaut, esso continua la ricerca poetica, avviata con *La carrozza d'oro*, sul tema de "la vocazione dello spettacolo che trionfa sulle disavventure sentimentali" (tema che cova nella mente e nel cuore di qualunque poeta, qualunque tipo di linguaggio - letterario, pittorico, filmico - egli usi). E continua: "*French Cancan* ha segnato una data nella storia del colore nel cinema. Jean Renoir ha voluto fare un film pittorico e in questo senso... (esso)...si presenta come l'anti-*Moulin Rouge*, 1953, nel quale John Houston aveva proceduto a mescolare i colori attraverso l'impiego di filtri di gelatina: qui, nient'altro che colori puri...Ogni inquadratura è una stampa popolare, una *image d'Epinal* in movimento. Ah! che neri, che marroni, che beige! Il french cancan finale è un vero tour de force, un lungo pezzo di bravura che riceve regolarmente la piena approvazione della platea".

4. *Eliana e gli uomini* (1956) ovvero Del Vaudeville

Il richiamo alle Stampe d'Epinal, ripreso qualche riga più sopra da Truffaut, era già presente nell'autobiografia del medesimo Renoir ma in riferimento non al film con Gabin bensì a quello successivo: *Eliana e gli uomini-Eléna et les hommes* del 1956, film che nella Trilogia rappresenta il Vaudeville e che aveva come interprete una bellissima, divina, Ingrid Bergman (la quale, finito l'amore con Rossellini, si concesse quest'ultima, straordinaria interpretazione europea prima di tornare a far la diva hollywoodiana: peccato che i distributori italiani abbiano cambiato il nome del suo personaggio, trasformandolo dalla mitica Elena, simbolo dell'amore e di Venere in un'insignificante Eliana). Renoir scrisse del film: "Dal punto di vista degli esterni...si ispira alle figurine di Epinal. In un film dall'apparenza così artificiale, l'azione si combinerebbe male con scenari realistici. I rossi e i blu vi si scontrano senza mediazioni". Diamo nuovamente la parola a Truffaut, che ama molto questo film e lo considera "un Renoir dei giorni migliori", aggiungendo che si può vedervi "la realizzazione dell'ideale di Jean Renoir: ritrovare lo spirito dei primitivi, il genio dei grandi pionieri del cinema...(Con questo film)...il cinema ritorna alle sue origini e Renoir alla sua giovinezza". Questo, che è stato definito da Godard "il più mozartiano dei film di Renoir", è un vero e proprio inno all'amore, alla bellezza e persino alla frivolezza femminile in quanto essa possiede non soltanto di caduco e di mortale ma anche di metafisico e di immortale. Giustamente, infine, Truffaut respinge l'accusa, da molti critici - per esempio, come vedremo tra poco, italiani - fatta a Renoir, "di estraniarsi troppo dal mondo nel quale viviamo", insomma di aver perso mordente, vigore polemico, cattiveria (quasi che il viaggio in India lo avesse, in qualche misura, riappacificato con il mondo: il che, a ben pensarci, può essere persino vero e alla fin fine necessario ma per raggiungere un'ulteriore, e tutt'altro che pacificata, saggezza). E' facile a Truffaut mostrare come il generale del film, il quale presenta comunque il vantaggio di amare più le donne che il potere, abbia addirittura anticipato, nelle sue ambizioni egemoniche, il De Gaulle che irromperà sulla scena politica francese di lì a pochi anni (De Gaulle non era granché simpatico al giovane allievo di Bazin e questo è il solo dissenso ideologico che mi divide da lui e dalla sua visione del cinema e del mondo).

5. La parola a chi sa guardare e amare il cinema. Conclusioni

Mi avvio a concludere e lo faccio consigliando agli amici di **Diari di Cineclub** di trascorrere, come me, un intero week end a guardare, in casa e in DVD, i quattro film del ritorno di Jean Renoir nell'antico e sapiente continente eurasiatico dopo l'esilio americano: uno dietro all'altro, da *Il fiume*, del 1951, a *Eliana e gli uomini*, del 1956, passando per *La carrozza d'oro*, del 1952, e per *French Can Can*, del 1955. Godeteveli totalmente, lasciatevi catturare dalla poesia delle immagini, amate con tutta l'anima il grande cinema che si incarna ed esprime in loro. Senza commettere l'errore che io ho commesso, però: cedere alla tentazione di andare, prima e per pura e malriposta curiosità, a rileggere le cose che sul Renoir degli anni Cinquanta aveva scritto Guido Aristarco. Il fatto è che Aristarco, a differenza di Bazin, di cinema capiva poco e quindi poco l'amava: per commentare i quattro film cui mi riferisco, egli utilizza, per pagine e pagine del suo pallosissimo *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, aggettivi ed espressioni quali "stanco, qualunquista, anacronistico, rinuncia all'engagement, mancanza di coraggio, falso folklore, limiti morali, debolezze strutturali" e così via (ma come si fa a scrivere un libro di oltre seicento pagine per fare un "discorso sul cinema" che del cinema e dei cineasti sa pronunciare soltanto maldicenze?). Se proprio volete leggere qualcosa, tra un film e l'altro e per meglio intenderlo e gustarlo, leggete invece l'articolo *Jean Renoir* di Francois Truffaut posto in appendice all'autobiografia del grande Jean. Qui davvero lo spirito si prepara a gustare i quattro film, andando incontro ad espressioni quali - in riferimento a questo o quello dei quattro- "Jean Renoir è il più grande cineasta del mondo", "Renoir assorbe tutto, comprende tutto, si interessa a tutto e a tutti", "Qui tutto è distinzione gentilezza, grazia e freschezza" e così via.

Buona visione!

Stefano Beccastrini

Inclusività: con gli occhi dell'altro

Dalle aule alla sala cinematografica: un progetto didattico sulla "inclusività", occasione per educare al cinema e alla solidarietà. Piccoli cinefili crescono!

Orazio Leotta

Il progetto "Inclusività: con gli occhi dell'altro", rivolto alle classi delle medie dell'Istituto Comprensivo di Roccalumera – Furci Siculo e alle classi della primaria della Direzione Didattica di S. Teresa di Riva è stata l'occasione per gli esperti del cinecircolo "Nuova Presenza" di S.Teresa di Riva (Messina), aderente al CINIT- Cineforum Italiano, per proporre, sulla tematica di grande attualità della solidarietà verso il prossimo, la visione di film nella sala cinematografica e, nel contempo, a educare al cinema con lezioni di fotografia, di lettura e analisi del film con proiezioni di cortometraggi appositamente selezionati. Il progetto, dalla durata biennale, ha avuto inizio lo scorso anno scolastico, nelle classi delle scuole medie

Massimo Caminiti e Giovannella Interdonato in una lezione di fotografia (foto di Giulia Sterrantino)

dell'I.C. di Roccalumera e di Furci Siculo dove gli esperti hanno tenuto gli incontri, su nozioni elementari di fotografia, di cinema, facendo vedere dei corti, tra quelli premiati dal CINIT nei Festival del Cinema Africano d'Asia e America Latina, organizzato dal C.O.E. di Milano da oltre 25 anni. Durante le lezioni si sono alternati gli esperti del CINIT che hanno predisposto per i ragazzi delle schede propedeutiche di presentazione al film, delle note di base sulle inquadrature fotografiche e cinematografiche, per poi concludere l'incontro con la discussione di approfondimento sui contenuti del film visionato. In seguito gli stessi studenti, in una matinée, sono stati accompagnati dai docenti con i pullman alla più vicina sala cinematografica del territorio - il CineVittoria di Alì Terme - dove il gestore, Francesco De Luca, ha fatto visitare la struttura e conoscere l'uso delle nuove tecnologie di proiezione. Qui è stato proposto e presentato il film "Il ragazzo invisibile" di Salvatores (2014), e dopo la proiezione sono seguite le osservazioni e le domande con interessanti e perspicaci interventi dei numerosi studenti presenti. E' stato bello vedere gli occhi sorridenti e i volti felici di questi ragazzini; per molti era la prima volta che entravano in una sala cinematografica, incantati dal fascino dell'ambiente che da poco era stato ristrutturato. Le referenti dell'Istituto Comprensivo sono state le insegnanti Rita Corrini, Grazia Maria De Luca e Rosy Santoro, coordinate dalla dirigente prof.ssa Mirella Sauastita Guta. Gli animatori ed esperti del Cinit che si sono alternati in classe e in sala sono stati Massimo Caminiti, Giulia Sterrantino, Orazio Leotta, Massimo Marinacci e Giovannella Interdonato dell'Associazione fotografica locale AFI011. Invece con la Direzione Didattica di S.Teresa di Riva il progetto ha avuto una prima parte con la proiezione, presso il CineVittoria di Alì Terme, del lungometraggio "Wonder", di Stephen Chbosky, riservata agli alunni di 3.a, 4.a e 5.a classe, che è riuscito a toccare profondamente i piccoli cuori. La referente del progetto scolastico, ins. Rita Puglisi, e la Vicaria, dott.ssa Maria Concetta Muscolino, con il coordinamento della dirigente, dott.ssa Maria Carmela Lipari, hanno introdotto gli esperti del Cinit, Orazio Leotta e Massimo Cicala, i quali hanno diretto la discussione e colloquiato con l'interessato giovane pubblico per rileggere e riflettere sulle varie fasi della storia del bambino "diverso", protagonista principale, e per comprenderne meglio i contenuti e i messaggi. Di ottimo livello il dibattito che ne è seguito, con osservazioni e domande assolutamente "da persone mature". L'attività progettuale è proseguita nelle settimane seguenti,

Foto di schede e disegni di Massimo Caminiti

con gli alunni delle prime e seconde classi, messi di fronte ad una realtà cinematografica ugualmente interessante e propedeutica a impegni più strutturati: la visione mirata di un mini ciclo di cortometraggi, sia d'animazione che di fiction, selezionati e presentati dal presidente nazionale del Cinit, Massimo Caminiti, provenienti sia dal Concorso Internazionale di film d'animazione "Zabut" di Savoca che dal Festival del Cinema Africano del C.O.E. di Milano. I risultati dopo le proiezioni ai piccolissimi cinespettatori sono stati pedagogicamente interessanti, con utili spunti sulle scelte tematiche e sulle soluzioni narrative filmiche, quelle che maggiormente colpiscono la curiosità, la sete di sapere e la voglia di capire delle piccole generazioni. Sempre alla presenza della referente dell'Istituto, ins. Rita Puglisi e delle docenti, gli esperti del Cinit hanno invitato gli alunni, classe per classe, alla rilettura dei "corti", intermezzando alle riflessioni sui contenuti cenni elementari di tecnica cinematografica. Il consuntivo dell'intera attività, stante le analisi dei risultati emersi dalla compilazione di schede "guidate" e l'elaborazione di disegni liberamente ispirati dai film visti, è stato più che soddisfacente, e pone solide basi per una più proficua attività

segue a pag. successiva

CineVittoria: Massimo Caminiti risponde ad un intervento di un'alunno (foto di Massimo Marinacci)

Massimo Cicala durante una lezione di cinema in classe (foto di Massimo Caminiti)

CineVittoria. Intervento di un alunno su invito di Massimo Cicala (foto di Massimo Marinacci)

segue da pag. precedente

nei prossimi anni. Si può affermare obiettivamente che "piccoli cinefili crescono", per usare uno slogan beneaugurante. Questa vuole essere una testimonianza delle numerose attività (talvolta silenziose e invisibili ma reali) che svolgono sul territorio le Associazioni di promozione culturale cinematografica, incontrando e formando i futuri spettatori, possibilmente "critici" e "consapevoli" dei prodotti massmediali, con un contatto frontale e diretto, collaborando, così, qualitativamente e fattivamente con le istituzioni scolastiche, per la formazione dei futuri cittadini.

Orazio Leotta

CineVittoria. La sala piena di alunni e docenti per seguire il film (foto di Orazio Leotta)

Giulia Sterrantino parla di cinema in una 3° media di Furci Siculo (foto di Giovannella Interdonato)

Alunni della 2° elementare mostrano schede e disegni sul quaderno (foto di Massimo Caminiti)

Massimo Caminiti, Rita Puglisi e Massimo Cicala con le classi 1° e 2° del Plesso Muscolino di S.Teresa di Riva (foto di Massimo Marinacci).

Iskolas/2 – La scuola negata

Don Chisciotte, l'immortale cavaliere errante creato da Cervantes si mette a dialogare di scuola ufficiale e scuola impropria con Antonio Pigliaru e Michelangelo Pira. Si incontrano al Ristorante dei morti, al Partenone, nell'ovile-montagna Sa Libra. Pure a Oxford e alla Sorbona

Natalino Piras

Il Ristorante dei morti non è contrassegnato da un numero civico anche se si trova nella centralissima via Giovanni Giudici del Paese Portatile, quello che ognuno può prendersi appresso, racchiuso nella valigia del cuore o della testa. Arrivano ogni tanto, ad Ammentu 'e vrores, così chiamano il Ristorante dei morti, le ombre di persone che abbiamo conosciuto o di altre persone di cui abbiamo sentito parlare, uomini e donne di cui abbiamo letto un libro, un articolo sul giornale, una poesia o un racconto. Come tutte le ombre, i frequentatori del Ristorante dei morti non fanno molto rumore, si muovono leggeri tra i tavoli, le sedie e le poltrone disposte in semicerchi e in piccoli quadrati aperti. Apparentemente le ombre sembrano non accorgersi l'una dell'altra, avvolte da una reciproca indifferenza per quello che ognuna di loro è stata, viva o vivo. Ma è un'apparenza sottile, ingannevole per chi non abbia la capacità e la sensibilità di sentire cosa dicono, in che modo comunicano e si scambiano sentimenti e impressioni. In una di queste sere piovose e fredde, l'ombra di Michelangelo Pira è entrata per la prima volta nel Ristorante dei morti. Apparentemente nessuna delle altre ombre dispose lungo i tavoli, le poltrone e le sedie, si è accorta della sua presenza. Tutti però sapevano chi era. Mialinu è sembrato ancor più smarrito, ancor più stanco per l'indifferenza di quelle ombre, molte delle quali aveva conosciuto vive quando lui era vivo. È avanzato verso il centro della sala, quasi fendendo la piccola folla. Nessuno lo riconosceva ma Mialinu conosceva tutti. Ha continuato ad avanzare verso il fondo della sala e nell'angolo più oscuro, solitaria, ha riconosciuto l'ombra di Antonio Pigliaru. Michelangelo Pira si è avvicinato.

Pira: Non mi riconosci?

Antonio Pigliaru non ha risposto. "Non mi riconosci?" ha insistito Mialinu.

Pigliaru: Ma che senso ha dare corpo alle ombre?

Pira: *So' ifattu a carchi ormina*, seguo delle orme. Da quattro anni inseguo tracce, cerco.

Pigliaru: Sei sicuro di aver imboccato la strada giusta? Puoi aver sbagliato cammino. Non ti è bastata la guerra che hai dovuto sostenere da vivo?

*Pira***:** Anche i morti possono continuare ad esistere, continuare a insegnare qualcosa. In fondo appartengo alla tua scuola.

(*La parola scomposta*, 1991)

Scuola della violenza, scuola negata, scuola inutile: parole che rischiano l'inflazione in ogni parte del mondo. Soprattutto scuola negata: dalla guerra, dalla fame, da altre non primarie necessità che prendono il sopravvento sul bene unico quale dovrebbe essere la scuola. Scuola negata perché il sapere, gramscianamente, è "istruitevi, istruitevi, istruitevi", perché ne abbiamo bisogno. Invece bisogna negarla l'istruzione, la sua profondità, la sua leggerezza. Molto torna, cinematograficamente parlando, alla scena rivelatrice, sul finale del *Nome della rosa* (1986) di Jean-Jacques Annaud tratto dall'omonimo romanzo (1980) di Umberto Eco. Prima di masticare le pagine avvelenate e assassine del secondo libro della *Politica* di Aristotele per buttarsi poi tra le fiamme del rogo da lui stesso provocato, fratello Jorge (un Fedör Fëdorovič Šaljapin straordinariamente somigliante a Jorge Luis Borges,

segue a pag. successiva

"Don Chisciotte" di Orson Welles, più volte definito dal regista "my own film" la leggendaria opera incompiuta

segue da pag. precedente

il Bibliotecario per antonomasia) rivela a Guglielmo da Baskerville (Sean Connery) perché quel libro doveva andare distrutto: perché attribuisce funzione positiva al riso (siamo nel Medioevo, a ridosso delle dark ages), perché fonda l'umanità degli uomini sulla sapienza, sulla forza del sapere. Fratello Jorge vede (nonostante sia cieco) il libro, fuori dalla biblioteca dell'abbazia, come l'Anticristo. Jorge bibliotecario è l'autocrazia intellettuale che unita alla politica oligarchica nega la scuola come fonte e pratica di conoscenza, come principio che combattendo l'analfabetismo delle masse attui la democrazia: là dove il libro, per tutto un lunghissimo medioevo, appunto secoli e secoli di buio, era inarrivabile. Specchio rovesciato di fratello Jorge è don Chisciotte, la figura inventata da Miguel de Cervantes Saavedra nel *Siglo de oro*, il Seicento spagnolo, resa universale grazie anche al cinema. Molti i don Chisciotte anche come progetti falliti, come scuola negata. Don Chisciotte, hidalgo, perde il senno per i libri, quanto fa la differenza tra lui e Sancho, scudiero che può solo aspirare a cavalcare un asino. Tale è la sua condizione ché a lui sarà sempre negata la scuola, una qualsiasi. Non potrà mai entrare all'università se non come portatore di altrui pesi, rimanendo analfabeta. Forse è per questa esclusione dal sapere di tanti Sancho Panza che Cervantes riversa sulla pazzia di don Chisciotte la perdita del senno che non i libri meccanicamente appresi ma la scuola della vita riesce invece a vivificare. Don Chisciotte è nella scuola negata, è come uomo di scuola un frustrato intellettuale, incapace a comunicare il suo sapere a discenti che non siano Sancho che non ha nessuna intenzione di imparare. Per capire il groviglio, in attesa di vedere *The Man Who Killed Don Quixote* (2018) di Terry Gilliam, riandare, tra i diversi film, ai Chisciotte sovietici e russi, anche là aule scolastiche abbandonate, adibite ad altra funzione che non sia l'insegnamento. Cercare di comprendere perché un personaggio così solare nella sua innegabile follia sia l'enigma di tanti progetti, come la buona scuola, destinati al fallimento: leggi il *Chisciotte* mai realizzato così come lui lo avrebbe voluto di Orson Welles. Proprio perché il personaggio inventato da Cervantes e però ormai di universale dominio, è fuori da qualsiasi logica accademica, da qualsiasi università, da qualsiasi Sorbona. Se invece di perdersi dietro alle avventure di mai esistiti cavalieri, lo hidalgo avesse frequentato la scuola impropria di Rabelais, che la Sorbona intesa come covo di sorbonagri nasapeti e baciaculo mette alla berlina (ecco perché l'accademia di fratello Jorge teme il riso) forse non avrebbe mai perso il ben dell'intelletto. Non avrebbe mai intrapreso il viaggio di perdita della memoria, di cerca di lenimento dalla doppia ossessione amorosa: quella per i libri e quella per Aldonza, contadina come Sancho, che lui si ostina a voler trasformare in Dulcinea. Doppia ossessione doppia menzogna. C'è sempre una qualche universitas come riferimento, nella scuola negata. Dicevano,

Lo scriptorium nel film "Il nome della rosa" (1986) di Jean-Jacques Annaud

quando ero operaio, per qualcuno che non ragionava fine: "Tanto quello lì mica si romperà la testa andando a sbattere contro i portali dell'Università". E mastru Giaveri, agli antipodi di mastru Bernardini, davanti ai suoi nuovi alunni, all'inizio di un nuovo ciclo scolastico, scolari bambini e anche qualcuno che quasi quasi raggiungeva in età il maestro: "Tanto nessuno di voi andrà a finire all'università, quindi non vi insegnerò a leggere e scrivere ma a fare di conto, così sarete capaci di tirarvi la giornata quando sarete braccianti e operai". Era l'eternamento della scuola come esclusione. Quanto mai lontana l'universitas di *Viaggio in Inghilterra* (*Shadowlands*, 1993) di Richard Attenborough, l'amore struggente, considerata anche la differenza di età tra lo scrittore C.S. Lewis (Anthony Hopkins) professore di letteratura a Oxford e l'ebrea americana Joy Gresham (Debra Winger). È un film sull'elaborazione del dolore, viaggio nella tranquilla campagna inglese (ricorda quella di *Messaggero d'amore*, *The Goo-Between*, 1971 di Joseph Losey, dall'omonimo romanzo, 1953, di L.P. Hartley) inquieta, metafora della caducità, di tutte le nostre perdite. Del film di Attenborough vale molto l'inizio, i titoli di testa mentre il coro di professori e alunni di Oxford intona, magnificamente, il *Veni Sancte Spiritus*. Tutti insegnamenti e paragoni che la scuola negata, oggi, non riesce a far comprendere, presa com'è dall'ossessione compulsiva di mostrare soltanto la propria ruinante ruina. Eppure ce ne sarebbero di comparazioni. Rimanendo sull'universitas inaccessibile ai criteri di una vera scuola capace di creare simbiosi e non rimarcare distanze, ci sono due film da prendere in considerazione. Uno è *Addio Mr. Chips!* (*Goobye, Mr. Chips* 1939) di Sam Wood dal romanzo omonimo (1938) di James Hilton, la memoria di un altro vecchio professore che potrebbe essere come il Lewis del film di Attenborough, i privilegi, la considerazione, il fatto di essere stato non all'altezza oppure usato dagli alunni. C'è una scena del film in bianco nero dove gli studenti cantano in coro *Sing Sing Together*. Li vediamo avanzare in cappa e capello, lieti,epigoni di un tempo goliardico che era giusto vivere. Lo stesso canto lo risentiamo, solo coro, nessuna voce, trasformato come una protesta, prima di spegnersi del tutto nel film *Alessandro il Grande* (*O Megalexandros*, 1980) di Theo Anghelopulos. Omero Antonutti, già Abramo Ledda (negatore della scuola per il figlio Gavino), è qui un bandito macedone di fine Ottocento, appunto Alessandro il Grande. Tra le altre criminali imprese cantate dai suoi come un'epica, ha rapito un gruppo di studenti inglesi al Partenone e ora li tiene prigionieri in attesa di un riscatto che non arriva. Li scannerà tutti a uno a uno, spegnendo appunto il *Sing Sing Together*. La scuola negata è anche questa impossibilità alla comprensione tra mondi diversi e distanti, una conflittualità, una guerra tra codici che non interscambiano perché non c'è nessun docente come mallevadore, garante della ricerca di mediazione tra le parti. Il film di Anghelopulos, ritmi lentissimi, esasperanti, è la metafora, se vogliamo l'estensione, tra quanto due nostri grandi intellettuali, visionari, alla stregua di don Chisciotte, hanno elaborato nella loro ricerca: la scuola ufficiale e la scuola impropria. Gli intellettuali sono Antonio Pigliaru (Orune 1922 – Sassari 1969) e Michelangelo Pira (Bitti 1928 - Quartu Sant'Elena 1980). Pigliaru ha elaborato il Codice della vendetta barabaricina come ordinamento giuridico dove, per capire anche *O Megalexandros*, c'è un comma che recita: *chie non furat no est homine*, chi non ruba non è uomo. Rubare era una pratica, una convenzione, un insegnamento, dettati dalla condizione di vita della società del noi-pastori, sempre in guerra con l'altro Stato, con la sua Giustizia, con le sua Leggi, con la sua Scuola. Era la scuola impropria dell'ovile a valere per la gente che viveva dell'economia dell'ovile. Pira colloca in questa scuola dell'ovile, la chiama Sa Libra nel romanzo postumo *Sos sinnos* (1983) l'Utopia per un uomo nuovo, il fatto che anche a sa Libra don Chisciotte possa comprendere quanto i libri non gli hanno saputo spiegare. Tutti termini di paragone che la scuola dovrebbe mettere sul banco delle lezioni. Ma non c'è gente che sappia insegnare.

Natalino Piras

Abbiamo ricevuto

Siamo tutte ragazze madri

Saveria Chemotti

*Presentazione del libro "Siamo tutte ragazze madri" (ed. Iguana, 2018) di Saveria Chemotti dove Giulia Zoppi (Redattrice di **Diari di Cineclub**) ha dialogato con l'autrice alla Biblioteca delle Oblate, Firenze il 14 giugno.*

"Maneggia materiali incandescenti intrecciando con sapienza realtà e finzione".

IL MATTINO

Quante volte ti hanno detto che sei proprio come tua madre? 1979. Rosa è incinta e ha solo sedici anni. È la terza di una «razza di puttane»: prima di lei era capitato alla madre, morta di parto, e prima ancora alla nonna scomparsa. Rosa vuole abortire, ma le spiegano che è complicato e che commetterebbe il peccato più grande. Indotta a portare a termine la gravidanza, accetta il ricovero in una struttura cattolica e acconsente, come da regolamento, a dare la sua bambina in adozione. Ma dalla Terra del Fuoco arriva la nonna Ida, caparbia, temeraria, saggia. In questa storia antica come il mondo eppure così attuale, Saveria Chemotti punta il dito contro la mistica della maternità per mostrare il senso della genealogia femminile: essere ragazze madri vuol dire custodire un lascito di saperi e pratiche da consegnare alle generazioni successive. E in fondo siamo tutte ragazze madri perché prima di una donna è venuta un'altra donna, e dopo di lei ne verrà un'altra ancora.

pagine 172
ISBN 978-88-98174-28-7
prezzo di copertina € 15,00

Abbiamo Ricevuto

Stanlio e Ollio ... e le donne ...

Enzo Pio Pignatiello

Questa nuova ricerca documentaria di Enzo Pio Pignatiello, si propone di rintracciare i codici visivi (figurativi, cromatici, tipografici) all'interno di una serie di esempi iconografici significativi e rappresentativi dei manifesti cinematografici realizzati in Italia tra il secondo dopoguerra e la metà degli anni Settanta relativi ai film di Stan Laurel ed Oliver Hardy. Un lavoro di analisi semantica e semiologica, dunque, non priva di notazioni sociologiche, che prende in esame il recupero nel secondo dopoguerra sul mercato italiano dei film americani interpretati dal celebre duo.

I

Roma, Pioda Imaging edizioni;
sbn: 9788863211887; Curatore: Enzo Pio Pignatiello
Anno di Pubblicazione: 2017; Numero di edizioni : 1
Numero Pagine: 98; Formato: 15x21; Euro 15,00

Abbiamo ricevuto

Stanlio e Ollio naufraghi sull'Atollo K: il viaggio, il sogno, l'utopia

Enzo Pio Pignatiello

settembre 2017. Volume realizzato in collaborazione con La Cineteca del Friuli e I 1000 occhi - Festival internazionale del cinema e delle arti, XVI edizione. Roma, Cinema Trevi-Cineteca Nazionale 12-13 settembre 2017; Trieste, Teatro Miela 15-21 settembre 2017

Atollo K è l'unico film della coppia Laurel & Hardy con esplicite pretese politiche - se si eccettuano le altre produzioni degli anni Quaranta realizzate durante il Secondo conflitto mondiale. Amalgama di sentimenti anti-imperialisti e anti-nucleari, rivela un atteggiamento quanto mai pessimista nei confronti della società post-bellica, aspetto che talora fa a pugni con il "materiale comico" di Stanlio e Ollio.

Roma, Pioda Imaging edizioni;
Isbn: 9788863212037; Curatore: Enzo Pio Pignatiello
Anno di Pubblicazione: 2017; Numero di edizioni : 1
Numero Pagine: 80; Formato: 15x21; Euro 15,00

Ridolini e la collana della Suocera

Ridolini combina continuamente guai e viene espulso dalla scuola. Viene assunto come garzone per intercessione di Dolly, ragazza di cui è innamorato Ma il padre di Dolly non vede tutto ciò di buon grado e caccia Ridolini dalla fattoria, mandando al contempo la figlia in città.
DVD Video. Omaggio di Enzo Pio Pignatiello e Denis Zanette

Due donne di spettacolo per un Teatro... che non c'è più!

Nuccio Lodato

Cinquant'anni fa Alessandria, coi suoi oltre 100.000 abitanti (oggi ridotti di più del 10%, immigrazione nonostante) era la seconda città del Piemonte -adesso la sopravanza Novara- ma disponeva di un solo teatro realmente credibile e funzionante, il Politeama Alessandrino, inaugurato nel 1914 e ristrutturato modernizzandolo, con un lieve spostamento della storica sede, dapprima nel 1966 e di nuovo negli anni più recenti. I precedenti non erano incoraggianti. Tra Otto e Novecento, tre antecedenti e assai frequentate strutture popolari erano finite in cenere: le prime due per cause non identificate, la terza su iniziativa di una squadra fascista, nel 1922. Il grande e bel Teatro Municipale, ubicato nel corpo stesso del Palazzo di Città, realizzato dall'architetto Giuseppe Caselli nel 1772, era stato a sua volta distrutto da un bombardamento, la notte del 3 maggio 1944. La restante struttura superstite, più recente e intitolata alla memoria della grande attrice concittadina Virginia Marini (1844-1918), era infine stata, dopo un lungo e assai animato dibattito cittadino, abbattuta a metà degli anni Sessanta. Per lasciare spazio, sullo stesso sedime, a un nuovo luogo di spettacolo che, dopo altrettanto protratte e partecipate discussioni, non senza reiterati indugi anche nella progressiva realizzazione una volta in atto, sarebbe stato infine inaugurato nel 1978. Salvo concludere, almeno momentaneamente -ma temo definitivamente- la propria parabola di attività il 3 ottobre 2010, per un'incredibile e impunita polluzione interna di polveri di amianto, che l'avrebbero reso prima pericolosamente inaccessibile e inagibile, poi privo di qualsiasi dotazione e attrezzatura: quindi tuttora inutilizzabile, vista l'insostenibile consistenza delle spese oggi indispensabili per riattarlo (Ho raccontato nei dettagli questa incredibile vicenda demeziale nel «manifesto» del 30 agosto 2012). Il Teatro Comunale di Alessandria ha presentato, nei trentadue anni della sua attività continuativa, alcune caratteristiche che ne hanno momentaneamente resa l'esperienza unica in Italia. E' stata innanzitutto l'unica struttura stabile di spettacolo costruita ex-novo che un capoluogo si sia consentita, facendo leva sulle sue sole risorse, nei primi decenni del dopoguerra. E ha sperimentato un modello gestionale -azienda municipalizzata dedita a programmare un teatro-cinema-auditorium ad attività commerciale quotidiana e continuativa- che a sua volta ha costituito un unicum nel panorama nazionale. Ma soprattutto, partendo dal nulla, ha saputo creare una squadra di addetti assolutamente eccezionale: i cui componenti, peraltro, sono stati ricompensati di tanta professionalità e dedizione con... la perdita del posto di lavoro e la dispersione, a seguito della catastrofe di cui sopra, dopo aver dato luogo a un'attività di particolarissimo quanto vano rilievo qualitativo, senza che nessuno riuscisse a garantirli o fosse quanto meno chiamato a risponderne. In questa squadra, si sono particolarmente distinte due

donne, accomunate purtroppo, oltre che dalle doti tecniche e umane che le hanno contraddistinte, anche dallo stesso tragico destino di venire rubate alla vita, ai familiari, agli amici e all'attività dallo stesso male imperdonabile: Grazia Pierallini nel 2006 e Anna Tripodi lo scorso 29 maggio. Dal momento che gli interessi di questo mensile sono pertinenti all'area cinematografica, ci si limiterà a riferire del loro specifico apporto a questo settore.

Grazia Pierallini

Grazia. Anche se sono trascorsi ormai quasi undici lunghi anni dalla sua scomparsa, ci sono sicuramente ancora in giro, per il Piemonte e l'Italia, almeno decine di uomini di spettacolo (della scena, dello schermo e del pentagramma: registi, attori e produttori; addetti stampa e a pubbliche relazioni; musicisti e cantanti; distributori e noleggiatori; agenti e procuratori...) per i quali l'immagine prima evocante Alessandria potrebbe essere ancora quella del suo volto straordinariamente mobile ed espressivo, incorniciato da un'indimenticabile chioma rossa. Il suo primo, piccolo-grande capolavoro personale era stato, ancora negli anni Sessanta, l'invenzione dell'Ufficio Cinema provinciale dell'ARCI [si era consumato il distacco dei suoi circoli dalla FICC con la nascita dell'UCCA]. Dalla sua piccola stanza -neanche a farlo apposta sovrastante l'allora più antico cinema della città, il da anni scomparso "Moderno" di piazzetta Lega Lombarda -la storia dei liberi comuni congiurava a fissare questo nome alla nuova città voluta da papa Alessandro III otto secoli prima di Bossi!- i proiettori a 16mm in dotazione, e le pellicole a passo ridotto della San Paolo, dell'associazione Italia-Urss e dei piccoli distributori locali del settore di allora, venivano energicamente scagliati in qualsiasi punto del territorio che fosse almeno in grado di offrire un po' di sedie, una parete bianca a mo' di schermo, una presa di corrente e almeno un abitante del luogo cui fare minimo riferimento pratico e organizzativo (in caso di mancanza degli uno o del'altro requisiti minimi, Grazia raggiungeva di persona il luogo per materializzarli con decisione...). Il secondo, di ben maggiore respiro, fu la creazione ex-novo dell'Ufficio Stampa del nuovo Teatro Comunale sopra descritto, la cui inaugurazione ebbe luogo nell'autunno di quarant'anni fa. Intrecciando una fittissima rete di rapporti e di comunicazioni (in anni nei quali non si dice rete e opportunità comunicative multitasking, ma anche fax e telefonia mobile erano ben di là da venire) che si sarebbe moltiplicata e avrebbe progressivamente fruttato nei lustri della sua attività, fino al congedo dal servizio attivo (ma non dall'attività di animazione...) nel 2004. Il terzo e in qualche modo assoluto -o comunque maggiormente coinvolgente i lettori di queste pagine- la costituzione, insieme a Giuliana Callegari ed Enrico Foà, che purtroppo l'avrebbero a loro volta preceduta là *unde negant redire*, e altri- nell'autunno 1980 del Gruppo Cinema Alessandria, con l'intento esplicito di raccogliere il testimone lasciato involontariamente cadere tre anni prima, e per naturale usura e per la tragedia personale poi sopravvenuta con la sua immatura scomparsa, del Circolo del Cinema fondato nel 1955 da Adelio Ferrero. L'obiettivo era quello di programmare settimanalmente la piccola bella sala del Teatro dedicata proprio alla sua memoria, continuando a garantire alla città (come succede fortunatamente a tutt'oggi, sebbene in altra struttura, grazie agli ulteriori continuatori) uno stabile rifornimento di cultura cinematografica di tenore metropolitano. Questa donna colta e aggiornatissima, curiosa e penetrante, maliziosa all'occorrenza e politicamente assai attrezzata, va davvero considerata tra le colonne portanti della più grande struttura di spettacolo del Piemonte al di fuori di Torino nei primi ventisei anni della sua da lì a non molto destinata a interrompersi attività. Nelle sue mani transitarono via via, e in lunghi periodi contemporaneamente, coi rapporti stampa quelli con le associazioni e l'organizzare il pubblico; gli abbonati, le agenzie e le biglietterie; le

segue a pag. successiva

segue a pag. successiva

sale e i loro addetti e frequentatori; la programmazione cinema e la documentazione delle a-porti con corrieri e trasportatori, macchinisti e facchini...). Grandi terreni di coordinamento e di azione instancabile, condotta a un livello che ha contribuito in misura determinante a dettare lo stile "alto" unanimamente riconosciuto, finché le fu e fu possibile, al Teatro Comunale di Alessandria. Sintesi di tutte queste esperienze furono, emblematicamente, dallo stesso 1978 l'istituzione e la crescita del Premio "Adelio Ferrero", che ha contribuito a individuare per decenni le nuove leve della critica cinematografica italiana, e continua a farlo. E, purtroppo solo nell'ultimo biennio della sua permanenza in servizio, la magnifica avventura, troncata e irripetibile, di "Ring!", l'unico festival della critica cinematografica probabilmente mai tentato, il cui ricordo è tuttora vivo nella memoria dei numerosissim addetti ai lavori che vi presero parte, del pubblico e di quello che resta della cultura cinematografica nel nostro paese.

Anna Tripodi

Anna. Se Grazia Pierallini aveva fatto parte fin dalle origini del gruppo pionieristico che seppe far vivere la nuova grande struttura dal buio del nulla che prelude alla sua apertura al pubblico (un anno di oscuro lavoro preparatorio a spazi ancora inaccessibili), Anna Tripodi a partire da sei anni più tardi ne avrebbe segnato la crescita e l'affermazione definitiva. Distinguendosi anche per doti professionali e capacità di innovazione che avrebbero avuto modo di esplicarsi anche al di fuori delle sole attività inerenti cinema e spettacolo. Assunta come segretaria amministrativa sul finire del 1983, ne avrebbe percorso significativamente progressive tappe interne, accompagnando le parallele mutazioni della struttura aziendale e della ragione sociale prepostavi: segretaria generale dagli anni Novanta, direttrice facente funzione dal 2000 e titolare dal 2002. La nuova arrivata seppe impadronirsi ben presto dei meccanismi non semplicissimi della consolidata struttura, intrecciando un costante dialogo con le direzioni e i consigli di amministrazione via via succedutisi, e affiancando ben presto le necessarie competenze tecniche, artistiche e culturali a quelle amministrative e gestionali già saldamente in suo possesso. Non paga, riuscì a intrecciare un saldissimo rapporto con il non facile terreno del "competente ministero", destinato a restare saldo pur nel turbinoso succedersi di ministri e sottosegretari, direttori generali e responsabili di settore via via transitanti in via della Ferratella. Suoi capolavori in tal senso furono, tra gli altri, i canali di finanziamento rapidamente attivati per la ripresa della lontana tradizione cittadina del Laboratorio Lirico Sperimentale, che tra l'83 e il '92 vide succedersi sul podio bacchette quali Müller, Gatti, Garbarino e Humburg; in scena registi del calibro di Crivelli e Sciaccaluga, Barberio Corsetti e Ambrosini, Vacis e Avogadro, contribuendo tra l'altro a rivelare cantanti oggi in primo piano nella lirica internazionale. E quelli che consentirono, fin dalle prime edizioni, un adeguato sostegno al citato "Ring!", che prese saldamente sotto le sue cure, chiamando a lavorarvi inizialmente la triade Alberto Barbera-Bruno Fornara-Lorenzo Pellizzari (già presidente della giuria del "Ferrero", di cui il nuovo festival volle essere sostegno ed espansione, fin dalle origini). Col fior fiore della critica italiana, sulla scena di "Ring!" sfilarono via via Nanni Moretti e ripetutamente Marco Bellocchio, Alberto Lattuada e Carlo Mazzacurati, Gianni Amelio e Mario Martone, Giuseppe Bertolucci e Gabriele Salvatores, Ciprì e Maresco, l'Orchestra di Piazza Vittorio, Aldo, Giovanni e Giacomo e molti altri ancora. Mentre il "Guantone d'Oro" premiava anno dopo anno i grandi emeriti della critica: Di Giammatteo e Cosulich, Argentieri e Fink, Frosali e Fava e via dicendo. Del bagaglio di Anna Tripodi fecero purtroppo anche parte alcune grandi progettualità, che la città e i suoi amministratori furono troppo "prudenti" e troppo poco lungimiranti per accoglierle dando loro vita. Una su tutti (ma non l'unica: un'altra riguardava il trasferimento del Museo del Cappello Borsalino dalla sua problematica sede attuale al centralissimo ex-cinema "Moderno" già ricordato parlando di Grazia), quella di mutare il Teatro, salvaguardandone egualmente le attività di prosa e musica, in multisala cinematografica a cinque spazi, invano prospettata nel primo decennio 2000. La sua realizzazione -amianto a parte!- avrebbe mutato il volto cinematografico non solo del capoluogo di provincia ospitante, ma dell'intero, oggi assai melanconico Piemonte meridionale. «*Indicibilmente triste, il sapere diventato orfano*» ha annotato Elias Canetti nel suo (postumo...) *Libro contro la morte*.

Nuccio Lodato

Mino Argentieri (1927 - 2017) critico cinematografico e storico del cinema tra i "Guantoni d'oro"

Che mi venga un corpo!

Fatto di volumi, tomi, capitoli e paragrafi. E anche di molti film

Adoro insegnare, di rado mi sento così bene come quando sono qui con [...] i miei testi sottolineati e persone come voi. Per me non c'è altro nella vita che valga l'ora di lezione. A volte, [...] vorrei urlare: amici miei, tenetevi cari questi momenti! Perché? Perché una volta usciti di qui accadrà di rado, se non mai, che qualcuno vi parli o vi ascolti nel modo in cui vi parlate e vi ascoltate fra voi e con me in questa stanzetta spoglia e luminosa.
(Philip Roth, Il professore di desiderio, Einaudi, TO, 2010, pg. 165)

Se voglio sperare nella loro piena presenza, devo aiutarli a calarsi nella mia lezione. Come riuscirci? È qualcosa che si impara, soprattutto sul campo, col tempo. Una sola certezza, la presenza dei miei allievi dipende strettamente dalla mia: dal mio essere presente all'intera classe e a ogni individuo in particolare, dalla mia presenza alla mia materia, dalla mia presenza fisica, intellettuale e mentale, per i cinquantacinque minuti in cui durerà la mia lezione. [...] È immediatamente percepibile, la presenza del professore calato appieno nella propria classe [...] non si è chiuso in se stesso, no, è a suo agio, da subito, è presente, distingue ogni volto, la classe esiste subito davanti ai suoi occhi. [...] Ho sempre pensato che la scuola fosse fatta prima di tutto dagli insegnanti. In fondo, chi mi ha salvato dalla scuola se non tre o quattro insegnanti?
(Daniel Pennac, Diario di scuola, Feltrinelli, MI, 2008)

Col tempo ogni foglia di gelso diventa seta.
Col tempo e con la paglia maturano le nespole.
(Arguti motti popolari: alla faccia di chi pensa che il popolo sia incolto)

Antonio Loru

Faccio l'insegnante, lo sanno tutti. Tutti quelli che lo sanno, ovvio. Accidenti alla testa che mi ritrovo: mi ripromette di scrivere di cinema, parlare di questo film o di quell'altro, di quell'attore, di quella inarrivabile diva, di quell'ineguagliabile regista, e invece! Ma tantissimi già scrivono nei **Diari di Cineclub** meravigliosamente di cinema, certamente meglio di quanto posso fare io con la mia povera scrittura. E poi il cinema a scuola fa parte del mio modo di calarmi nell'arte dell'insegnamento dai miei inizi, cioè da circa 35 anni, film e *forma documentario*, come dice il grande Vincenzo Esposito, fanno parte integrante dei miei percorsi didattici, di storia, letteratura e filosofia,

segue a pag. 47

Michael Haneke, regista dall'arroganza Immorale

Àngel Quintana

In un certo cinema di autori europei, vi è una certa tendenza orientata a ricercare l'interazione della figura del regista con quella che potremmo definire genericamente della *kultur* europea. La strategia è quella di cercare di acquisire simpatie nei grandi festival, diventare autore riconosciuto che si dedica ad affrontare temi seri e importanti, bloccare la leggerezza e trasmettere al pubblico lezioni di integrità morale. Il percorso seguito da Michael Haneke negli ultimi venti anni risponde a queste caratteristiche. Vincitore di due Palma d'Oro - *La cinta blanca* e *Amor* - è passato dall'essere un regista che ha usato l'immagine come sperimentazione, a trasformarsi in un autore di un cinema che fa della pesantezza una norma estetica. Nel suo libro *El maestro ignorante*, Jacques Rancière ci ha suggerito che uno dei problemi della pedagogia - ma anche delle arti – sta nell'utilizzo dei discorsi unidirezionali, basati cioè sull'arroganza di chi trasmette la propria conoscenza o i propri dogmi. Haneke è lontano dall'idea che il creatore possa essere *"un ignorante"* il cui lavoro intenda aprire percorsi molteplici con ipotesi di ragionamento di diverso significato. Il creatore deve essere invece un arrogante che, dalla sua superiorità creativa, impone le sue mezze verità. *Happy End*, l'ultimo lavoro di Haneke, può considerarsi il film che smaschera i suoi difetti, senza che sappia imporre le sue virtù, che pure ovviamente esistono. Alcuni anni dopo *Amor*, Haneke ci presenta una famiglia il cui protagonista è Jean Louis Trintignan. Il vecchio è ormai vedovo. Sua figlia lavora in un'azienda con problemi legali. Il marito è un assicuratore inglese. I nipoti vivono in un'altra sfera, si muovono nei bassi fondi e una nipote vuole dare un colpo risolutore tentando il suicidio. Siamo di fronte a una famiglia borghese di Calais senza alcun fascino discreto. L'ambiente familiare è malato e il suo comportamento è perverso. Come al solito nei film di Haneke, le azioni familiari sono punteggiate da altre immagini tratte dai *social network*. Così compaiono immagini prese dai cellulari o da pericolose chat erotiche. A partire dalla famiglia, Haneke disegna una serie di situazioni parallele che finiscono per rivelare una serie di mali sociali facilmente identificabili. Questi mali vanno dalla perversione morale di una classe sociale all'empietà con cui l'Europa disprezza i migranti. Il meccanismo di *Happy End* risponde a una formula classica che si rifà ad altri film già visti di Haneke. Il più interessante si rifà a quello che Michael Haneke riuscì a sviluppare all'inizio della sua carriera con *Benny's Video*, anziché a quello con formule più meccaniche come quelle usate in *Código desconocido*. Come nei suoi film precedenti, i personaggi che popolano l'universo di Haneke non sono esseri umani, ma porcellini d'India sottoposti a esperimento audiovisivo. In alcuni casi, il laboratorio che impianta il regista può funzionare, poiché l'esempio del particolare si riferisce a qualcosa di più generale che ha a che fare con la condizione del mondo. Tuttavia, a differenza di altri casi, l'esperimento appare eccessivamente freddo e chirurgico. Non c'è alcun gesto di affetto verso il mondo, né verso gli esseri che lo abitano. La crisi dell'umanità non è solo all'esterno ma all'interno del film stesso.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Scrivono solo dall'Italia! Che gli altri pianeti di quel sistema solare siano disabitati? Comunque, chi ci scrive ci scrive, da dove da dove, noi pubblichiamo, senza omettere, né aggiungere nemmànco una coma ni una comillas.

L'inno Nazionale materia obbligatoria di studio

Allo studio anche l'obbligo di declamazione collettiva del Credo di Nicea all'inizio delle lezioni

Dott. Tzira Bella

Risorgi Italia! Finalmente lo scandalo dei nostri giovani ignari della poemica fondativa della nostra Santa Cristiana Civiltà Occidentale avrà fine. La *Buona Scuola*, una scuola nuova nello Spirito formerà generazioni che diranno finalmente e compiutamente addio agli ultimi cascami di pseudocultura sessantottina. In quest'ottica va inquadrato l'obbligo insuperabile, l'ordine incontrovertibile, la ferrea volontà delle democratiche istituzioni italiane, di imporre nelle scuole lo studio e la quotidiana esecuzione del Linno nazionale italiano. Da indiscrezioni sembra restino, per ora, ancora opzionali, ma caldamente consigliati, l'esegesi e la quotidiana esecuzione anche di Quarantaquattro gatti, Fammi crescere i denti davanti, Furia cavallo del West e Trottolino amoroso. In Sardegna, come in tutte le altre regioni a statuto speciale, al Linno di Mameli dovrà aggiungersi un canto che cresca la balda gioventù locale ai valori tipici del suo popolo, erede della civiltà nuragica e giudicale. Con un referendum i nipoti degli antichi pelliti e mastrucati saranno chiamati a scegliere tra *Su callelleddu de tziù*, patetico canto tradizionale dell'alto Campidano di Cagliari e *Su Topi* de Is Crabus Insuaus, canto pop che ebbe straordinaria notorietà negli anni '70 del secolo appena trascorso, che suscitò aspettative di rinascita politica e civile, sollevamenti imponenti, fiere e dure levate di capo, tra i giovani delle classi popolari sarde. Speranze di rinascita andate deluse, in seguito alla malizia delle componenti clerico-reazionarie, che in quei giorni belli e terribili, con la lascivia dell'inganno tolsero a quei virgulti ogni energia, in quegli anni oggi negletti, vituperati e derisi. Ma ciò che ancora brucia è che i protagonisti di quella primavera si condannarono, incapaci di controllare gli entusiasmi del movimento, alla sconfitta con le loro proprie mani.

Battoriu Tontu

segue da pag. 45

e poi nel tempo cosidetto delle attività extracurricolari pomeridiane, 30 anni di Cineamando, tra curricola ed extra, un migliaio di film, più o meno, visti, spesso discussi coi ragazzi. Dunque, abbiate pazienza, ma voglio parlarvi di scuola. Della mia idea di scuola. Adoro insegnare, lo farei anche a gratis. Che dite? Già lo facciamo a gratis? Ecco, appunto! Quando gli studenti sono davvero presenti all'ora di lezione lo vedi anche senza bisogno di fare l'appello. Quando l'insegnante è presente gli studenti sono presenti. Si spengono le luci in sala, il mondo appena lasciato fuori scompare e l'aula si riempie di poesia, filosofia e scienza: salve signor Platone, come va? Ma cos'è questa sua assurda idea, che l'Idea sarebbe causa e criterio di giudizio delle cose quotidiane? Benvenuto signor, pardon, dear Mr. William Shakespeare, mi scusi, … ma, .. davvero Lady Macbeth è così perfida, Otello così geloso, Amleto tanto scettico? Professor Pitagora (o vuole che la chiami maestro, addirittura Dio?!): ma non poteva risparmiarcelo il suo *teorema*, e lei, geometra Euclide, tutta la geometria!!! No, eh?! Vabbè! Guarda! Guarda!! Ci sono anche Dante, Virgilio, Lucrezio, addirittura Esiodo, Omero, Pindaro, Eschilo, Sofocle e Euripide, poi Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Caravaggio, Artemisia Gentileschi, di là, di là: voltati da quella parte! Democrito, Ipàzia, Galileo, Newton, Darwin, Marx, oddio, oddio, oddio, Marx! Lenin, Gramsci, Freud, Einstein, …. Adoro insegnare, sul serio, trovo sia il lavoro più bello del mondo, e come dice Massimo Recalcati, nel suo meraviglioso, *L'ora di lezione*, quando sono con la mia classe, in aula o in qualsiasi altro posto, desidero solo essere dove sono con loro, in nessun altro posto e con nessun altro desidero essere. E desidero e voglio essere solo io e la mia materia, tutt'uno, cioè, sempre come dice Recalcati, *essere il mio stile*, (nel mio caso volgare, popolare, almeno così a me pare, e piace), la mia aristotelica unione di materia e forma, synolon e entelechia. Certo partiamo tutti, nel nostro divenire, da un Altro, da un modello da imitare. All'inizio, quando ho detto le mie prime parole, mosso i miei primi passi in questo mestiere, avrei voluto essere Dino Marchionni, urbinate, grande artista, grandissimo e umanissimo insegnante, per grazia del cielo appena ventenne sceso da tanta bellezza e luce nelle ombre di Villacidro, e in questo borgo agro rimasto per amore. E altri prestigiosissimi insegnanti con la C maiuscola di Cultura che ho avuto la C di fortuna di incontrare nei miei studi superiori e universitari. Ma ho subito pensato che non ce l'avrei mai fatta! Troppa differenza di stile, stoffe troppo diverse, missione impossibile. Poi ho pensato, non è solo impossibile: è inutile! Autómaton non è in potere degli uomini, týche, si! Possiamo controllare la fortuna attraverso il nostro personale daimon o genio. Infine ho pensato: è impossibile, è inutile, ed è pure dannoso. Se voglio essere seguito, ascoltato, devo lavorare al mio stile. In fondo è semplicissimo, è la scoperta dell'acqua calda, per dirla con Achille Campanile *l'invenzione del cavallo*! Basta dare il proprio corpo, la propria voce alle tue materie e il gioco è fatto! Tu sei la vita che hai vissuto, tutto della vita che hai vissuto. Tu sei i libri che hai letto, tu sei la testimonianza viva del tuo sapere, tu con la tua presenza umana scenica, negli spazi della formazione, sei il tuo corpo presente di fronte a loro, sei il loro desiderio o la loro repulsióne alla conoscenza. La passione per la conoscenza, perché senza passione non vi è e non vi sarà mai vera conoscenza, si può solo contagiarla, da àio a pupìllo, passione chiama passione, così come accìdia genera accìdia. Grazie al Professor Dino Marchionni, che ho amato tanto, ho imparato ad amare questo mestiere, grazie a lui ho capito che non sono Dino Marchionni, ma Antonio Loru, grazie a Lui che volevo e voglio fare solo questo mestiere. Grazie a Lui, e a qualche altra/o, ho voluto impegnare tutte le mie energie nella meravigliosa e difficile, socratica arte dell'insegnamento. Insegnare vuole dire, alla lettera, lasciare il segno, ché chi non lascia alcun segno, non è in definitiva un insegnante. Naturalmente si deve lasciare un buon segno, non la cicatrice di una ferita, che come il sangue di San Gennaro, a scadenza regolare e irrevocabile, sanguina a ogni occasione commemorativa, al solo ricordo di quei giorni trascorsi a scuola. Quel segno invece deve evocare immagini di fatiche andate a buon fine, di apertura di mondi fino ad allora inesplorati, di come siamo diventati quello che, tutto sommato, certamente con buona soddisfazione siamo ora, di quello che ancora desideriamo imparare ad essere, con realistiche speranze di riuscirci ancora con adeguata soddisfazione. Educare vuole dire, alla lettera, portare, condurre fuori, dove non si è, dare ciò che non si ha a chi ancora non è, cioè presentare l'allievo a sé stesso, regalargli la sua libertà, una libertà vera, matura, che non lo lasci abbandonato in mondi che non comprende. Socraticamente aiutare, solo aiutare, qualcuno che ha un'età dai tre e i venticinque anni, a dare alla luce il suo bambino, o bambina, naturally, il suo frutto maturo, che corrisponda alla conquista dell'identità personale, alla (il più possibile) serena presa di coscienza della propria unica, indivisibile e irripetibile individualità, e del rapporto che questa ha, ha avuto, con l'Altro, col/coi formatore/i, per rimanere dentro l'analogia socratica, col maièutico/a. Il vero insegnante, quello che attraverso la sua presenza ti fa amare il sapere, ti dice: non cercare di copiarmi! Trovo insopportabile l'allievo che mi fa il verso!
Guardami, ma lavora al progetto di te stesso.

Prof. Dino Marchionni, Educazione artistica negli anni '60/'80 e insigne artista e grande educatore

Antonio Loru

La ragazza con la pistola (1968)

L'incubo peggiore della generazione sessantottina. Mezzo secolo fa, la pellicola che fece di Monica Vitti la primadonna della commedia

Demetrio Nunnari

Chiusa la triste esperienza – a tratti inenarrabile - del secondo conflitto bellico, pian piano si torna alla normalità, e lo si fa anche attraverso il cinema e la radio, ormai compagni fedeli del quotidiano. Gli anni cinquanta sono così scanditi da un tempo lento, poiché urge il bisogno di ritrovarsi, ripensare il sentimento, sia nei melodrammi della storica coppia Sanson-Nazzari che nelle canzoni della regina incontrastata Nilla Pizzi. Il decennio che segue è invece pervaso da una inquietudine di fondo; una tensione spasmodica verso nuove conquiste. A San Remo, nel '67, Gene Pitney canta *La rivoluzione*. È l'era della lotta operaia e studentesca e dell'emancipazione femminile soprattutto. Le giovani si ribellano ad un pensare fariseo che le vorrebbe votate a ruoli subalterni, alla cura della prole ed ossequiose di ben noti doveri coniugali. Si confrontano col mondo del lavoro, con il sesso inteso come scoperta, col piacevole gioco della seduzione. Non è più disdicevole mostrare la propria affettività né peccaminoso ammettere certi appetiti. Le adolescenti indossano biancheria *sexy*, tacchi vertiginosi e fanno le ore piccole in discoteca. Tutte tranne lei, Assunta Patanè; la "ragazza con la pistola" di Mario Monicelli, interpretata da una superba Monica Vitti. Al paesello natio, laggiù in Sicilia, si veste ancora castigato e non son d'uso i balli fra uomini e donne. Rapita per sbaglio dai maldestri picciotti del belloccio Vincenzo Maccaluso (Carlo Giuffrè), la sventurata cede alle lusinghe del rubacuori da sempre amato in gran segreto. Ma lui non se la sente, e dopo una notte di follie fugge in Inghilterra. Il disonore incombe; nessuno vorrà più lei o le sorelle. Non ci sono maschi in casa Patanè, e sarà dunque Assunta a riparare all'infamia. In un'atmosfera da tregenda, la famiglia le si stringe attorno alla partenza. Poche cose porterà: foto e indirizzo del traditore, un santino, una pistola e undicimila lire da nascondere nel petto come al tempo dei briganti. Giunta a Londra con la valigia in cartonato, un *tailleur* color nero addobbo funebre ed una poderosa treccia di capelli corvini, Assunta si mette subito in cerca, alloggiando come cameriera in casa di una ricca padroncina. Commette qui una di quelle *gaffe* atroci che saranno una costante del suo soggiorno in terra straniera: ad un *party* annuncia sbigottita l'arrivo di un travestito, ovvero uno scozzese in *kilt*. Intanto, avuta una soffiata, Vincenzo si dilegua, e proprio nel mezzo di quel ricevimento le comunica per telefono che sta a Sheffield e a nulla servirà cercarlo. Ma Assunta si congeda e parte ancora. S'imbatte in un giocatore di rugby che le offre aiuto e con cui fa il giro delle balere frequentate da italiani. Una sera, in cucina da lui, si stupisce che il ragazzo guardi la tivù mentre sono praticamente soli, e non appena questi ne approfitta sono botte da orbi, perché «un vero uomo ci deve provare, ma una vera donna si deve difendere». Agli occhi di Assunta, prodotto di una sottocultura borbonica, è imperscrutabile questo mondo in cui due giovani di sesso opposto vivono un incontro dimentichi dell'incombenza di "consumarlo". In una delle sue ronde per gli ospedali del Regno – dove lavorano molti immigrati – dona il sangue ad un aspirante suicida, e al professor Osborne che le chiede per l'anamnesi di cosa sia mancato il padre, risponde laconica: «lupara». Sebbene non capisca quella strana, selvatica fanciulla il medico la persuade a restare per magari ingentilirsi a contatto con una società evoluta e multietnica. Assunta prende lezioni d'inglese, cambia acconciatura e sfoggia un completino in similpelle da infarto. Il per-

spicace Maccaluso, poi, finge di esser vittima d'una disgrazia, ed incarica i suoi scagnozzi di portare alla donna la triste notizia. Ma il gioco non regge: beccatolo in atteggiamento fedifrago con una bionda, Assunta gli punta contro l'arma e fa fuoco alla cieca. In ospedale però ci finisce la bellona, col Maccaluso al seguito in preda al panico. Osborne è di turno, e compreso l'accaduto si precipita ad imbarcare Assunta sul primo volo per l'Italia. La donna, invece, fa scalo a Londra e vi rimane, tentando a ragione la fortuna. Si occupa adesso di foto pubblicitarie, e le sue labbra e le gambe stanno su tutti i cartelloni per le vie della città. Mesi dopo, i due s'incontrano per caso e scoprono di amarsi; lui divorziato, lei donna in carriera ma col vizietto d'intonare stornelli osé alla sera in trattoria. Un dì, mentre Assunta si accinge a raggiungere il primario sull'isola di Jersey, riappare Vincenzo che – sfoderando un fascino per nulla arrugginito – tenta di convincerla a seguirlo in Sicilia. E la storia si ripete, ma stavolta tocca al *latin lover* l'amaro risveglio. È l'alba, e la maliarda è già sul vaporetto. Ad attenderla, il suo uomo e la sua libertà. Quando, nel '68, *La ragazza con la pistola* esordisce sul grande schermo, il consenso

della critica è subito unanime: premio del Festival di San Sebastian, "David" di Donatello, Nastro d'Argento, Globo d'Oro e Grolla d'Oro a Monica Vitti per il ruolo di miglior attrice protagonista. Si noti come, intanto che le grazie giunoniche di Marilyn Monroe e Sofia Loren impazzano sui giornali e alla tivù, il sarcasmo di Monicelli prenda forma nel grottesco personaggio di Assunta Patanè con un effetto tragicomico dirompente. Il regista stigmatizza in tal modo lo stato d'inesorabile arretratezza di tante aree rurali del Bel Paese, ancora tagliate fuori dalle conquiste del sessantotto. Si ride amaro con Monicelli, specie ponendosi in quell'ottica che consente di scorgere più di un nesso in comune fra il suo capolavoro e *Sedotta e abbandonata*, illustre precedente di Pietro Germi uscito quattro anni prima. Anche quella è una storia di degrado e di pochezza morale, e Assunta Patanè sembra quasi la nemesi della più remissiva Agnese Ascalone, condannata al suo destino da una famiglia non a caso patriarcale. Non può sfuggire, a tal merito, il simbolismo fallico della pistola di cui al titolo, a significare quanto Assunta sia decisamente una donna dotata di "argomenti" di un certo tipo. Infine, è indubbio che la satira sociale de *La ragazza con la pistola* abbia fatto da archetipo persino alle generazioni a venire. Di lì a poco, difatti, Lina Wertmüller sviluppa la stessa tematica in *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*. Con un importante distinguo, però: la sua facoltosa Pavone Lanzetti e l'Agnese di Germi non saranno mai franche dalle pastoie di un rango sociale. La sanguigna Assunta è invece l'eroina della rivoluzione di cui Pitney cantava a San Remo.

Demetrio Nunnari

Il Gigante, uno spaccato della società americana bSpunti e riflessioni.

Un film dai forti contenuti

Giacinto Zappacosta

Insignito di un premio Oscar, "Il Gigante", significativo film degli anni Cinquanta di recente riproposto su "La 7", si avvale della stupenda interpretazione di James Dean, Rock Hudson, Mercedes McCambridge e Liz Taylor. Nella trama, che attinge al romanzo di Edna Ferber, c'è uno spaccato della società americana del tempo, in parte simile alle convulsioni sistemiche che l'attraversano tuttora. C'è la storia di un Sud, il Texas, uno stato ai confini col Messico, che si affaccia sul golfo omonimo, che, come tutti i Sud del mondo (accade anche da noi, in Italia), si caratterizza per peculiarità sue proprie, non necessariamente tutte negative, e comunque per un attaccamento alla tradizione, tetragona ai cambiamenti che pure segnano lo scorrere del tempo e dei mutamenti storici, a volte tumultuosi. La ricerca della ricchezza, che si fa spasmodica, dell'affermazione personale, del riscatto dalla povertà, capace, nelle speranze di uno dei protagonisti, di annullare, in una impossibile palingenesi, anni di umiliazioni subiti nel chiuso di un animo esacerbato, si infrangono nei pregiudizi atavici e, senza tanti giri di parole, nel razzismo più bieco. A superare il quale non bastano i soldi e il prestigio sociale: la donna messicana, moglie del ricco texano, non viene servita in albergo a causa delle sue origini, delle sue fattezze fisiche che denotano l'appartenenza ad una nazionalità diversa, avvertita come estranea, se non nemica. Eppure il Messico è lì, a due passi, a proporre stili di vita, che per facilità di linguaggio potremmo definire di stampo tradizionale, del tutto assimilabili all'orizzonte campagnolo del vicino Texas. Dove però irrompe il vero protagonista, l'oro nero, il petrolio, proveniente dalle caparbie trivellazioni di chi brama il danaro: quel tratto di campo assume in un attimo, per la gioia del proprietario, l'innaturale colore scuro che muta la scena, un attimo prima pensata come immutabile, eterna. I pascoli e le coltivazioni, pur non dismessi, hanno ora, perlomeno, un'alternativa nel guadagno facile che annichilisce il sistema economico-sociale, il quale, in effetti, mostra le prime crepe. Che non valgono, comunque, a mutare le sovra-strutture, che anzi permangono e sembrano perpetuarsi quali fenomeni tetragoni al passaggio delle stagioni umane, categorie sociali sottratte al naturale cangiamento. Il film mette molto bene in luce questo paradosso, questo scherzo della storia: ciò che appare riferibile all'economia agreste, vale a dire il pregiudizio razziale, resiste nel modificato ambiente in cui al latifondista si sostituisce il petroliere, quale portatore, in una chiave di lettura evidentemente errata, di novità e di progresso. Insomma, alla borghesia legata alla terra, versata ad un approccio paternalistico nei confronti dei coltivatori, quelli che si spaccano la schiena per zappare i campi, subentra, piano piano, un altro modello di borghesia, quella che si muove tra banche e petrolio. Non è un cambiamento da poco. Quello che è notevole consiste nel permanere della forma mentis, la deformazione che ti fa vedere in una donna messicana, sempre e comunque, anche se moglie di un ricco ed affermato texano, un essere di rango inferiore. A ben vedere, si stratta della riproposizione di un tratto caratteristico della società americana, laddove (è capitato anche questo) i neri, figli di schiavi portati colà in ceppi, sono stati dapprima acculturati per induzione, lentamente, alle idee, ai miti su cui si basa quel consesso umano, per poi impattare contro il muro della incomprensione e del disprezzo etnico. Tra alterne vicende, tra alti e bassi, sullo sfondo di dissidi razziali, la scena finale, con i suoi rimandi, le sue allusioni, si pone come metafora: nel crescere della famiglia, il regista si sofferma su un bimbo dai caratteri somatici per ciò che è avvenuto nel Nuovissimo Mondo, l'Oceania. Non tanto sul genocidio perpetrato ai danni di quelle popolazioni (l'ultima tasmaniana, tanto per dirne una, che morì nel XIX secolo, rappresenta il caso unico di sterminio totale ed assoluto), quanto su vicende molto più vicine a noi nel tempo. Rileva qui, in coerenza con la trama del film analizzato, la tristissima vicenda australiana delle "stolen generations", ovverosia i bambini aborigeni sottratti a forza dalle famiglie per ricevere un'educazione (absit iniuria verbis) di stampo anglo-sassone. Gli effetti, sotto il profilo sociale e psicologico, furono devastanti. Una vergogna, poco nota, che pesa ancora sulle coscienze.

Giacinto Zappacosta

I magnifici sette di John Sturges, una storia hollywoodiana

Il western che ha cambiato il volto del genere cinematografico tanto amato dal pubblico di tutto il mondo

Pierfranco Bianchetti

È Akira Kurosawa per primo a raccontare all'Occidente nel 1954 la storia dei Ronin, nel Giappone feudale del XVI, i coraggiosi guerrieri che per un piatto di riso decidono di difendere fino alla morte un villaggio soffocato dalla violenza di alcuni banditi. *I sette samurai*, premiato alla Mostra del Cinema di Venezia, ispirato per ammissione del suo stesso autore ai classici western diretti da John Ford e Howard Hawks, con i suoi 208 epici minuti si aggiudica un posto nella storia del cinema. Hollywood non poteva perciò ignorare la possibilità di una nuova versione americana. Il produttore Lou Morgheim nel 1958, infatti, il più furbo e il più svelto ad accaparrarsi i diritti stanziando un budget di 250 dollari e coinvolgendo le due star più note del momento, Yul Brynner e Anthony Quinn, che essendo al top della loro carriera, non tardano a entrare in conflitto e in rivalità tra loro. Entrambi vogliono il ruolo principale del pistolero Chris e non quello del suo braccio destro Vin iniziando a litigare così ferocemente da finire in tribunale in una causa legale durata anni. Quinn, che avrebbe dovuto essere anche il regista, si ritira furibondo dal progetto lasciando il posto a Martin Ritt (*Hud il selvaggio e Hombre*), che a sua volta fiutata l'aria bellicosa, decide di lasciare la gatta da pelare all'esperto John Sturges, in quel periodo considerato uno dei cineasti del genere d'azione più quotato, autore di grandi film quali *Sfida all'OK Corral, L' assedio delle sette frecce, Sfida nella città morta* e molti altri. La stesura della sceneggiatura è affidata al veterano Walter Bernstein, uno scrittore di cinema già inserito nelle maledette liste nere di Hollywood del diabolico senatore Joseph McCarthy. Dopo varie rielaborazioni, tra le quali quella incentrata su sette veterani della Guerra Civile, poi riscritta da Alfred Newman (per protesta toglierà il suo nome in seguito all'inserimento nel cartellone di quello del collega William Roberts autore solo delle scene ambientate in Messico), il copione definitivo risulta così originale e moderno tanto che il film sancisce, di fatto, la nascita di un western dal volto nuovo nel quale il pistolero protagonista è raffigurato come un perdente e non come un eroe vincitore. Così appare Chris Adam (Yul Brynner) vestito tutto di nero, capo di un gruppo di mercenari incaricati di difendere un villaggio messicano dalla banda di Calvero (Eli Wallach), leader di alcuni feroci desperado. Gli altri mercenari guidati da Chris sono il suo vice Vin (Steve McQueen), Britt (James Coburn) abile a maneggiare il coltello; Bernardo (Charles Bronson), il difensore dei bambini del villaggio; Harry (Brad Dexter), un misterioso straniero; Chico (Horst Buchhloz), giovane aspirante pistolero e Lee (Robert Vaughn), un gunman, che deve fare i conti con il suo passato fatto d'incubi e tormenti. Quando inizia la lavorazione in Messico vicino alla città di Guernavaca arrivano però altri guai. Il governo locale scottato da precedenti produzioni cinematografici statunitensi (in particolare *Vera Cruz* del 1954 di Robert Aldrich) nelle quali i messicani apparivano sempre in una luce negativa (piuttosto scemi, vigliacchi e sporchi), chiede a gran voce una rappresentazione diversa della comunità contadina. Vengono accontentati e i poveri lavoratori della terra, confinati nella miseria di una piccola comunità nel mezzo del deserto, appaiono anacronisticamente con i loro bei vestiti bianchi puliti, lindi e stirati. Sul set intanto succedono cose curiose: Horst Buchholz rischia di ustionarsi una gamba con un colpo a salve uscito dalla sua pistola; Yul Brynner decide di sposarsi con la sua fidanzata Doris utilizzando un rinfresco preparato per la "fiesta", la sequenza nella quale il villaggio accoglie i pistoleri e Steve McQueen, il cui ruolo di antieroe non era inizialmente nemmeno nel copione, simula un finto incidente stradale per lasciare la serie televisiva western, dove sta lavorando per far parte del cast del film. Una scelta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

azzeccata perché da quel momento conquisterà sullo schermo la fama del ribelle erede di James Dean. La popolarità se la guadagnano anche James Coburn, Charles Bronson, ma non Brad Dexter, l'unico dei sette, che nessuno ricorda mai, scritturato per aver salvato la vita a Frank Sinatra durante la lavorazione del bellico *Sacro e profano* e il tedesco Horst Bucholz aggregato all'ultimo momento al gruppo di interpreti. Le musiche determinanti per il successo di *I magnifici sette* sono di Elmer Berstein, uno dei compositori più bravi di Hollywood deluso però per la vittoria agli Oscar della colonna sonora del film *Exodus* scritta da Ernest Gold. Sul set nel frattempo le cose si fanno complicate per via della rivalità esplosa tra Yul Brynner e Steve McQueen tanto che il primo riuscirà a ottenere dalla produzione l'esclusione del secondo dal non memorabile sequel *Il ritorno dei magnifici sette* sugli schermi nel 1969. Dopo tutta questa fatica stressante finalmente la pellicola viene distribuita quasi in sordina solo in alcune sale periferiche e spesso in cartellone per una sola settimana a causa dello scetticismo dei dirigenti della MGM poco convinti della sua validità. Ovviamente il film è un flop, ma fortunatamente l'uscita nel circuito europeo cambia radicalmente la situazione. Il pubblico e la stampa ne sono entusiasti e gli incassi sono strepitosi. Un traino, che permette a *I magnifici sette* una nuova distribuzione negli Usa e uno strepitoso successo al botteghino. Considerata un modello per il filone dei successivi spaghetti western e di un capolavoro come *Il mucchio selvaggio*, la pellicola è ancora oggi la più trasmessa in assoluto dalle televisioni di tutto il mondo e oggetto di numerosi remake: il già citato *Il ritorno dei magnifici sette; Le pistole dei magnifici sette* (1969); *I magnifici sette cavalcano ancora* (1972); *I magnifici sette dello spazio,*

(1980), una versione in chiave fantascientifica; l'italiano *I magnifici tre* (1961) di Giorgio Simonelli con Raimondo Vianello e Walter Chiari; *I tre amigos* (1986) di John Landis con Chevy Chase, Steve Martin, Martin Short e perfino il film d'animazione *A Bug's Life* (1993) di John Lassiter; un gruppo d'insetti artisti e girovaghi che aiuta una colonia di formiche a sconfiggere uno sciame di fameliche e feroci cavallette. Ancora nel 1998 viene realizzato il documentario *Guns for Hire – The making of the Magnificent* e la serie tv intitolata *I magnifici sette*. E ancora nel 2016 Anton Fuqua dirige il remake *I magnifici sette* con Denzel Washington nei panni di Chris; un film tecnicamente ineccepibile, ma che soffre del confronto con l'originale. Considerato insieme a *Sentieri selvaggi*, *Il mucchio selvaggio e Ombre rosse*, uno dei più grandi western della storia, il film è stato amato anche da Kurosawa, che ha donato una spada da cerimonia al collega John Sturges come gesto di ammirazione.

Pierfranco Bianchetti

ALLA RICERCA DELLA SALA

Il giro (d|Italia) dei cinema

Con una passione in comune, due giovani cinefili partono per un'avventura mai realizzata: visitare in cinquanta giorni alcuni dei cinema più innovativi d'Italia e raccogliere su un sito internet le buone prassi. Il loro obbiettivo? Esplorare la ricchezza delle sale indipendenti italiane all'epoca della rivoluzione digitale dentro e fuori la sala.

5.400 km, 48 cinema, 38 città in 17 regioni. Il libro ripercorre le diverse tappe del viaggio, gli incontri, le riflessioni ma anche i sogni per una sala cinematografica nuova. Come coinvolgere il pubblico più giovane? Come usare le nuove tecnologie in sala? Quale legame con il pubblico? Quali spazi creare per vincere la sfida con le catene di multiplex? Dai problemi con la distribuzione alle scelte controcorrente, passando per l'energia dei nuovi esercenti. A fine ricerca si intravede la sala cinematografica di domani: radicata sul territorio e aperta al mondo, permeabile alle nuove tecnologie e al cambiamento del pubblico. L'Angolo delle Idee raccoglie le iniziative più stravaganti e originali incontrate.

"Parafrasando Agnès Salson e Mikael Arnal, autori del Tour des Cinémas, possiamo dire che questo libro non ha nessuna pretesa se non quella di condividere ciò che ci ha ispirato, le idee che abbiamo raccolto e gli incontri che ci hanno arricchito. E, se non abbiamo potuto incontrare tutti coloro che reinventano oggi la sala cinematografica, speriamo che queste pagine possano rendere una parte della sua ricchezza."

Nicola Curtoni e Emilia Desantis

Qualche domanda agli autori:

Di cosa parla il libro?
E' un diario di bordo del nostro viaggio. Ripercorre le tappe in ordine cronologico, cinema dopo cinema, esercente dopo esercente. In aggiunta al sito, abbiamo una visione d'insieme del materiale raccolto.
Quali sono le iniziative che vi hanno colpito?
Sono tantissime perché si sta sperimentando su più fronti. Grazie al digitale tutto ciò che è digitale può essere proiettato sullo schermo, aumentando i contenuti (da clip autoprodotte a videogiochi, passando per l'Opera). Lo spazio viene ripensato, aggiungendo molti servizi alla vecchia "sala" cinematografica (bar, librerie, spazi espositivi, laboratori video, sale riunioni…). Anche il rapporto con il pubblico in alcuni casi è diverso: non più spettatori ma implicati direttamente nella vita della sala (crowdfunding, volontariato creativo, ambasciatori, soci,…). Per questo abbiamo deciso di pubblicare nell'ultimo capitolo l'Angolo delle idee, un campionario con oltre 50 spunti d'innovazione dei cinema italiani.
A chi si rivolge il libro?
Pensiamo che il libro possa interessare esercenti, studenti di cinema ma anche videomaker (che devono promuovere un film in sala), chi per lavoro si affaccia a questo mondo o semplici appassionati. Ci lamentiamo spesso che un film non arriva nella sala del quartiere ma conosciamo quello che sta dietro? Il linguaggio è semplice e accessibile; anche chi è a digiuno sull'argomento può leggerlo.
Perche comprare questo libro?
Ci dicono faccia bene! Affrontare in modo positivo la sala cinematografica italiana, che ha i suoi problemi, ma andando a scoprire alcuni delle sale più virtuose in Italia è una bocca d'aria fresca!

Gli autori: Nicola Curtoni (1990, Sondrio) è laureato al DAMS di Bologna. È stato responsabile della programmazione e animazione di un multisala francese e blogger su *uncinemainfrancia.com*. Oggi lavora come animatore cinematografico in una sala del Nord Italia; Emilia Desantis (1993, Perugia) è studentessa magistrale in cinema e televisione alla IULM di Milano e laureata in comunicazione pubblicitaria a Perugia. Ha lavorato per un multisala a Perugia.

Patrocini / Info pratiche
Il libro ha il sostegno di ACEC (Associazione Cattolica Esercenti Cinema) e il patrocinio di: ACEC, FICE (Federazione Italiana Cinema d'Essai), UCCA (Unione Circoli Cinematografici Arci), FIC (Federazione Italiana Cineforum). Il libro (112 pagine con inserto a colori) sarà in vendita dal 18 giugno 2018 a 9,90€ e e-book (4,90€) su www.cinebuy.com *e in alcune librerie (lista disponibile a breve su* www.girodeicinema.it).

Prossime presentazioni
►*1 luglio* Cinema Tiberio *(Rimini)* ►*2 luglio* Ciné - Giornate di Cinema *(Riccione)*

GIRO DEI CINEMA

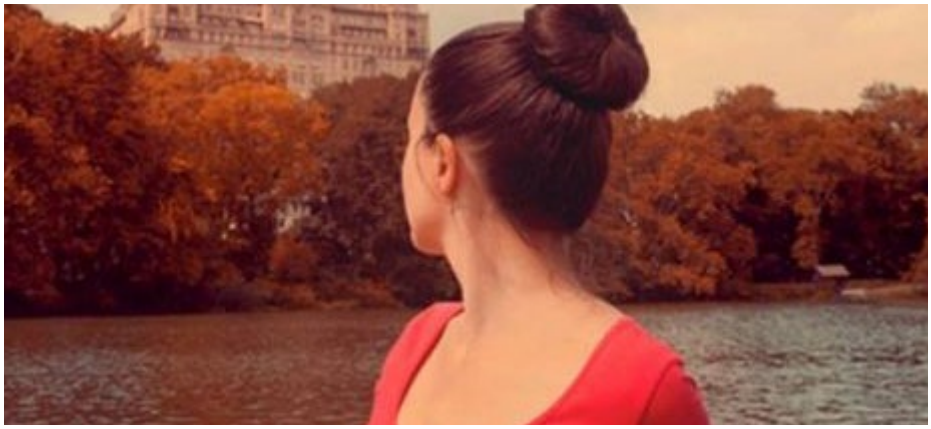
L'Altro Sguardo

Mario Sal Bello

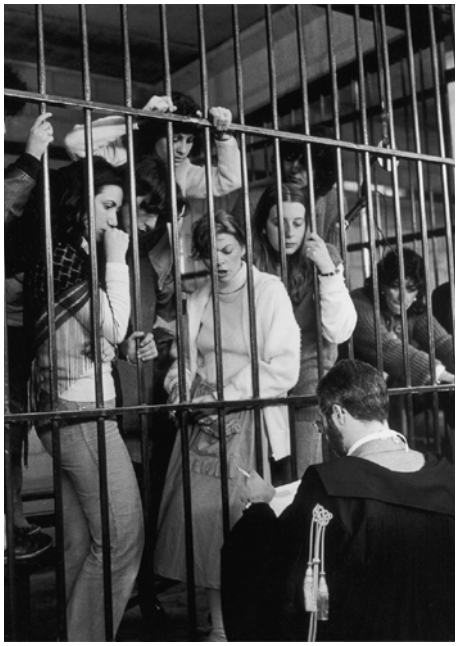
La fotografia è sempre un mondo "strano "e fascinoso. Strano perché coglie ciò che difficilmente può essere visto, anche moti e sentimenti i più nascosti, affascinante perché dà la sensazione di rendere eterno ciò che è passeggero. A Roma, al Palazzo delle Esposizioni, fino al 2 settembre si può percorrere una galleria della vita italiana e non solo dal 1965 al 2018. Ossia, si tratta di rivivere in qualche misura – con l'occhio, la mente, la fantasia, il cuore – un ciclo vitale che ha interessato ed interessa il Belpaese (ma è ancora tale?) e il mondo. Trasformazioni di luoghi, ambienti, di persone soprattutto. E' un viaggio bello ed anche disturbante, perché costringe, se si vuole, a riflessioni e a pensieri che possono far male o dare speranza. E' la collezione di Donata Pizzi a rendere possibile tutto ciò, presentando il mondo visto dallo sguardo delle donne, che sono le autrici e le protagoniste dell'itinerario fotografico. Sfilano personaggi noti e sconosciuti: Luchino Visconti nel 1965 seduto a fumare, Giosetta Fioroni che fotografa Talitha Getty nel '67; Umberto Eco ridente nel '71 e Inge Feltrinelli felice, nello stesso anno. Ma ci sono le donne "matte" nel manicomio di Gorizia nel '68, documento terrificante e patetico; le guerre popolari in Angola nel '68 e poi i giri nel mondo a filmare per sempre scatti di morte, di distruzione e di dolore. Sembra che l'oceano di sofferenza in questi decenni sia davvero grande, troppo grande. L'occhio femminile manifesta una sensibilità rara per scovarlo, dirlo e darlo con acuta partecipazione personale. Si torna anche a casa nostra. Sfilano casalinghe, contestatrici, donne alle prese con i primi aspirapolvere, donne spose vestite di bianco, donne lavoratrici. Lenzuola stese ad asciugare, la fila dei palazzoni senza nome e senza volto. Altri mondi? Ci si avvicina gli anni Duemila. La fantasia spopola e sceglie i soggetti più diversi, scene sensuali o solitudini senza meta. Sintomatica la foto di Paola De Pietri (1997),un dittico di un uomo che d'inverno cammina sulla sterpaglia nella costa presso il mare. Tutto indistinto, né parole, né volti. La distanza uomo-donna è tremenda, fredda, incolmabile. Un dittico che dice più di un romanzo, immagini della incomunicabilità, soprattutto della gigantesca solitudine maschile. Siamo diventati un universo di "soli"?. Per fortuna, il desiderio di "vedere un oltre" non si è smarrito né perduto. Se Silvia Camporesi nel 2011 fotografa l'Isola di San Michele nelle nebbie come una apparizione dal mistero, Cristina Omenetto trasfigura Pompei come una visione oltre il tempo e lo spazio. Desiderio di trascendenza nel nostro tempo così segnato dall'immanenza? Forse, chissà. L' "altro sguardo" è sempre in ricerca.

Mario Dal Bello

L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2018
8 giugno > 2 settembre 2018 Roma Palazzo delle Esposizioni
(catalogo Silvana Editoriale)


Una selezione di oltre 200 fotografie e libri fotografici provenienti dalla Collezione Donata Pizzi

Agnese De Donato, Donne non si nasce, si diventa, 1970 | stampa gelatina bromuro d'argento, 30x24cm


Giovanna Borgese, Le ragazze di Prima Linea, Torino 1981, dalla serie Un paese in tribunale, Italia 1980-1983 | stampa gelatina bromuro d'argento, 40x30cm

Lisetta Carmi, dalla serie I Travestiti, 1965-1970 | stampa ink-jet 2017, 30 x 40 cm © Lisetta Carmi

Francesca Volpi, Una famiglia ucraina nella città di Sloviansk, est Ucraina, 2014 | stampa ink-jet, 28x42cm

Letizia Battaglia, La bambina e il buio, Baucina, 1980 | stampa gelatina bromuro d'argento, 2015, 31x45cm © Letizia Battaglia

Marialba Russo, Carnevale, La Zeza, 1973 | stampa gelatina bromuro d'argento, 30x40cm

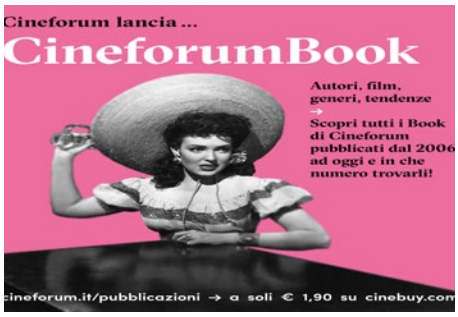
cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum n. 574

EDITORIALE
Adriano Piccardi/Paesaggi con figure
PRIMOPIANO FIXEUR/ILLEGITTIMO
Edoardo Peretti/Adrian Sitaru, ovvero togliere la realtà dalle quattro mura
Angelo Signorelli/La scomparsa dei dinosauri: Illegittimo
Francesco Saverio Marzaduri/Non abbiamo bisogno di parole: Fixeur
Mi interessano i comportamenti umani intervista a Adrian Sitaru a cura di Lorenzo Rossi
PRIMOPIANO READY PLAYER ONE
Claudio Gaetani/«Sono un sognatore. Costruisco mondi»
Anton Giulio Mancino/La camera verde di Steven S.
I FILM
Fabrizio Tassi/Visages, villages di Agnès Varda e JRbr / Massimo Causo/Il Cratere di Silvia Luzi e Luca Bellino
Alberto Morsiani/Un sogno chiamato Florida di Sean Baker
Claudia Bertolé/Il prigioniero coreano di Kim Ki-duk
Giampiero Frasca/I segreti di Wind River di Taylor Sheridan
Simone Soranna/Charley Thompson di Andrew Haigh
Roberto Lasagna/Tonya di Craig Gillespie
Stefano Santoli/Il giovane Karl Marx di Raoul Peck
Elisa Baldini/Foxtrot – La danza del destino di Samuel Maoz
Manuela Russo/Icaros: A Vision di Leonor Caraballo e Matteo Norzi
Giancarlo Mancini/Io sono Tempesta di Daniele Luchetti
Lorenzo Rossi/Hostiles
PERCORSI
Anton Giulio Mancino/Marco Tullio Giordana: femminile plurale
Mariangela Sansone/Želimir Žilnik. Sull'onda della rivoluzione
36° BERGAMO FILM MEETING
Giuseppe Previtali/Concorso
Alessandro Lanfranchi/Liv Ullmann
Paolo Vecchi/Le anime ferite di Stéphane Brizé
Alessandro Lanfranchi, Katia Dell'Eva/Barbara Albert
Katia Dell'Eva/Visti da vicino
FESTIVAL
Benedetto Colli/Ca'Foscari Short Film Festival
Questo è il presente, festeggiate! Intervista a Peter Greenaway a cura di Benedetto Colli
LIBRI a cura di Marcello Seregni e Paolo Vecchi
LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato

Lo trovi in libreria o su Cinebuy, anche in .pdf.

Cineforum Redazione
Via Pignolo 123
24121 Bergamo | Tel 035.361361



Cinema e letteratura in giallo

La finestra sul cortile (1954) di Alfred Hitchcock

Giuseppe Previti

Momentaneamente incidentato e bloccato mi è tornato in mente un film di Alfred Hitchcock dove il protagonista viveva, ovviamentecon ben'altra classe, una situazione del genere e mi sono rivisto quella pellicola, ancor oggi meritevole di essere ricordata. *La finestra sul cortile* uscì nel 1954, regia di Hitchcock, protagonisti James Stewart e Grace Kelly. Si narra la storia di un fotoreporter di successo costretto da una frattura a una gamba a stare in casa su una sedia a rotelle. Per passare il tempo con il binocolo e la macchina fotografica a tracolla comincia a guardare il cortile sovrastato dalle tante finestre degli appartamenti, tutte spalancate per il gran caldo. L'infermiera gli dice che non è bene spiare i vicini, mentre la bellissima e sofisticata fidanzata è contenta di averlo tutto per sé. Ormai Jeff conosce tutti e di tutti sa abitudini, manie e comportamenti compresi quelli di una coppia che gli pare in crisi. Una notte lo sveglia l'urlo di una donna, da quel momento vede il marito della coppia in crisi indaffarato a fare i bagagli, a ripulire l'appartamento, della donna nessuna traccia, viene trovato morto il cagnolino. Jeff è convinto che l'uomo si sia sbarazzato della moglie seppellendola in giardino. Lisa accetta di dargli una mano, la situazione precipita e preparatevi ad assistere a un finale molto convulso.... Il film era stato tratto da un racconto di Cornell Woolrich, anche se poi se ne distacca abbastanza perché al regista Curtis Hanson premeva evidenziare i rapporti di coppia, le spine del matrimonio, ed ecco che a parte la fase più "gialla", molto si batte sui rapporti abbastanza turbo-lenti fra le varie coppie, a partire dai protagonisti stessi. Un film assai geniale che mette in evidenza " la vita" come la si vive, e a cui noi siamo ammessi attraverso gli occhi, la macchina fotografica, la macchina da presa. *La finestra sul cortile*, tra i più celebrati film di Hitchcock, è l'idea di un cinema basato sull'osservazione, quindi esempio di opera prettamente cinematografica. Fu un indiscusso trionfo artistico e commerciale, quattro nomination all'Oscar, ed è servito anche da ispiratore a molti registi, magari non con lo stesso successo dell'originale. Come già detto Hitchcock si era riferito a un racconto di Woolrich, poi sceneggiato con John Hayes che avrebbe collaborato con lui per *Caccia al ladro, La congiura degli innocenti, L'uomo che sapeva troppo.* L'interesse del film era nell'assoluta dipendenza dei dialoghi da cosa vedevano i personaggi, il cui dialogo raccontava una storia percepita attraverso le indagini. Il film basa sull'ossessione di un uomo che vuole osservare, e spiare i suoi vicini, è un fotografo, interpretato da una delle icone del regista, James Stewart, che scrutando le azioni dei vicini finisce per fondere il suo occhio con quello della macchina da presa. Il film ha anche un forte legame con il teatro, è tutto girato in un appartamento e nel prospiciente -cortile, unità di luogo e quindi anche di tempo. Fari puntati sul protagonista, un tranquillo e rispettabilissimo borghese con molti sensi di....evasione al suo status quo, il voyerismo, lo spiare gli altri, in maniera a volte anche morbosa e anche la ritrosia ad accettare il discorso di sposarsi, pur avendo una fidanzata bellissima. Notevole è l'effetto che il regista dà di questa variegata umanità che, pur entro i limiti di un cortile e di una finestra, esercita un grande potere attrattivo e affascinante. Anche perché dietro una parvenza di normalità ci sono poi tante storie diverse, tanti episodi che potrebbero sfociare in singoli drammi. Ecco cosa può scaturire da uno sguardo indiscreto, senza dimenticare uno dei motivi sui cui Hitchcock torna sempre, l'Eros. Tutti gli abitanti del condominio, chi più chi meno, nell'offrirsi inconsapevolmente, allo sguardo di Jeff, finiscono per rivelare i vari istanti , e non sempre belli, del rapporto uomo-donna. Che poi può arrivare a soluzioni trancianti come nel caso dell'omicidio della finestra di fronte. Del resto le coppie dei film di Hithcock non hanno mai, o quasi, vita facile. Se ci sono in questa storia suspense e mistero, c'è anche una buona dose di ironia, specie nel rapporto tra Jeff e Lisa, una splendida Grace Kelly, una delle mirabili bionde lanciate dal regista. Allo spettatore non rimane che affidarsi all'occhio indiscreto di un sempre grande James Stewart, che in anticipo di varie diecine di anni prefigura un altro titolo cinematografico di gran successo *Le vite degli altri*. In questo film siamo un po' tutti dei guardoni. Ogni inquadratura che ci mostra qualcosa oltre la finestra è sempre filtrata attraverso l'occhio del fotoreporter. Uno dei segreti di questo film, portare lo spettatore a identificarsi nel protagonista, partecipando al suo coinvolgimento, prima da curioso, poi via via che la storia procede anche da un punto di vista emotivo e sempre più preoccupato perché il pericolo si fa incombente, ma a quel momento siamo ormai catturati, impossibile guardare da un'altra parte.

Giuseppe Previti

La settima onda

Paola Dei

Prima opera di Franco Bonetti, il film *La settima onda*, uscito nelle sale cinematografiche il 24 maggio, si avvale dell'interpretazione di Alessandro Haber, Valeria Solarino, Imma Piro, Tony Sperandeo e Antonino Iuorio. Un'opera delicata e drammatica al tempo stesso che si dipana su un mirabile mare cristallino, fra terre brulle e profumi mediterranei, dove due uomini con due vite completamente diverse s'incontrano e intrecciano le loro storie mentre nasce e cresce l'amicizia fra di loro. Contemporaneamente la vita di donne presenti e donne passate tratteggia sofferenze mai sopite che impediscono di vivere serenamente la quotidianità. Fra i due protagonisti un cagnolino, unica compagnia di un artista solitario che nasconde dolorosi segreti e che casualmente incontra Tanino, un pescatore sognatore che attraversa un periodo estremamente complicato sia dal punto di vista lavorativo, sia dal punto di vista affettivo. Tanino vive con la compagna interpretata da Valeria Solarino e con la madre di lei interpretata da Imma Piro, che riesce a dare sangue e carattere al personaggio. Tanino ricorda per evocazione con il nome lo sfortunato Tamino dell'opera mozartiana Il flauto magico, con riferimenti al giorno e alla notte intesi nella loro accezione più ampia. Momenti bui, momenti luminosi, ombre e luci dei personaggi, notti come tenebre e giorni come raggi di sole che finalmente costruiscono un diverso presente. Imma Piro da parte sua, ben ricorda la Regina della notte, mentre Alessandro Haber evoca Sarastro, il mago che accoglie i due innamorati nel regno della luce. A parte queste suggestive evocazioni il film scorre bene, la sceneggiatura è pulita e le musiche suggestive. Tutto è realizzato con uno stile classico fra scorci in mare aperto e paesaggi ora lividi ora evocativi dell'infinito. Il regista racconta che l'opera è nata dall'incontro con un pescatore che ha lasciato dentro di lui sensazioni alle quali ha cercato di dare corpo creando una storia con la quale ha voluto anche omaggiare il grande drammaturgo Luigi Pirandello che lo ha sempre affascinato con il suo modo unico e inconfondibile di rapportare i personaggi alle storie narrate in maniera crepuscolare e minimalista ma sempre estremamente efficace. Il regista ha aggiunto inoltre che nell'opera ha avuto la necessità e l'opportunità di evidenziare il disagio, la precarietà del lavoro e l'amore per il cinema. Grazie a tutte queste fascinazioni e necessità è nata la sceneggiatura e successivamente il film dove traspare un taglio senza tempo tant'è vero che non sono stati utilizzati cellulari o tecnologie all'avanguardia per rendere ogni scena più realistica. Lo strumento di comunicazione più importante del film è infatti una lettera scritta a mano e imbucata classicamente a mezzo posta che arriva nel momento di massima disperazione del protagonista e trasformando la sua vita. Anche la promiscuità di dialetti, come ha spiegato il cineasta, serve a dare maggiore enfasi spaziale al desiderio di rendere la storia quanto più universale possibile.La recitazione di Alessandro Haber è coinvolgente e tenera. Durante la Conferenza stampa, l'attore ha raccontato un episodio accaduto molti anni fa che ha suggellato l'amicizia con il regista, rispondendo ad una delle domande ha inoltre spiegato che lavorare con i bambini e gli animali è meraviglioso ma anche estremamente difficile in quando entrambi sono veri, set o non set. Imma Piro travolgente e carnale con grande generosità entra nella parte e si cala nel personaggio della madre dispotica e stufa di un genero poco dedito alla concretezza. Imma ha evocato l'opera La tempesta, grazie alla quale ha conosciuto Massimo Bonetti. Valeria Solarino, nei panni della compagna depressa di Tanino sembra non vedere alternative in una vita che appare molto amara e avara fin quando la generosità esplode nelle scene finali e modifica la vita di tutti i protagonisti, come a dirci che gli incontri giusti nella vita sono in grado di modificare anche la nostra storia. Molto azzeccate le musiche di Pericle Odierna, compositore definito scultore di note, che già si è cimentato con le musiche da film . Massimo Bonetti, classe 1951, è un attore e regista italiano, tra le sue interpretazioni più note vale la pena di ricordare *Storia d'amore e d'amicizia*, *La piovra*, il film *Kaos* di Paolo e Vittorio Taviani, il film *Le vie del Signore* sono finite come co-protagonista accanto a Massimo Troisi e molte altre opere indimenticabili. Durante la conferenza stampa svoltasi a Roma ha annunciato di avere in cantiere un'altra opera alla quale parteciperà Sebastiano Somma e con la quale avrà sicuramente modo di mostrarci di aver messo a frutto la lezione di cinema costruita negli anni di interpretazioni come attore.

Paola Dei

Sardinia Film Festival - International Short Film Award | XIII° edizione Sardegna 28 giugno – 13 luglio 2018
Festival itinerante Villanova Monteleone, Bosa, Alghero, Stintino, Sassari

Sesto premio Villanova Monteleone (SS)

Cecilia Mangini accolta da star nella capitale sarda del documentario Fresca, ironica e accattivante, la decana tra le documentariste italiane ha incantato il pubblico di Piazza Piero Arru, nella sezione che a Villanova Monteleone ha inaugurato il Sardinia Film Festival

Da sx Angelo Tantaro, presidente; Cecilia Mangini, regista e fotografa; Carlo Dessì direttore artistico e presidente Cineclub Sassari organizzatore del festival (foto di Marco Dessì)

Villanova Monteleone "Su Palatu e sas iscolas" prestigiosa sede del Premio Doc Italia - Sardinia Film Festival

VILLANOVA MONTELEONE. È la decana tra le documentariste italiane ma conserva ancora la vitalità e la freschezza di una ventenne, e a novant'anni non ha perduto quello spirito affabile e pungente che l'ha resa una straordinaria voce libera del cinema. Quel cinema capace di raccontare il reale. Cecilia Mangini il 28 giugno ha inaugurato a Villanova Monteleone la VI edizione del Premio al Miglior documentario italiano, quale madrina d'eccezione, dando ufficialmente il via al Sardinia Film Festival 2018, che di candeline ne spegne ben tredici. E la risposta del pubblico è stata altrettanto straordinaria, un'accoglienza calorosa tra gli applausi. Con Cecilia hanno dialogato a lungo la presentatrice Rachele Falchi e il direttore artistico Carlo Dessì, in un simpatico confronto che sarebbe potuto durare per ore. In prima fila il presidente del Sardinia, Angelo Tantaro e il presidente della Ficc Marco Asunis, assieme al sindaco di Villanova, Quirico Meloni, che ha portato i saluti di una comunità che, per il sesto anno consecutivo, è diventata la "capitale" sarda del documentario:

Villanova Monteleone. Da sx Giulia sanna, Cecilia Mangini, Antonia Carta, Marta Manconi, Laura Cocco, (foto di Angelo Tantaro)

«Siamo onorati di avere con noi una donna simbolo della cinematografia nazionale – ha affermato il primo cittadino –, perché crediamo fortemente che la cultura possa essere uno strumento non solo di promozione turistica, ma anche un percorso di crescita civile, sociale ed economica della comunità». Cecilia ha ricordato le problematiche degli esordi, quando essere documentarista per una donna era quasi vietato. Poi le difficoltà nel passare dalla macchina fotografica alla "macchina da presa", uno strumento ingombrante che prevedeva l'uso delle pesanti pellicole da trecento metri, quando era vietato sprecare minuti di girato. Aspetti che oggi, nell'era del digitale sembrano lontani anni luce. Quindi i primi ricordi sulla Sardegna, quando per conto dell'Istituto Luce andò a riprendere la Carlo Felice all'interno di una serie di documentari sulle strade italiane. Tra le proiezioni in Piazzetta Piero Arru è stato presentato il suo docu-film girato nell'isola negli anni Sessanta, *Ring Sardegna*, che è un estratto di *Domani vincerò*, un percorso appassionante tra i villaggi sperduti della Barbagia e altri centri della provincia di Sassari, a caccia di giovani pugili-pastori che hanno trovato nello sport un'opportunità di riscatto sociale. Nella serata d'apertura, grande interesse è stato rivolto al documentario *Roma golpe capitale* di Francesco Cordio, che sta riempiendo le sale di tutta Italia. È un minuzioso lavoro d'indagine del regista romano che, attraverso testimonianze dirette a personalità istituzionali come Giancarlo Caselli o la giornalista Federica Angeli, scoperchia il dramma politico e umano della cacciata del sindaco di Roma, Ignazio Marino, nel 2015, tra intrighi e colpi bassi, mostrando in maniera disarmante le responsabilità dei vertici nazionali del suo stesso partito. «Più che un film su Marino però – ha spiegato l'autore – è un film sul crack, sull'inizio della fine del Pd, almeno quello di Matteo Renzi. Ma non riguarda solo Roma, riguarda tutto il Paese, alla ricerca di un modo diverso di fare politica». Sempre in piazza Piero Arru è stato presentato "Taming Winter. A story of carnivals and bears" di Andrea Arena, che indaga le celebrazioni del Carnevale nei più remoti paesi dell'Europa, abbarbicati ai pendii delle montagne. Quindi *Il nome del padre* di Daniele Ceccarini, dove un uomo si è ribellato con forza a un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

passato di sangue e di soprusi e a un padre nazista. Tra gli altri film più curiosi è arrivato "Cinema Grattacielo" di Marco Bertozzi, dove le vite multiculturali degli inquilini del grattacielo di Rimini, mostrano la ricerca di una conciliazione che riguarda l'Italia intera. Le suggestive sale di Su Palatu, edificio storico nel cuore di Villanova Monteleone, hanno invece ospitato altre cinque opere finaliste. A fare da apripista è stato "The harvest" di Andrea Paco Mariani, un docu-musical che racconta la condizione di quotidiano sfruttamento di migliaia di lavoratori stranieri, fonte di sostegno della la produzione agroalimentare dello Stivale, la prima eccellenza tra le eccellenze italiane. Il viaggio sospeso tra passato e presente compiuto dallo scrittore Marco Albino Ferrari, per documentare gli ultimi mesi di vita in Italia e in Svizzera di un grande alpinista, è invece contenuto in *Oltre il confine*, la storia di Ettore Castiglioni" di Federico Massa e Andrea Azzetti. Tra gli altri finalisti, sono stati presentati "Cent'anni di corsa" di Domenico Parrino, la storia di Giuseppe Ottaviani, uno sportivo che a settant'anni scopre di poter manifestare le sua filosofia attraverso l'atletica, poi "Pictures of life" di Luciano Accomando, un film documentario sulle storie di successo di cinque donne e sette uomini emigrati in Sicilia, e infine "Sardinia in a day", di Fabrizio Piras, Remo Scanu e Gabriele Peru, ispirato a Life in a Day di Ridley Scott: un giorno di vita in Sardegna a zero budget raccontato dagli abitanti dell'isola tramite i loro contributi video. A fare da cornice alle proiezioni che spaziano fra tematiche sociali, politiche storiche e sociologiche, sono stati i viali e gli slarghi suggestivi del centro storico e gli incantevoli scenari del territorio, che accoglie paesaggi naturali dal fascino profondo, dal mare della costa occidentale fino ai panorami dell'entroterra.

L'ingresso trionfante di Cecilia Mangini con Carlo Dessì (foto di Marco Dessì)

S.T.

Scorci di Villanova Monteleone (SS)

Sardinia Film Festival - International Short Film Award | XIII° edizione Sardegna 28 giugno – 13 luglio 2018
Festival itinerante Villanova Monteleone, Bosa, Alghero, Stintino, Sassari

Sardinia Film Festival: il nord Sardegna punta sul cinema per lo sviluppo del territorio

La XIII edizione accoglie importanti ospiti internazionali come Andrej Konchalovskij, il premio Oscar Aleksandr Petrov, il regista Artur Aristakisyan, Il CEO Film Commission Russa Val Kupeev, Roberto Perpignani e Mauro Carraro. Tra gli appuntamenti due importanti conferenze sul cineturismo e l'accessibilità culturale

Salvatore Taras

Dopo l'entusiasmante partenza delle tre giornate inaugurali, con il Premio Villanova Monteleone per il miglior documentario italiano, dal 1 al 13 luglio il Sardinia Film Festival tocca altre quattro incantevoli località turistiche del nord dell'isola, accogliendo le proiezioni delle migliori opere in concorso, ospiti di caratura internazionale, diverse masterclass e incontri con gli autori. A fare da palcoscenico agli appuntamenti saranno i centri storici di Alghero, Bosa, Stintino e infine Sassari, dove si terranno le serate conclusive e il gran finale con le premiazioni per le sezioni nazionali e internazionali di fiction, documentario, animazione, sperimentali e video-art. Tra tutti gli ospiti, il nome di Andrej Konchalovskij fa decisamente drizzare le antenne agli appassionati di cinema. Figlio d'arte da parte di padre (il celebre scrittore Sergej Michalkov), il giovane Andrej ha iniziato la sua avventura nel cinema agli inizi anni Sessanta, ha collaborato come sceneggiatore ai primi capolavori di Tarkovskji, e tra i suoi lungometraggi sono da ricordare *Zio Vanja* e *Siberiade*, vincitore del Gran Prix speciale della giuria al festival di Cannes nel 1979. Negli anni Ottanta si è trasferito negli Stati Uniti dove ha diretto film di successo internazionale come *Maria's Lovers*, *A 30 secondi dalla fine* e *Tango & Cash*. Tornato in patria ha diretto *Asja e la gallina dalle uova d'oro*. Con *La casa dei matti* ha conquistato il Premio speciale della giuria a Venezia nel 2002. Nel 2014 ha vinto il Leone d'Argento per la miglior regia alla Mostra del cinema di Venezia con *The Postman's White Nights*, e due anni dopo ha fatto il bis con *Paradise*. La giornata più intensa per il regista russo sarà l'11 luglio a Sassari. In mattinata è previsto l'incontro con la stampa, nel pomeriggio un'imperdibile masterclass, mentre in serata riceverà il Premio alla carriera e sarà presentato al pubblico dalla giornalista e critica cinematografa Silvana Silvestri. Konchalovskij accompagnerà anche la presentazione del suo lungometraggio *Paradise*, vincitore del Leone d'argento a Venezia. Quello sulla cinematografia russa al Sardinia FF 2018 è un vero e proprio focus che contraddistingue in profondità la tredicesima edizione. Ad Alghero sarà presente anche il premio Oscar Aleksandr Petrov, tra i principali eredi della scuola russa di animazione. Disegnatore e sceneggiatore pluripremiato in tantissimi festival internazionali, Petrov è stato candidato più volte all'Academy Award, che ha poi conquistato nel 2000 con *Il vecchio e il mare*, un'animazione realizzata in Canada e lanciata in formato Imax, tratta dall'omonimo romanzo breve di Ernest Hemingway. Oltre a presentare la proiezione di questo e di altri suoi film, il regista russo terrà una masterclass il 4 luglio ad Alghero. Fin dal suo debutto nella regia, l'artista si è avvalso di una tecnica di pittura a olio su vetro molto particolare. Una tecnica sempre più perfezionata che è divenuta il segno distintivo delle sue animazioni. Sempre ad Alghero farà la sua comparsa un altro importante nome russo, Artur Aristakisyan, autore di film cult come *Palms* e *Un Posto sulla Terra* e docente alla prestigiosa Moskow School of New Cinema. Affiancato dal traduttore Antonio Wladimir Marino, Aristakisyan sarà protagonista di una masterclass dal titolo bizzarro, *Cosa pensano i morti*, per poi parlare del cinema russo contemporaneo e del suo modo originale di fare cinema. A causa di impegni sopravvenuti negli ultimi giorni, è invece impossibilitato a presenziare Naum Kleiman. Lo storico fondatore de Museo del Cinema Centrale di Mosca (di cui è stato direttore dal 1989 al 2014) – senza dubbio uno dei personaggi più eminenti nella storia del cinema russo – invierà comunque un video messaggio di saluto agli spettatori della kermesse. Per la sezione Animazione, il 7 luglio a Bosa si terrà una prima masterclass a cura di Mauro Carraro, talentuoso artista italiano residente in Svizzera, uno tra i più originali e interessanti animatori contemporanei. Le sue opere catturano l'attenzione dello spettatore anche grazie alla tecnica utilizzata, il render non fotorealistico. Una delle masterclass più attese è poi quella del 10 luglio a Sassari con un altro grande ospite, l'italiano Roberto Perpignani, considerato uno dei più importanti montatori cinematografici, che ha al suo attivo oltre centocinquanta film ed esperienze di lavoro anche con Alfred Hitchcock. Dopo gli studi in psicologia infantile e la passione per la pittura, Perpignani ha debuttato nel mondo del cinema nel 1962 al fianco di Orson Welles, come assistente al montaggio. Ha stretto collaborazioni con Bernardo Bertolucci (tra i lavori, *Ultimo tango a Parigi* e quindi un florido sodalizio con i fratelli Paolo e Vittorio Taviani, per i quali ha lavorato al montaggio di un gran numero di film. Tra questi c'è *Padre padrone*, ispirato all'omonimo libro di Gavino Ledda. Dal 1976 è docente di montaggio al Centro Sperimentale di Cinematografia ed è uno dei insegnanti di riferimento della Scuola Nazionale di Cinema. È anche responsabile della Federazione italiana delle associazioni delle professioni del cinema e dell'audiovisivo (Fidac). Ma il Sardinia FF sarà anche occasione per parlare del rapporto tra cinema, turismo e sviluppo del territorio con personalità ed esperti del settore. Cinque Amministrazioni comunali infatti, non a caso hanno dato fiducia al festival, ma credono che rappresenti una grande opportunità. Non a caso la conferenza stampa è stata organizzata all'aeroporto di Alghero, luogo non solo simbolico di incontro e collegamento tra il nord Sardegna ed il resto del mondo. Per approfondire il tema, il 9 luglio a Stintino ci sarà una conferenza dal titolo "Cinema e territorio, il cinema come industria sostenibile", coordinata dalla Giornalista Gabriella Gallozzi, allo scopo mettere in luce l'importanza dell'arte cinematografica per una crescita delle comunità sul piano culturale, turistico e occupazionale. Altro incontro di capillare importanza è quello del 12 luglio al Teatro Civico di Sassari, a tema "Accessibilità culturale e inclusione sociale", con il coinvolgimento di *Cinemanchio*, un progetto italiano patrocinato dal Mibact – Direzione generale Cinema, che da alcuni mesi ha stretto un importante partenariato con il Sardinia Film Festival. *Cinemanchio* mira a rendere accessibile la cultura in senso ampio a persone cieche, ipovedenti, sorde, ipoudenti e nello spettro autistico. Nello specifico della manifestazione, l'iniziativa punta ad ampliare l'ingresso del pubblico favorendo la fruizione dei film nelle sale cinematografiche, grazie all'utilizzo di sottotitoli e di altre possibilità offerte dalle nuove tecnologie. Il progetto nasce dall'impegno di associazioni che operano nel settore della promozione sociale, della produzione e della distribuzione cinematografica, alcune delle quali lavorano da oltre dieci anni nel campo dell'accessibilità e nella formazione per sottotitolatori e audio descrittori. La scintilla è scaturita dall'incontro tra Stefano Pierpaoli e Daniela Trunfio, che è la presidente di "Torino + cultura accessibile", e inoltre con Laura Crivellaro, una figura molto conosciuta nell'ambito del marketing e della distribuzione cinematografica in Italia. Dopo di loro sono arrivati anche Laura Raffaeli, presidente di Blindsight Project - Onlus e Valeria Cotura di Fiadda Onlus.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

L'idea di portare il circuito a Sassari è merito dell'intervento di Angelo Tantaro, presidente del Sardinia FF e direttore dei "Diari di Cineclub", che è anche media-partner di Cinemanchio sin dall'inizio. Il 13 Luglio a Sassari in piazza Santa Caterina alle ore 21 la premiazione delle opere iscritte al Corsorso e segnalate dalle diverse giurie delle differenti sezioni. Sarà una serata eccezionale che concluderà una XIII edizione veramente straordinaria. Il giorno successivo lo staff del festival promette di iniziare a lavorare per la XIV edizione 2019 affinchè il festival sia di 365 giorni.

Salvatore Taras

Cecilia Mangini e Salvatore Taras Uff. Stampa SardiniaFF (foto di Marco Dessì)

Giurie e Premi

Le giurie

Fiction Italiana e Internazionale e Scuole sopra 18
(Vladimir Malyshev – Russia; Philipp Stadelmaier – Germania; Angelique Muller- Malta)
Documentari Italia
(Elisabetta Pandimiglio, Alessandra Pescetta, Maurizio Del Bufalo)
Animazione
(Mauro Carrano, Alberto Castellano, Eugenia Gaglianone)
Sperimentali – Video arte
(Studenti dell'Accademia Sironi di Sassari)

I Premi a disposizione delle Giurie

Medaglia del Presidente della Repubblica – Miglior opera in concorso
Medaglia del Presidente della Camera dei Deputati – Miglior opera italiana "Sotto18"
PREMIO - SIAE- SILLUMINA Premio Giovani – Miglior opera di autore italiano "Sotto 35" anni
Premio Villanova Monteleone – Miglior documentario italiano
Premio Bosa Animation – Miglior animazione
Italian fiction – Migliore fiction italiana
International fiction – Miglior fiction internazionale Premio UnipolSai
International documentary – Miglior documentario internazionale
Experimental – Miglior film sperimentale
Videoart – Migliore videoart
School over 18 – Miglior film prodotto da scuole di cinema
Medaglia del Presidente del Senato della Repubblica: A una personalità che si sia particolarmente distinta nel campo dell'arte, della cultura e del sociale
Statuetta del Suonatore di Launeddas (opera unica di un artigiano di Alghero)

Giurie Speciali

Giuria Giovani Villanova Monteleone - meno 18

Giuria Ristretta (Detenuti della casa circondariale di Bancali Sassari)

Giuria Diari di Cineclub (redazione presente al festival)

Commissione artistica del Sardinia FF: Premio Alla carriera

Istantanee dal SardiniaFF - Villanova Monteleone 28 - 30 Giugno

di Marco Dessì

Cecilia Mangini, Carlo Dessì, Francesco Cordio autore di “Roma Golpe Capitale”

Proiezione notturna durante il documentario “Il nome del padre” di Daniele Ceccarini

Esibizione Gruppo Tradizionale di Villanova Monteleone

Particolare del pubblico, dopo Cecilia Mangini, Maria Caprasecca, Angelo Tantaro e Marco Asunis (presidente FICC)

Da sx Il sindaco di Villanova Monteleone con Quirico Meloni con Cecilia Mangini, di spalle si riconosce Francesco Cordio

Paola Settimini e Daniele Ceccarini (al centro Carlo Dessì) presntano il loro documentario “Il nome del padre”

Antonia Carta dello Staff del SFF

da sx Pietro Fois, presidente Pro Loco Villanova M., Angelo Tantaro , presidente SFF; Gianni Sogos, Assessore e Vice sindaco di Villanova M.

Marco Dessì, maestro fotografo

Sardinia Film Festival - International Short Film Award | XIII° edizione Sardegna 28 giugno – 13 luglio 2018
Festival itinerante Villanova Monteleone, Bosa, Alghero, Stintino, Sassari

In occasione dell'atteso Convegno nell'ambito del Sardinia Film Festival 2018: Appuntamento con il Cineturismo "Cinema e territorio, il cinema come industria sostenibile" (Stintino 9 Luglio 2018) abbiamo chiesto a uno dei relatori un'anteprima del tema che svilupperà

Opportunità di finanziamento per il settore Cinema: dalle fonti tradizionali a quelle innovative

Andrea Fantoma

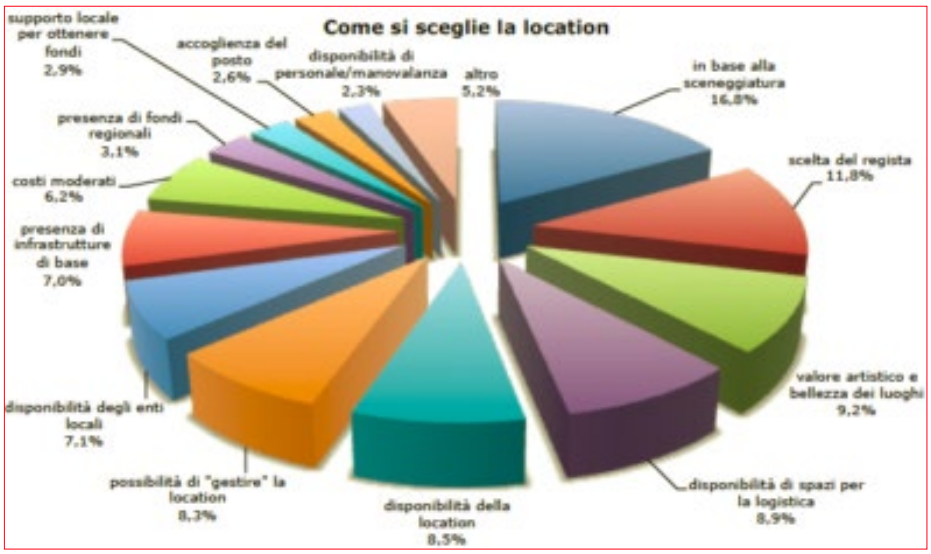
Il settore cinematografico ha sempre avuto, sin dalla sua nascita, un carattere globale ed è riuscito ad affermarsi rapidamente in tutti i continenti; oggi è un'industria ad alto grado di innovazione. Il prodotto filmico inquadrabile nell'ambito dei Settori "culturali e creativi" , appartiene comunque alla categoria degli "experience goods", prodotti le cui caratteristiche possono essere accertate con il consumo ,e la criticità rilevante dell'output cinematografico è che ogni prodotto è unico e originale e quindi l'industria cinematografica può essere definita come un'industria a carattere "prototipale". Il settore cinematografico italiano è caratterizzato da un elevato grado di debolezza finanziaria e per il reperimento delle risorse necessarie a produrre e distribuire un film intervengono diverse categorie di soggetti, apportando risorse che devono essere tra loro coordinate. Oltre a questi problemi strutturali, riguardanti le cinematografie deboli a cui appartengono la maggior parte delle aziende cinematografiche italiane ed europee, un altro aspetto di cui tener conto per chiarire la non competitività di tali imprese rispetto alle major americane è quello relativo all'esportazione di prodotto: ogni singolo progetto di produzione cinematografica europea finisce sul mercato domestico appartenente al Paese che ha prodotto il film e, a causa delle differenze linguistiche e culturali presenti tra i maggiori Paesi Europei, si creano grandi difficoltà nell'esportazione e di conseguenza si hanno forti deficit nella bilancia commerciale. L'industria cinematografica italiana è formata, come noto, principalmente da piccole e medie imprese - società di persone o ditte individuali - che presentano un apporto di capitale iniziale limitato. La sottocapitalizzazione del settore cinematografico italiano ha un impatto negativo sulle capacità di accesso ai crediti di finanziamento. Le imprese cinematografiche italiane hanno dunque una forte fragilità finanziaria e la sottocapitalizzazione del settore ha determinato una dipendenza dal settore bancario. Infatti negli ultimi anni, dal 2012 ad oggi, istituti bancari e società finanziarie hanno conferito oltre il 50% degli apporti collegati all'utilizzo del tax credit esterno, una forma di incentivazione fiscale che permette a soggetti, esterni alla filiera del settore, di investire nella produzione di film italiani accedendo ad un credito d'imposta sulla somma investita. Il rischio di fallimento per ogni output cinematografico è elevato per due ragioni: 1. Per produrre ci sono costi fissi irrecuperabili (sunk costs), sostenuti prima dello sfruttamento nei diversi canali distributivi; 2. c'è forte incertezza sui ricavi della distribuzione. Data la sua natura prototipale, il settore è dunque caratterizzato da incertezze di natura strutturale, che si riflettono in criticità di finanziamento; da queste prime considerazioni deriva la priorità di individuare fonti di finanziamento per il settore , ma ancor più quello di individuarne di innovative . Quanto alle fonti di finanziamento principali tradizionali , ne possiamo elencare circa una decina: Sovvenzioni o aiuti pubblici e assimilati; I minimi garantiti; I preacquisti delle emittenti televisive; Il tax credit esterno; Il product placement; Le coproduzioni con partner nazionali; Le coproduzioni con l'estero; Altri elementi quali partecipazioni, autofinanziamento e altre fonti. Un discorso a parte va fatto sugli Aiuti sovranazionali, tra i principali citiamo: Eurimages ed il Programma Europa Creativa sottoprogramma MEDIA. Su queste c'è un'ampia letteratura e documentazione disponibile ed anche le piccole produzioni indipendenti si sono ormai attrezzate per poter tentare di accedere a tali fonti di finanziamento tradizionale, direttamente o tramite consulenti e società specializzate. Risulta a mio avviso interessante soffermarsi su alcune nuove vie, nuovi "hub" per la raccolta fondi che si prospettano come percorsi da intraprendere e sviluppare . D'altra parte, l'industria cinematografica rappresenta oggi uno dei comparti più avanzati e strutturati dell'intero cluster delle Industrie Culturali e Creative. Il sistema di creazione del valore è molto variegato e include professioni estremamente differenti, al punto che tracciarne una mappatura, seppur generale, costituisce operazione ardua da compiere. Il comparto coinvolge inoltre direttamente e indirettamente numerosissimi aspetti dell'agire umano: partendo dalle più note figure professionali legate al «girato» (vale a dire attori e regista) fino ad arrivare alle connessioni tra cinema e distretti territoriali (connessioni in cui le Film Commission giocano un ruolo fondamentale). Da un lato infatti, è ormai diffusa la convinzione che l'industria cinematografica partecipi alla creazione di un'identità regionale e nazionale, che aumenti la consapevolezza e la conoscenza del proprio territorio, e che, in qualche modo, rappresenti anche una delle principali "leisure activities" legate alle industrie culturali e creative. Accanto a questi fenomeni è però da sottolineare un ulteriore aspetto che integra elementi della teoria del soft-power culturale (la capacità di influenzare il comportamento altrui ricorrendo all'attrattiva piuttosto che alla coercizione o all'induzione), e il place-branding (la capacità di creare una serie di «associazioni mentali» legate ad un determinato luogo).L'esigenza di una riflessione sulla finanza del cinema, trova ragione in una storica distanza, tra operatori del mercato cinematografico e intermediari finanziari, non rintracciabile in nessun altro settore produttivo di un certo rilievo. Tuttavia, i cambiamenti che hanno investito nell'ultimo decennio il mercato cinematografico,e più in generale quello dei media, impongono oggi alle imprese cinematografiche un ripensamento profondo del modello di business e dei processi di funding . Così, pure, per intermediari e mercati emerge la necessità di valutare opportunità e rischi riconducibili alla possibilità di sostenere un settore fino ad ora poco esplorato. Il progressivo consolidamento delle interazioni tra il settore della produzione cinematografica e i mercati finanziari è riconducibile essenzialmente a due principali circostanze: da un lato, un costante fenomeno di innovazione finanziaria, che ha portato gli intermediari più specializzati a progettare soluzioni nuove (e a volte anche poco convenzionali), inoltrandosi spesso nell'industria dell'intrattenimento e della produzione di beni immateriali o legati alla gestione di conoscenza; dall'altro, una forte crescita delle necessità finanziarie per la produzione e la commercializzazione dei prodotti cinematografici, che a sua volta, ha comportato per le imprese del settore un maggiore bisogno di poter reperire risorse finanziarie e, parallelamente, la necessità di una migliore progettazione e programmazione delle modalità di copertura del budget di produzione e distribuzione. In alternativa o in affiancamento al finanziamento bancario tradizionale, una PMI può adesso reperire le risorse finanziarie per crescere attraverso mercati dedicati all'equity (quotazione in borsa attraverso un processo semplificato sul mercato AIM Italia) e al debito (emissione di minibond e di cambiali finanziarie). Vi sono poi numerosi incentivi (finanza agevolata e calmierata) allo sviluppo e strumenti innovativi ideali in specifiche occasioni, come le SPAC (Special Purpose Acquisition Company), i Fondi di Private Equity e quelli ibridi, i Portafogli di Private Equity mirati alle IPO (Initial Public Offering). Con

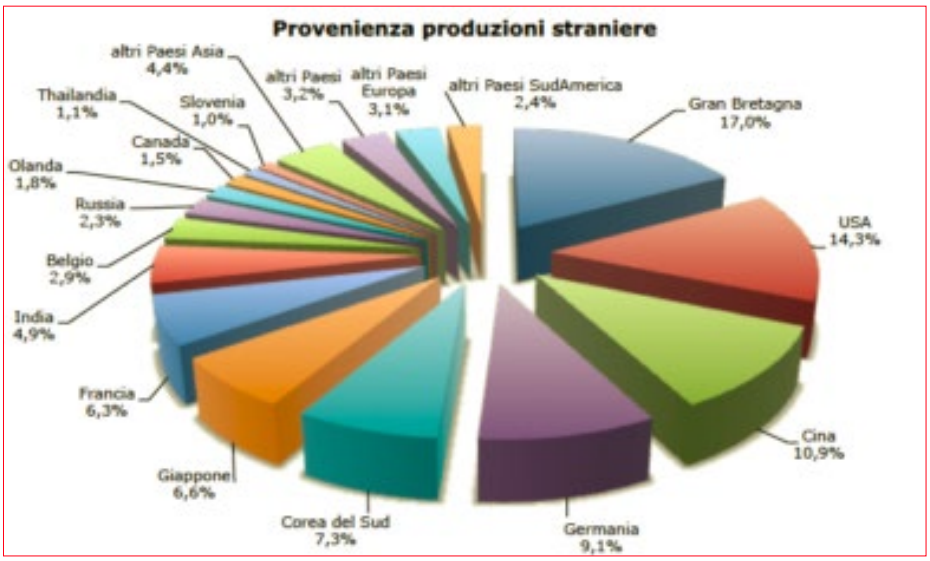
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sun'IPO un'azienda decide di collocare i suoi titoli azionari su un mercato regolamentato, per aprire il suo capitale a nuovi azionisti. Inoltre, per avvicinare le PMI al mercato del capitale (azionario ed obbligazionario), vi sono degli asset di sistema come il Progetto Elite di Borsa Italiana ed il Programma Più Borsa. Un discorso a parte merita il Crowd funding; con questo termine si intende la raccolta di denaro (funding), anche per piccole somme, versate dal pubblico (crowd) tramite internet a supporto di un progetto. Si parla di equity-crowdfunding quando l'investitore ottiene come contropartita del finanziamento erogato una partecipazione nel capitale della società proponente il progetto; Viene introdotto uno strumento che rende obsoleti (non inutili) tutti gli strumenti pensati fino ad oggi per finanziare le start-up e racchiude in sé il seme per dar vita ad un cambiamento culturale di ben più ampia portata. Inoltre va preso in considerazione il cosiddetto il Cineturismo, in questi ultimi anni, sta assumendo una connotazione sempre più rilevante nelle strategie per la promozione del territorio. Il Cineturismo è una forma di turismo (movie tourism) di chi si reca in visita alle location cinematografiche e televisive. I film restano i veicoli principali della promozione turistica; vi sono esempi di opere cinematografiche che hanno generato immediate ricadute turistiche sulle località nelle quali erano state girate. Su tale base si devono innestare dei canali innovativi coinvolgendo nuove tipologie di Stakeholders, di finanziatori, di investitori, che andranno gestiti da manager appositamente formati , che costruiranno i percorsi più idonei a ciascun territorio , interfacciando Cultura e Cinema con il Turismo, muovendosi secondo la "mappa logica" rappresentata nella seguente tabella:

Praticamente qualsiasi regione potrebbe ambire a diventare il set di una produzione cinematografica o televisiva. Tuttavia, esistono dei parametri che incidono sulla decisione di produrre in un posto o in un altro. Intanto, non tutti i territori sono pronti ad accogliere la domanda, è necessaria capacità di gestione e facilitazione dei lavori che, spesso, coinvolgono un numero molto elevato di persone (tra troupe, cast, comparse e terze parti). Il fatto di essere uno dei luoghi più attraenti sul pianeta non è sufficiente a convincere le produzioni a girare nel nostro Paese, anche perché le prime due motivazioni alla base della scelta sono la sceneggiatura e il volere del regista, solo dopo





viene il valore artistico-culturale del luogo e la logistica. Qualora la scelta ricada sull'Italia, spesso il problema principale è dato dall'eccessiva burocrazia e dai parametri logistici, non sempre facili da gestire (trasporti, hospitality, gestione di attori, comparse etc). Attualmente, l'Italia genera un beneficio economico sui territori protagonisti di riprese pari a circa 261 milioni di euro, di cui 198 milioni 'restano' sul luogo, rappresentano cioè il guadagno effettivo delle persone e dei servizi che la location ha fornito nel periodo di permanenza del set. Molto piccolo è, invece, il flusso di "movie tourists" – italiani e stranieri – che si muovono allo scopo specifico di visitare luoghi legati al cinema o alla tv, raccogliamo solo 1,2% dei soggiorni internazionali. L'obiettivo dovrebbe essere far crescere turismo e cinema di pari passo con l'impegno delle regioni, ecco perché alcuni tour operator hanno iniziato a programmare percorsi nei luoghi dei film più famosi. Da notare che i turisti stranieri che scelgono l'Italia come meta primaria per visitare luoghi di film famosi sono una minima percentuale rispetto a quelli che, invece, associano queste visite a quelle nei luoghi d'arte e di cultura. L'Italia resta sempre, prima di tutto, il paradiso dell'arte e le regioni (e i tour operator) che riescono a combinare sapientemente location cinematografiche a luoghi d'interesse storico-culturale sono quelle che hanno la maggior probabilità di far fruttare la combinazione turismo e cinema. Per fare questo occorre però che le stesse prendano coscienza delle potenzialità dell' industria cinematografica anche in termini di business e si attivino al fine di favorirne lo sviluppo all' interno dei territori, per poter così godere delle importanti ricadute economiche che questo è in grado di portare con se. Questi argomenti ed altri connessi verranno approfonditi nell'ambito di un panel previsto il 9 luglio nell'ambito del Sardinia Film Festival.

Andrea Fantoma

Fondatore e CEO di Funds for Ideas , società di consulenza per Imprese e reperimento Fondi internazionali e nazionali di cui è anche il Direttore e Senior Project manager.. Membro della Commissione tecnica per la Cinematografia della Regione Sardegna; Counseling Manager nel settore Cinematografico (ultima consulenza il docu-film "Pino Daniele - Il tempo resterà" vincitore del Nastro d'Argento 2017).

Appuntamento con il Cineturismo

Appointment with cinetourism

"CINEMA E TERRITORIO, IL CINEMA COME INDUSTRIA SOSTENIBILE"

"CINEMA AND TERRITORY, CINEMA AS A SUSTAINABLE INDUSTRY

INTERVERRANNO

Gennaro Aquino *Location manager*
Barbara Argiolas *Assessore del Turismo R.A.S.*
Mario Bruno *Sindaco di Alghero*
Emanuela Corda *Deputata*
Emiliano Deiana *Presidente ANCI Sardegna e Sindaco di Bortigiadas*
Giuseppe Dessena *Assessore della Pubblica Istruzione, Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport R.A.S.*
Andrea Fantoma *CEO Fondo for Ideas*
Val Kupaev *CEO Film Commission Russia*
Ettore Licheri *Senatore*
Silvio Maselli *Assessore alla Cultura Turismo e Partecipazione del Comune di Bari*
Paola Massidda *Sindaco di Carbonia*
Luigi Mastino *Sindaco di Bosa*
Quirico Meloni *Sindaco di Villanova Monteleone*
Anna Olivucci *Resp. Marche Film Commission – Fondazione Marche Cultura*
Maria Grazia Piras *Assessore dell' Industria R.A.S.*
Nicola Sanna *Sindaco di Sassari*
Fabrizio Saracinelli *Produttore Cinematografico*
Nevina Satta *Direttrice della Fondazione Sardegna Film Commission*
Angelo Tantaro *Presidente Sardinia Film Festival*
Massimo Zedda *Sindaco di Cagliari*

modera **Gabriella Galozzi** *Giornalista*

Sono stati invitati tra gli altri: il Ministro **Alberto Bonisoli**, il Presidente della Regione Autonoma della Sardegna **Francesco Pigliaru**, il Presidente del Consiglio Regionale della Sardegna **Gianfranco Ganau** e il Presidente ANCI e sindaco di Bari **Antonio De Caro**.

Sardinia Film Festival

MEDIA PARTNER

Diari di Cineclub

cineclub sassari

FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

INGRESSO GRATUITO
FREE ENTRY

www.sardiniafilmfestival.it

ACCESSIBILITÀ CULTURALE e INCLUSIONE SOCIALE

CULTURAL ACCESSIBILITY AND SOCIAL INCLUSION

12 LUGLIO ore 16:00 / h4:00 pm

SASSARI TEATRO CIVICO

INTERVENGONO

Marta Manconi
Event Manager Sardinia Film Festival - Saluti

Stefano Sotgiu
Responsabile Neuropsichiatria infantile AOU Sassari e Delegato rettorale per la disabilità e DSA

Daniela Trunfio
Presidente Torino+Cultura Accessibile Onlus

Giovanna Tuffu
Presidente ANGSA Sassari Onlus

Raimondo Piras
Presidente del Consiglio Regionale UICI della Sardegna

Valeria Cotura
Associazione FIADDA Onlus

Stefano Pierpaoli
Coordinatore Cinemanchìo

Ignazio Cao
Presidente ENS Sassari

Modera: **Antonio Meloni**
Giornalista

Sono stati richiesti i CFU all'Università di Sassari per gli studenti universitari.

PARTNER ISTITUZIONALI

Senato della Repubblica · Camera dei deputati · Farnesina

CON IL SOSTEGNO DI MIBACT E DI SIAE NELL'AMBITO DELL'INIZIATIVA "SILLUMINA – COPIA PRIVATA PER I GIOVANI, PER LA CULTURA"

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo · SIAE DALLA PARTE DI CHI CREA · SILLUMINA

Regione Autonoma della Sardegna · Comune di Alghero · Comune di Bosa · Comune di Sassari · Comune di Stintino · Comune di Villanova Monteleone · Unione Comuni del Villanova · Fondazione Alghero · Istituto di Cultura e Lingua Russa

MAIN PARTNER

UnipolSai Assicurazioni · Renault Confalonieri · Character · Alghero Airport

ore 18:30 / h6:30 pm

Proiezione con adattamento di ambiente **Autism Friendly**
Screening with Autism Friendly environment adaptation

"PETS VITA DA ANIMALI" by Chris Renaud e Yarrow Cheney
"THE SECRET LIFE OF PETS"

PROIEZIONE ACCESSIBILE

A.I.R. Associazione Internazionale Respiratori

CINEMANCHÌO
PROGETTO DI ACCESSIBILITÀ CULTURALE

IN COLLABORAZIONE CON

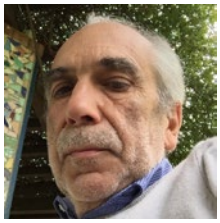
UICI · ANGSA onlus · FIADDA Onlus · ANGSAssari · uniss · Torino Cultura Accessibile

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di Giugno. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*


Nicola De Carlo

Ivano Cipriani
Balilla blues di Ivano Cipriani
Archivio diaristico di Pieve Santo Stefano - Radio3 Suite del 25/4/2017 . Balilla blues di Ivano Cipriani, vincitore del premio diaristico dell'Archivio di Pieve Santo Stefano e' ora diventato un libro pubblicato da Terre di Mezzo. Ne abbiamo parlato con l'autore e con lo storico Nicola Manaresi. https://youtu.be/b5VtrwVL4N8
Sardinia Film Festival 2018
Dal 28 giugno ritorna il Sardinia Film Festival
Quindici giornate ininterrotte di cinema, dal 28 giugno al 13 luglio tra Alghero, Villanova, Bosa, Stintino e Sassari. È la XIII edizione del Sardinia Film Festival, il Premio cinematografico internazionale, che quest'anno avrà come ospite d'onore il grande regista russo Andrej Končalovskij, che riceverà il premio alla carriera.
https://youtu.be/rx09Mot92jM
Sardinia Film Festival a Roma tra gli applausi
Sardinia film festival, il Premio cinematografico internazionale realizzato nell'isola è stato presentato nel weekend al Gremio dei Sardi e alla Biblioteca del cinema "Umberto Barbaro".
https://youtu.be/WfXOumbc5a0
TGR Rai Sardegna | Giovanni Pinna.
https://youtu.be/88H_AukLWvA
Callisto Cosulich
Critici ed amici del cinema
Il grande critico Claudio G. Fava ci porta alla scoperta di un Festival che ancora non può contare sui telefoni cellulari, internet, proiezioni in digitale...sembra fantastoria, in realtà è l'occasione per rivedere, oltre a Fava, tanti critici ed amici del cinema come Callisto Cosulich, Alberto Farassino, Tullio Kezich, Giovanni Grazzini...
https://youtu.be/vOohcSt1Yf
Callisto Cosulich il coraggio della cinefilia
Presentazione del libro a cura di Elisa Grando e Massimiliano Spanu al Festival del Cinema di Trieste 2012 https://youtu.be/-xE226Ks8Rc
Una lunga vacanza Callisto Cosulich e la Regia Marina Regia
Callisto Cosulich, classe 1922, si arruola nella Regia Marina e viene imbarcato nel '43 sull'incrociatore Eugenio di Savoia come Aspirante Guardiamarina di complemento. A bordo, interessandosi di cinema, organizza proiezioni di films per l'equipaggio, prendendo anche quelli censurati dal regime. L'8 settembre del '43 l'Eugenio di Savoia segue la corazzata Roma insieme ad altre navi, nel drammatico viaggio che deve portarle al sud. Cosulich sarà testimone dell'affondamento della corazzata. Successivamente l'Eugenio di Savoia verrà utilizzato dagli alleati per addestrare gli allievi piloti degli aerosiluranti. Finalmente nel 1945 Cosulich per motivi di salute viene sbarcato e torna a Trieste, città che nel frattempo ha visto l'arrivo delle truppe jugoslave. Dopo la guerra Cosulich segue la sua passione per il cinema e il giornalismo, diventando una delle firme più autorevoli della nostra critica cinematografica, ma ricorda sempre i giorni dell'imbarco sull'Eugenio di Savoia con nostalgia e, con imbarazzo, descrive quel periodo come "una lunga vacanza". https://bit.ly/2sMUmFR

Il Guardiamarina Callisto Cosulich e L'Eugenio di Savoia | Clip 1
L'Ammiraglio Da Zara e l'Eugenio di Savoia) | Clip 2 La sostituzione di Da Zara e gli ammutinati dell'Eugenio di Savoia | Clip 3
Il cinema a bordo | Clip 4
Il 25 luglio 1943 | Clip 5
8 settembre 1943 e l'eterna illusione di Frank Capra | Clip 6
La corazzata Roma - l' affondamento | Clip 7
Verso il sud con L' Ammiraglio Oliva | Clip 8
Bersagli per gli inglesi | Clip 9
il prete, il medico, l'omosessualità e le prostitute | Clip 10
Alberto Da Zara e i suoi marinai | Clip 11
Callisto Cosulich e la Regia Marina | Clip 12
ANIMATION corazzata roma 9/9/1943 | Clip 13
BIF&ST 2013 EVENTI SPECIALI | Clip 14
Dino Pedriali Intervista
Dino Pedriali: il fotografo che ha ritratto Pasolini come nessuno mai e che a "Storie Maledette", del 18-10-2014 mostra in esclusiva alcune foto scabrose, immagini di nudo di Pier Paolo Pasolini. Foto scattate da Pedriali allo scrittore pochi giorni prima dell'omicidio. Dino Pedriali racconta, con emozione a Franca Leosini, i tratti salienti di quella sua frequentazione con Pasolini e rivela quale fosse lo stato d'animo dello scrittore, alla vigilia della tragica fine.
https://youtu.be/_tQoZufcxAo
Il cinema come si fa
La Stampa del Negativo
Negli stabilimenti di Cinecittà a Roma, incontriamo alcuni operatori addetti al trattamento della pellicola cinematografica: il taglio delle scene nel negativo, la sincronizzazione del film magnetico con quello ottico, ovvero delle immagini con il loro relativo suono, la stampa su pellicole positive e l'archiviazione di quelle negative. Queste operazioni, richiedenti l'intervento di professionisti dell'immagine e del suono e di macchine precise e perfettamente funzionanti, costituiscono la fase precedente alla creazione della copia definitiva della pellicola nel lungo processo di edizione del film. Tale processo viene illustrato in tutte le sue parti attraverso l'ausilio di un dettagliato schema grafico. https://youtu.be/6WAdi-9Cy8W4
Gli Effetti Speciali
In questa unità audiovisiva, tratta da DSE - L`occhio magico del 1991, viene mostrato come si realizzano gli effetti speciali sul set cinematografico: dalla nebbia e la neve ne "Amarcord " di Fellini, a il mare realizzato a Cinecittà per "La nave va" sempre di Fellini, ai modellini in scala per i film "Viaggio nella preistoria" di Zeman e "Casanova" di Fellini. Viene illustrato poi, sul set di un film western all`italiana, il ruolo dello stuntman con i relativi trucchi del mestiere e si passa in seguito a uno dei creatori di effetti speciali più importanti nel panorama mondiale: Carlo Rambaldi. Quest`ultimo illustra come effettuare la riproduzione di un busto umano colpito da frecce, e spiega come è riuscito a progettare e realizzare la sua creatura più imponente, King Kong.
https://youtu.be/9F_JbJpt9iI
Il Cinema Digitale
L'avvento del cinema digitale, la nuova fabbrica dei sogni, impone interrogativi inediti, sia di ordine estetico che tecnologico, sul rapporto che intercorre tra computer e mezzo cinematografico. L'unità audiovisiva riassume le prime riflessioni sul destino del cinema in relazione alle frontiere dischiuse dalla riconversione digitale e, a tal fine, si avvale del parere autorevole di esperti del settore. Siamo nel 1998 e Gillo Pontecorvo, (1919-2006) regista curioso e attento ai fermenti legati ai processi digitali, asserisce che l`immagine sintetica conferisce al regista le medesime potenzialità dello scrittore. Tuttavia egli ravvisa, nella rivoluzione digitale, il pericolo che le nuove tecnologie raccontino, con effetti speciali sempre più sofisticati, il "nulla mentale" e attentino alla creatività e all`artisticità, tradendo così la "nobilissima disposizione originaria" del cinema, che è quella di "raccontare l`uomo". Scott Anderson, premio Oscar 1995 per gli effetti speciali di Babe, auspica una sinergia tra l'idea del film e il modo di raccontarla. Gli effetti speciali possono arricchire un film, ma questo deve comunque avere una storia e una modalità narrativa di per sé valide. L'unità si chiude con un'intervista a Carlo Rambaldi - ideatore nel 1980 di E.T., che gli valse il terzo premio Oscar della sua carriera. https://youtu.be/s90a_Mk9VGg

Détournement di Massimo Pellegrinotti

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XVIII)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

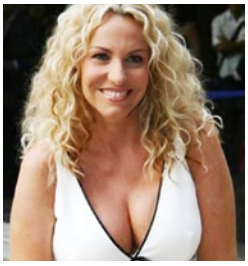
"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "

(Profezia avverata)

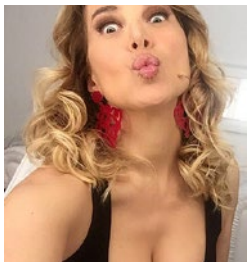
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

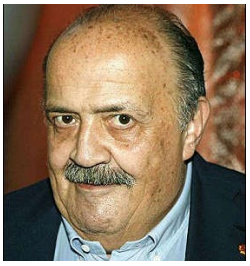
Flavio Insinna

Bruno Vespa

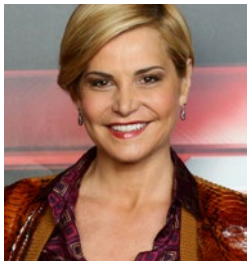
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

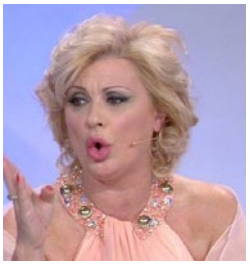
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

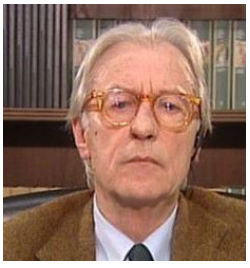
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

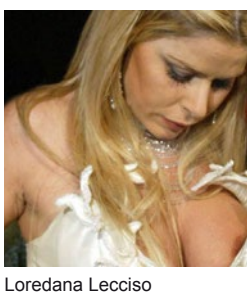
Federica Panicucci

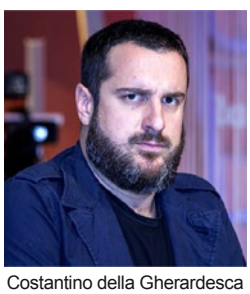
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Il Gladiatore

"Mi chiamo Massimo Decimo Meridio, comandante dell'esercito del nord, generale delle legioni Felix, servo leale dell'unico vero imperatore Marco Aurelio, padre di un figlio assassinato, marito di una moglie uccisa,... e avrò la mia vendetta, in questa vita o nell'altra."

Generale Massimo Decimo Meridio
(Russell Crowe ne "Il gladiatore" anno 2000 diretto da Ridley Scott

"Oggi ho visto uno schiavo diventare più potente dell'imperatore di Roma!

Lucilla
(Connie Nielsen nella parte della sorella di Commodo)

Diari di Cineclub nel mese di Agosto non esce. Buone Ferie! Ritorniamo il 1° Settembre nelle consuete edicole virtuali

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro

Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di*
Nicola De Carlo
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinemateritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamatereccclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com