Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VIII

N. 73 | Giugno 2019 | ISSN 2431 - 6739

25 anni di Mereghetti, tra luci e ombre

Stefano Macera

Il Mereghetti, il libro di cinema più venduto in Italia, è giunto, con l'edizione 2019, al suo venticinquesimo anno di età: una ricorrenza che ha avuto una certa eco sui media, normalmente poco interessati ai libri del settore. Il clamoroso successo di questa impresa editoriale viene talvolta interpretato come un segno di vitalità culturale, ovvero come l'indice della presenza d'un vasto numero di persone affamate di notizie sul cinema e sui film. Sul numero 72 di **Diari di Cineclub**, Nuccio Lodato, uno dei maggiori studiosi italiani della settima arte, giunge a definirne l'*"acquisto sistematico"* come *"il miglior investimento finanziario, oltre che culturale, della mia esistenza"*. Per quanto ci riguarda, nel valutare il fenomeno in questione, riteniamo essenziale collocarlo in un contesto più ampio, segnato dalla scarsa diffusione dei testi di cinema più specialistici, a partire dalle monografie sugli autori. Proprio perché la lettura del celebre dizionario raramente si affianca a quella di altri volumi di argomento cinematografico, risulta interessante non solo individuare i motivi della sua affermazione sul mercato ma anche valutarne l'impatto sul dibattito culturale.

segue a pag. successiva

"Svelato il mistero delle buche a Roma: erano trappole per il ministro dell'interno. Indagata la Raggi" (Pierfrancesco Uva)

Gomorra

Alberto Castellano

Lo sguardo un po' spento ma sempre volitivo di Genny Savastano che chiude l'ultima puntata della quarta serie di *Gomorra* quando viene accompagnato nel bunker di protezione dopo che ha freddato Patrizia, è quello dell'eroe che sta facendo omericamente il suo percorso. Che non è terminato perché è già annunciata la quinta e molto probabilmente ultima serie. Ed è anche il segno di chi è rimasto solo come personaggio e come attore: sono stati eliminati via via le tre deuteragoniste Maria Pia Calzone, Cristina Donadio e ora Cristiana Dell'Anna e il coprotagonista Marco D'Amore. Si perché la serie di Sky che ha spezzato la tradizionale, piatta, scolastica serialità televisiva italiana per traghettarla nei territori della grande serialità americana, al di là delle esigenze del plot, dei colpi di scena, delle fisiologiche agnizioni

segue a pag. 4

Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 a Diari di Cineclub

Riconoscimento Nazionale per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea

Il premio Nazionale intestato all'attrice e regista teatrale Tatiana Pavlova (1894 -1975) per il 2019 è stato assegnato a **Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Lo ha deliberato la Commissione Cultura del Premio Tatiana Pavlova: Vinicio Ceccarini, presidente; Giuseppe Bruno, Conservatorio G. Puccini La Spezia; Alexander Prokhorov, giornalista Mosca; Rif Abdulin Mudarisovich, Accademia d'Arte di stato russa a Ufà; prof.ssa Ioulia Makarova Liakh, poetessa; prof.ssa Dina Kotelnikova, lingue e culture moderne, slavistica; Stefano Volpi, Redazione RussiaPrivet.

Il premio è stato ritirato dal direttore Angelo Tantaro la sera del 30 maggio a Firenze nella meravigliosa location di Le Murate - Progetti Arte Contemporanea, in occasione della 6° edizione del Firenze FilmCorti Festival che si è generosamente offerto di ospitare l'evento, di cui, tra l'altro, Tantaro è Vice Presidente. Insieme al Direttore, sul palco per ritirare il premio, i collaboratori presenti a Firenze: Giulia Zoppi, Lucia Bruni, Marino Demata, Paola Dei.

"La qualità, la ricerca, l'innovazione e la contemporaneità sono i criteri fondamentali per l'assegnazione del Cristallo di Tatiana Pavlova. Con il Pavlova viene riconosciuta l'intensa attività di un periodico di cultura e informazione cinematografica che è stato capace di elaborare e diffondere, insieme a un' autorevole redazione composta da volontari, una cultura indipendente svincolata dalla promozione mercantile e in grado di esprimere, pur senza alcun finanziamento, con grande rigore e passione, un incisivo contributo a questa contemporaneità."

La Fondazione Pavlova sostiene la pace tra i popoli. Attualmente opera a livello internazionale, con programmi di intervento mirati al superamento delle barriere generate da povertà, disabilità, emarginazione sociale.

Albo d'oro Premio Pavlova

Andrej Kravcuk (regista cinematografico) - Premio Pavlova 2017. Porto Lotti La Spezia;

Vladimir Spivakov (violinista e direttore d'orchestra) - Premio Pavlova Edizione Speciale 2017. Teatro Carlo Felice Genova;

Svetlana Zakharova (Ballerina) - Premio Pavlova Edizione Speciale 2016. Hotel "Bristol" Genova;

Beppe Carletti (Nomadi) - Premio Pavlova 2016. Circolo ufficiali M.M: " Vittorio Veneto" La Spezia;

Andrea Bocelli (cantante e tenore) - Premio Pavlova 2015. Forte dei Marmi

Per l'elenco completo: www.russiaprivet.org/premiotatiana-pavlova/

Nell'immagine, il ritratto di Tatiana Pavlova, inciso sul cristallo che viene consegnato al vincitore dell'omonimo Premio. E' opera realizzata nel Golfo dei Poeti a La Spezia nell'agosto del 2011 dal pittore russo Rif Abdullin Mudarisovich. L'artista è docente dell'Istituto Ismaghilov di Ufà capitale della Baschiria (Stato della Federazione Russa). Le sue opere sono esposte nei principali Musei Russi, in India, Parigi, New York, Atene.

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

Rispetto alle ragioni del trionfo commerciale del *Mereghetti*, ci associamo a quanti rilevano nella notevole chiarezza espositiva uno dei suoi principali punti di forza. Con l'aggiunta che questa intelligibilità s'è sempre associata a una spiccata predilezione per quel cinema d'impianto classico che è anche il preferito dal grosso degli spettatori. Soprattutto nelle prime edizioni, le realizzazioni hollywoodiane dei tempi d'oro hanno ricevuto un trattamento migliore di quello riservato al cinema di ricerca o dichiaratamente sperimentale. E non ci riferiamo a quella segnaletica (le famigerate stellette) che abbiamo sempre ritenuto di secondaria importanza, ma allo sforzo di argomentare i giudizi. Così, per esemplificare, ci si esprime sul film *Grattacielo tragico* (*The Dark Corner*, 1946), di Henry Hathaway: *"Uno dei noir che meglio rappresentano il disagio del dopoguerra e il prezzo da pagare alla voglia di rinnovamento sociale, dove il protagonista (...) vede il passato come una prigione in cui si rischia di essere continuamente fagocitati. Sceneggiato da Jay Dratler e Bernard Schoenfeld dal racconto di Leo Rosten, il film si trasforma presto in un incubo a occhi aperti, favorito dallo stile asciutto e semidocumentario che allora prediligeva Hathaway (la maggior parte delle riprese sono on location) e dalla fotografia contrastata di Joe MacDonald: ne esce un piccolo gioiello del genere, secco ed elegante, capace di mostrare la vulnerabilità di un duro alla Sam Spade e di rinunciare al solito finale romantico"*. Che dire: di rado i limiti (anzitutto di spazio) della tipica scheda da dizionario sono stati così felicemente forzati, nel riuscito tentativo di restituire a un tempo le preoccupazioni contenutistiche e la cifra estetica di un'opera cinematografica. Ma in sede di stroncatura, o di parziale disapprovazione di un film, ha sin qui prevalso una prosa alquanto lapidaria, di norma lontana da qualsiasi registro analitico. A farne le spese sono state soprattutto opere fondate su soluzioni narrative diverse da quelle dominanti. Si pensi alla "sentenza" per lungo tempo emessa nei confronti di *Zabriskie Point* (1970): *"Antonioni cercò di aggiornare i suoi temi e il suo linguaggio: ma la sua interpretazione del ribellismo giovanile già da allora suonava enfatica e falsa"*. Un giudizio forse gradito ai lettori più tradizionalisti, che non vedono di buon occhio né le innovazioni formali né l'approccio libero (a loro avviso "velleitario") del cinema più autoriale ai grandi temi del nostro tempo. E' però interessante rilevare che, proprio nell'ultima edizione, la sbrigativa valutazione di cui sopra viene clamorosamente ribaltata e *Zabriskie Point* assurge quasi al rango di capolavoro. Più che il passaggio da due a tre stellette e mezzo, lo testimonia il commento, davvero traboccante di entusiasmo: *"(...) col tempo il film si è rivelato per quello che è: un reportage irreale di grande bellezza visiva (...) un vero film d'artista che procede per illuminazioni, cogliendo ovunque esempi di pop art involontaria e lasciandosi affascinare dal paesaggio astratto e lunare del deserto"*. Una svolta che sembra rinviare anche alla serrata dialettica tra il critico titolare – Paolo Mereghetti, noto anche come firma di punta del *Corriere della Sera* – e i principali collaboratori del dizionario. Tra i quali si segnala quell'Alberto Pezzotta che, su *Film Tv* n. 33 del 2017, così polemizzava: *"I voti ai film, vecchi e nuovi, hanno fatto il loro tempo; sono parziali, insensati, tristi. Lo sono – e non me ne voglia l'amico Paolo Mereghetti – le due stelle assegnate a Zabriskie Point nel suo Dizionario dei film (Baldini&Castoldi), che valgono quanto la manciata di voti assurdamente bassi che raccattano i classici del neorealismo su* www.comingsoon.it*"*. Del tutto al di

"Il grattacielo tragico" - The Dark Corner (1946) di Henry Hathaway

fuori di una discussione pubblica si è invece consumata una precedente sterzata, relativa a un'altra valutazione segnata dalla frettolosità. Per diversi anni, infatti, il *Diario di un maestro* (1972) di Vittorio De Seta è stato etichettato in quanto *"specie di Cuore aggiornato e progressista, realizzato con le migliori intenzioni e con la produzione Rai"*. Parole davvero sorprendenti, soprattutto perché il modello pedagogico abbracciato da Edmondo De Amicis, non privo di risvolti autoritari, nulla ha a che spartire con il percor-

"Zabriskie Point" (1970) di Michelangelo Antonioni.

so partecipativo di acquisizione delle conoscenze promosso dall'insegnante interpretato da Bruno Cirino e operante in una scuola collocata in una difficile periferia di Roma (il Tiburtino). L'insostenibilità di una simile argomentazione dev'essere poi apparsa evidente a Paolo Mereghetti e ai suoi collaboratori, tanto che, in seguito, si è riconosciuto che De Seta *"sfrutta al meglio le proprie esperienze di documentarista e la lezione del neorealismo"*, nonché gli apporti *"del direttore della fotografia Luciano Tovoli (...) e di Cirino, che interagisce improvvisando con gli studenti"*. Ottenendo così un *"risultato (...) appassionante e rigoroso: uno dei prodotti più straordinari della televisione italiana"*. Dunque, anche in questo caso siamo di fronte a qualcosa che va molto oltre una semplice "correzione di tiro". In realtà, l'esemplificazione sarebbe lunga, comprendendo decine di titoli, ma poiché essa riguarda principalmente quelle opere che risultano più distanti dalle abitudini del cosiddetto "comune spettatore", ci pare lecito porre alcuni problemi. Per dire, questi giudizi così tranchant non possono aver contribuito a rafforzare i pregiudizi di molti nei confronti delle pratiche audiovisive meno legate alle convenzioni dello spettacolo? Oggi ci si lamenta spesso di quei critici "improvvisati" che, su facebook, si esprimono come se fossero a capo di una corte marziale, per giunta con la spinta a castigare quasi sempre l'"altro cinema", quello relegato ai margini dall'imperante cultura televisiva. Ma bisogna chiedersi se una certa modalità adottata dalla critica "ufficialmente riconosciuta" (pensiamo all'ostentazione delle proprie idiosincrasie) non abbia dato il cattivo esempio ai "leoni da tastiera" quotidianamente impegnati ad affrontare i fatti cinematografici con un piglio muscolare e senza la minima apertura verso il nuovo. Qualcuno osserverà che non si possono accollare a una singola pubblicazione responsabilità che, al limite, appartengono alla critica cinematografica italiana nel suo complesso. Un'obiezione che consideriamo fondata, ma che al contempo si deve misurare con la straordinaria circolazione del dizionario in questione, a fronte dei proverbiali "venticinque lettori" di cui dispone normalmente il critico della stampa periodica o specializzata. Nello stesso tempo, teniamo a sottolineare che i casi da noi citati attestano anche una spinta a rivedere le proprie posizioni che ci pare positiva e che probabilmente è il frutto di un lavoro più di squadra rispetto a quello che distingueva le prime edizioni, che pur si sono avvalse di molti contributi qualificati. In ogni caso, questa salutare tendenza "revisionista" procede di pari passo con una modifica dei caratteri del dizionario, di edizione in edizione più ampio, così da configurarsi, per citare ancora Lodato, come *"un lavoro di sconvolgente imponenza"*. Ciò consente non solo di offrire ai fruitori più dati, ma anche di non risolvere in poche battute il discorso sulle singole opere, proponendo punti di vista più articolati. Del resto, meno arbitrari appariranno i giudizi, più il dizionario potrà realmente assolvere a quella funzione educativa che in tanti, sorvolando un po' su certe opinabili asprezze, gli hanno attribuito negli anni scorsi. Il punto, infatti, non è rinunciare alle proprie preferenze estetiche: manifestare il proprio amore per il cinema classico è più che legittimo, ma occorre evitare il trasmettere il senso di una pura e semplice allergia quando ci si accosta ad altri linguaggi filmici. In questo modo, si forniranno a lettrici e lettori di diverso avviso motivi di serio confronto, magari anche polemico, ma sempre attraversato dalla consapevolezza che il cinema, in quanto arte dalle molteplici facce, si presta più a stimolare il confronto tra diverse correnti d'idee che non a sollecitare l'allestimento di ring "virtuali" tra opposte tifoserie.

Stefano Macera

di seguito l'immediata e simpatica replica di Nuccio Lodato

diaridicineclub@gmail.com

Ancora sui dizionari del Cinema

Nuccio Lodato scrive a Stefano Macera per rispondere all'articolo "25 anni di Mereghetti, tra luci e ombre" pubblicato su questo numero

Caro Stefano,
sono sostanzialmente d'accordo presso che con tutto quello che scrivi, a parte il brivido assolutamente inatteso di vedermi spiattellato lì come "uno dei maggiori studiosi italiani della settima arte" (Magari! mi sarei accontentato di un posto tra i minori, o meglio tra i minimi: chi sono davvero i pochi "maggiori" lo sappiamo entrambi). Quando parlavo di "grosso investimento culturale" non intendevo riferirmi a qualità intrinseche dell'opera di consultazione, né tanto meno ipotizzare folle cinéfile osannanti al prontuario in questione. Ma comunicare semplicemente, alla lettera, senza entrare in discorsi storico-critici sul cinema, una banale constatazione personale: quando cioè pago per un libro che poi mi accorgo di maneggiare quotidianamente, ne ritengo più soddisfacente l'ammortizzo rispetto a un altro che acquisto entusiasta, ma poi finirò per toccare poco o niente. Da quando Paolo ha editato il suo primo dizionario (che oggi ci apparirebbe, col senno di poi, inevitabilmente rudimentale: ma allora era toccare il cielo con un dito) è stato davvero raro, negli oltre venticinque anni trascorsi, che mi sia passata una giornata -se non ero in viaggio...- senza consultarlo almeno una volta. La cosa mi ha colpito: tutto lì, pura esperienza individuale. Fortuitamente quanto fortunatamente, poi, è anche un libro di cinema: fossi stato appassionato di monete, avrebbe potuto essere di numismatica, e via dicendo. D'altra parte, venendo al merito intrinseco, proprio questo incessante *work in progress* sui giudizi da un'edizione all'altra, sconfinando inevitabilmente nel campo dell'opinabile, cui il lettore farà comunque da reagente, sembra la migliore garanzia della serietà del lavoro di Paolo e dello *staff*. Anch'io colgo talora in determinate schede il sottotesto attribuibile a questo o a quell'altro suo collaboratore: ma anche questo mi appare un segno di forza e di pluralismo. Poi è il curatore eponimo a tirare le fila, come precisato nell'intervista alla Piccino che ho citato. Questo non significa mia adesione acritica incondizionata a tutto quanto vi sia scritto: personalmente, pur avendo fatto l'arbitro -imparziale, credo- di più di un loro confronto pubblico, in linea generale mi ritrovo a condividere un numero maggiore di giudizi del Morandini piuttosto che non del Mereghetti. (Ma Morando mi manca anche nella vita quotidiana, e non è il solo tra i colleghi-maestri: Ferrero, Argentieri, Farassino, Kezich, Fava, Pellizzari, Volpi... e potrei continuare). Il discorso che poi proponi sul presumibile favore accordato al cinema "classico" piuttosto che a quello "sperimentale", per sintetizzare oltre misura, ha tali implicazioni che rinuncio a riprenderlo qui. Vorrei ricordare però che l'uno e l'altro dei due M, e i loro editori, quando progettarono le rispettive opere, non pensavano certo di privilegiare un pubblico di studiosi e di specialisti (sebbene poi, magari inevitabilmente, nella stesura delle schede, finisca forse per risultare spesso il contrario). L'idea era quella di fornire una risorsa da tenere accanto alla tv e (allora...) al videolettore, poi dvd > blue ray > streaming di oggi. Riprendendo l'antica funzione ancillare ma provvidenziale della critica quotidianista purtroppo fatta morire: vale o no la pena di (andare a) vedere quel film? Nessuno prende bidoni volentieri... Il problema semmai mi sembra che nel frattempo i lettori di cose di cinema, a differenza di quanto sembri credere ancora, nonostante tutto ottimisticamente, non siano più i venticinque di manzoniana memoria, ma probabilmente... neppure cinque (viste tirature e vendite degli ultimi, personalmente ho rinunciato a pensare ad altri libri). In compenso stanno aumentando vertiginosamente quelli che scrivono su e giù per la rete. D'altra parte succede la stessa cosa anche tra chi il cinema lo fa o vorrebbe farlo: quando Rossellini e Astruc, ciascuno a suo modo, invocavano la democratizzazione antimitizzante della *caméra stylo* o futuri simili, non credo intendessero auspicare che ogni nostro vicino di pianerottolo, come sta accadendo, "esordisse nella regìa" col suo Huawei tascabile! Così va il mondo del cambiamento, mio caro Stefano...

Nuccio

segue da pag. 1

si può permettere di eliminare personaggi-chiave, con la consapevolezza della forza del format e della forma, dello stile e del linguaggio senza essere "ostaggio" dell'imprescindibilità del protagonista la cui scomparsa anche solo per una puntata metterebbe in crisi le serie delle reti concorrenti. Salvo poi riesumare con altri escamotage spettacolari e con intelligente tempestività qualche attore/personaggio reclamato a gran voce da tanti fans. E nella quarta serie da poco conclusa produttori, registi e sceneggiatori sono andati oltre accantonando Salvatore Esposito e Cristiana Dell'Anna per un paio di puntate concentrate sui serrati regolamenti di conti tra bande di clan rivali. Questa strategia si è rivelata indolore visto che la serie è stata premiata dagli ascolti crescenti che sono stati i più alti dell'intero ciclo anche se i 900.000 spettatori di media fanno comprensibilmente gongolare i vertici Rai dall'alto degli oltre 10 milioni de *Il Commissario Montalbano* e dei 5 – 6 milioni de *I bastardi di Pizzofalcone*. Naturalmente il raffronto è improponibile visto che non si può prescindere dal fatto che Sky è una pay-tv ed è normale che gli abbonati, sia pure in crescita da anni, rappresentano una percentuale bassa rispetto al pubblico generalista Rai e Mediaset. Anche se poi rispolverando il vecchio "indice di gradimento", si scoprirebbero le percentuali dei fedelissimi di "Gomorra" e quelle delle serie concorrenti garantite con un meccanismo di compensazione dal ricambio tra quelli che a un certo punto abbandonano e quelli che subentrano distrattamente a serie già iniziata e spesso arrivata a metà. Volendo poi allargare il bacino d'utenza i produttori della serie Sky potrebbero mettere sul piatto lo straordinario risultato in termini di diffusione estera visto che la serie è stata venduta in più di 100 paesi. Come è normale che i due colossi (pubblico e privato) dell'emittenza italiana si coccolino i propri telespettatori a suon di film, serie e programmi collaudati e tranquillizzanti (spesso mediocri). La conferma di una strategia vincente è proprio la sparizione volutamente ambigua di Ciro Di Marzio alias Marco D'Amore che non ha minimamente danneggiato il consenso e l'entusiasmo per l'epica vicenda ispirata da Roberto Saviano. L'eliminazione del personaggio è stata tanto più coraggiosa se si pensa al suo ruolo fondamentale visto che è lui a innescare la saga e a creare in quale modo il personaggio di Genny (per chi non ricordasse l'incipit della prima serie, a Ciro Di Marzio, detto *l'Immortale*, braccio destro di *don* Pietro Savastano, è affidato il compito di preparare suo figlio Gennaro, detto *Genny*, al futuro ruolo di capo della famiglia, e lui lo sottopone a una prova iniziatica). E veniva quasi enunciata una coppia strutturale che avrebbe accompagnato fino alla fine l'epica vicenda e invece è stata separata prematuramente per soddisfare una logica narrativa spietata piuttosto che inseguire le aspettative del pubblico o di cullarsi sulle sintonie create sul set tra i due protagonisti. A tal proposito proprio D'Amore ricorda che lui e Salvatore

"Gomorra 4". Ciro Di Marzio e Genny Savastano

Esposito hanno pianto perché quel finale sulla barca segnava la fine di un percorso che hanno condiviso per oltre cinque anni e che li ha legati molto anche umanamente. Ma lo stato maggiore della produzione Sky Atlantic, Cattleya, Fandango (in collaborazione con La 7 in associazione con Beta Film) naturalmente non è insensibile al tam tam dei tanti fan che non hanno gradito la scomparsa di Ciro/Marco e sfruttando abilmente con intelligenza e tempestività il dubbio sulla sua vera morte (l 'Immortale veniva ucciso dall'amico Genny Savastano con un colpo di pistola per sprofondare poi nel mare) e riproponendo il tragico finale della terza stagione alla fine dei titoli di coda della dodicesima e ultima puntata della quarta stagione per pochi secondi - anche se negli ultimi fotogrammi, le sue braccia sembrano muoversi -, ha pensato di imbastire un film intitolato manco a dirlo *L'Immortale* uno spin-off della serie ma anche un prequel interpretato naturalmente da Marco D'Amore che è anche il regista. Il film le cui riprese sono iniziate il 17 maggio a Roma per proseguire a Napoli e a Riga, in Lettonia (uscirà a Natale), racconta la storia di Ciro, dalla sua nascita nel 1981 mentre tutto attorno la terra trema per il terremoto che straziò l'Irpinia. Sotto le macerie, sopravvive un neonato che ritroveremo, figlio di nessuno, nelle strade di Napoli, a imparare tutto all'università del crimine. L'Immortale non sarà però solo un film ma anche un nuovo capitolo - totalmente integrato nella serie - e per la prima volta in assoluto nella storia della serialità, un'operazione inedita fra grande e piccolo schermo, un progetto crossmediale, che vede un film come segmento nel racconto tra due stagioni di una serie, come sottolinea Riccardo Tozzi, fondatore di Cattleya che produce il film. E renderà meno pesante la crisi di astinenza tra la quarta e la quinta stagione. Per Marco D'Amore comunque non è un'esperienza nuova visto che ha già diretto gli episodi 5 e 6 dell'ultima serie di *Gomorra*. E anche questa è una caratteristica della serie in stile americano, cioè di utilizzare più registi per le varie puntate: Stefano Sollima, il regista della prima serie, Francesca Comencini, Claudio Cupellini, lo stesso D'Amore e altri più giovani e meno conosciuti. Perché in questo caso è l'ensemble che funziona, è la macchina produttiva/narrativa/spettacolare che può permettersi l'intercambiabilità dei registi. Perché *Gomorra* è come una grande "cantera", un vivaio in cui sono cresciute tante professionalità e ha allevato tanti giovani professionisti che hanno avuto l'occasione di esprimersi assumendosi importanti responsabilità. Comunque la serie è stata pensata per trascendere i confini regionali e la cultura della rappresentazione autoreferenziale, per andare oltre l'importante omonimo libro di Roberto Saviano e l'ottimo film di Garrone. E per raccontare l'epopea di camorristi e spacciatori di droga, che agiscono nella periferia di Napoli nel contesto di organizzazioni criminali di stampo mafioso, con ramificazioni nel mondo degli affari e della politica, ha scelto la descrizione di crudo realismo del complesso miscuglio di comportamenti brutali e avidi, tragedia familiare, melodramma sentimentale, in un arco di cinque anni e quattro serie per complessivi 48 episodi della durata di poco più di 40' ciascuno. E la carta narrativa vincente è il dosaggio tra "pubblico" e "privato" delle dinastie criminali dei Savastano, i Confederati, i Capaccio, i Levante impegnati in una sanguinosa guerra senza fine per il controllo del mercato della droga, delle estorsioni, degli appalti dei Quartieri Spagnoli, Forcella, Secondigliano, la Periferia, iconizzate attraverso figure scolpite come don Pietro, Ciro, Genny, Scianel, *donna* Imma, Patrizia, *Malammore*, *Sangueblù*,'*oVucabulà*, *don* Gerlando, *Mickey*. Tra scissioni, alleanze vecchie e nuove, passaggi repentini da un clan all'altro, eliminazioni altrettanto repentine, a volte imprevedibili e spiazzanti, tradimenti, vendette, imboscate, la serie scivola con incontinente forza espressiva e incisività stilistica verso la quarta serie che cambiando attese e prospettive sposta il fulcro narrativo intorno a Patrizia, la capocommessa in un negozio di moda diventata in breve tempo capo di Secondigliano, dopo che Genny se ne andrà e sposerà

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Michelangelo Levante, che la metterà incinta, accetterà di collaborare con la giustizia per vendicarsi dei Levante e finirà uccisa da Genny. Forte di un team tecnico e di una squadra di sceneggiatori (Leonardo Fasoli, Ludovica Rampoldi, Maddalena Ravagli) giovani che approcciano la materia con l'occhio e la penna da veterani, *Gomorra* vola sulla capacità - propria della serialità americana – di lavorare al tempo stesso sulla credibilità, la verosimiglianza, la drammatizzazione spettacolare invocata dalla fiction. Ma ha aperto anche un nuovo fronte nell'ambito del contrasto tra la percezione immediata e la capacità di andare oltre, tra il visibile/il riconoscibile/l'identificabile e il saper guardare tra le pieghe stilistiche/linguistiche/formali/espressive, tra chi assume la *koinè* dialettale dei camorristi solo nell'accezione volgare, eccessiva e identificativa/enunciativa e chi non la considera un ostacolo per andare *oltre* la lingua. Non è un caso che in termini di ricezione la serie non conosce mezze misure: o è odiata e snobbata o è amata incondizionatamente con fisiologiche amplificazioni sui social. Quindi da un lato quelli che amano Saviano (il cui zampino c'è sempre come ispiratore, come consulente o supervisore) e la serie o quelli che amano solo la serie, dall'altro quelli che amano solo Saviano e non la serie e quelli che non amano né Saviano né la serie. Ma naturalmente la fascia dei detrattori (prevalentemente senza vederla) è più composita: quelli prevenuti, quelli che hanno un pregiudizio "morale", quelli (prevalentemente professori di scuola media e superiore) che sollevano il vecchio quanto patetico problema della ricaduta diseducativa con annesso effetto di emulazione; quelli che la vedono come una iattura in termini di diffusione di un'immagine negativa della città con puntuali, periodiche, stucchevoli polemiche che hanno coinvolto anche il Sindaco De Magistris senza interrogarsi sul fatto che se l'hanno acquistata le emittenti di una cinquantina di paesi evidentemente c'è qualcos'altro che funziona, c'è qualcosa che trascende il dialetto estremo, crudo e immediato e la realtà raccontata/rappresentata; quelli che lanciano l'allarme sul fatto che camorristi vecchi e nuovi, boss e killer traggono dalla serie nuova linfa perché oltre che continuare ad agire indisturbati e impuniti si vedono anche rappresentati; quelli preoccupati del fatto che queste forme del male fanno *audience*; i radical chic che la seguono pure ma con un certo distacco o addirittura disprezzo; gli intellettuali di pronto intervento che dalla visione prelevano reperti funzionali alle loro solite trombonesche riflessioni. Per quanto riguarda il problema dell'emulazione/imitazione, uno degli argomenti più gettonati, sarebbe abbastanza facile aggrapparsi alla teoria estetica lukácsiana del rispecchiamento visto che alcuni look, gestualità, atteggiamenti aggressivi, modalità violente della criminalità organizzata esistono nella realtà già molto prima della serie, ma significherebbe snaturare il diritto mitopoietico della fiction di esasperare situazioni, trasfigurare eroi, spettacolarizzare la guerra criminale senza per questo autorizzare riserve etiche. Qua stiamo parlando di arte, di un'unica grande ipertrofica narrazione che ha metabolizzato citazioni magari non tutte volontarie, esibisce le tracce di un cinema "alto", allude ai padrini delle grandi saghe mafiose, ritaglia una dimensione verghiana di *don* Gerlando, dà alle sparatorie tra bande, alle uccisioni a freddo con colpi di pistola, alle raffiche di mitragliette, alle esibizioni di sangue e ferite la leggerezza iperbolica di Tarantino, racconta contrasti e passioni con realismo scorsesiano, immerge gli scontri verbali e gli irruenti faccia a faccia tra i protagonisti in una dimensione shakespeariana. Il tutto sorretto da soluzioni tecnico-stilistiche che alternano con montaggio secco e ritmato campi lunghi, inquadrature raffinate, sequenze concitate, dalle tonalità livide e i tagli di luce di una strepitosa fotografia, dalla colonna sonora originale dei Mokadelic (gruppo musicale dalle atmosfere post-rock e neo-psichedeliche) impregnata di suggestioni ambientali rarefatte e di sonorità dense di melodiche distorsioni e implacabili crescendo. Fino alla sigla finale della serie, il brano *Nuje vulimme 'na speranza* del rapper napoletano Lucariello. Insomma ci troviamo difronte a un'operazione che ha trasformato la realtà in meta/iperrealismo, la tragica cronaca in un'esperienza visionaria, la lingua-dialetto in una modalità espressiva che cementa corpi e gesti, i personaggi di primo e secondo piano della vera camorra in figure fantasmatiche di un'epopea che non conosce confini.

Alberto Castellano

Nuje vulimme 'na speranza

Asciut ajere 'a vita accummeng' mo'
aret 'o 600 scarpe ianc nove
io lla' nun ce torno pecchè stanotte nun ce dorm
e penz chiu' 'a na' Benz o na Range Rover
faccio vencere 'a sfortuna tutt"e frat mij perdut
facev part' re cunt nun è pe nnuje ma p"e criatur
nuje vulimme na speranz' 'e campa' senza chesta ansia
quand tornano ra' scol quand stann abbasci 'o bar
'e mettn mman 'e pistole e a droga e tutt' ll'ati storie
atterran"e camion ch'e scorie e ce purtamm pur 'e sciur
'o penzamm tutt' quant ma nun 'o ddice mai nisciuno
nuje tenimm na' domand ma chi giudica a chi giudica?
è oggi ca se fa 'o riman è logic' ca si riman inerme
nun cagna niente tien'e pier fridd a viern
nuje guardamm' 'a dint"o binocolo sti bastard comm' jiocano
senza 'o rischio 'e ij carcerat proprio comme dint'o monopoli
Nuje vulimm' na speranza pe campa' riman'
Man aizate chesta cca' va' sul pe cchi riman'
Nun saccio manc chi song se
stracc l'anema a tuorn'cca'
straccio p"e tutt"e juorn
cca' spaccio quand nun duorm
guard nfacc' quand te sfong
p'arraggia m'abboffo 'e bomb
ch"e plancie aizano 'e suonn' mi
magie ca te fann' omm
'a vita facile nun te nfraceta te squaglia rint all'acid
'e vote nun me capacita 'e vote nun trovo pace
voglio n'ata prospettiva prosperità attiva
guardo 'a figliemo 'a matin'
pront' p"e n'atu destin'
mastin' ma astip astip è castig
stirpe nova dint'o festin' te stira
istiga 'a rivoluzione r'ogni person
voglio benessere dint 'a stu cess'
nun voglio comprensione
vutt't e futt't bbuon' 'o brutt' fa tutt' rumor'
'o llutt' t'anghiutt è tumor' me sfrutt me sfrutt e nun mor'
faccia dura ra' speranza cu"e criatur dint a panz
pozz' sulo guarda' annanz' aret' car rint' 'o vacant'
Nuje vulimm' na speranza pe campa' riman'
Man aizate chesta cca' va' sul pe cchi riman'
Basta ch' 'e file ch' 'e prezz' e l'affitt'
rammell"e merd agg' ritt' ma basta che è vita
'e cose nun cagnano e nuje alluccamm'
sulo quand 'e guaje ce stann' tuccann'
'o stato t'appoia l'ecoballe ncap'
tu scinn' e te sball' comm 'a chi nun sap
pecche' nun vuo' sape' frate"e rinunciat?
tien 'e juorn comm"e sord rint a sacc' cuntat'
Munnezz!

Ntò & Lucariello – Nuje vulimme 'na speranza
(da Ntò & Stirpe Nova - Numero 9)

Il primo film sardo del dopoguerra

Altura - Rocce insanguinate

Diretto da Mario Sequi con Massimo Girottti , Eleonora Rossi Drago, Roldano Lupi. La pellicola era andata smarrita. Solo di recente è stato ritrovato il negativo da un privato grazie al lavoro di ricerca di Franca Farina della Cineteca Nazionale - C.S.C., che l'ha scansionata a 2K con l'aiuto del tecnico Antonio Commentucci e il sostegno della conservatrice Daniela Currò. Il film, presentato a maggio presso il Gremio dei Sardi di Roma sarà proiettato in prima sarda alla XIV edizione del Sardinia Film Festival presso il Palazzo di Città - Teatro civico di Sassari il 26 giugno

Roberto Liberatori

Quando alcuni anni fa mi appassionai alla vicenda artistica di Massimo Girotti, attore dalla bellezza apollinea e dalla carriera lunghissima e poco conosciuta, mi imbattei nella difficoltà di reperire gli oltre 100 film da lui interpretati. Non parlo di quei capolavori che lo hanno consegnato alla storia del cinema come *Ossessione* di Luchino Visconti e *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni, ma delle decine di produzioni considerate minori dalla critica ufficiale, che risultavano inghiottite in un buco nero. In mio aiuto è intervenuta la Cineteca Nazionale, con il suo patrimonio ricco e inesplorato di film, e l'intercettazione di altri titoli nella programmazione televisiva notturna. Giunto il momento di consegnare all'editore la monografia sull'attore, mancavano all'appello solo una manciata di film di cui ufficialmente si erano perse le tracce. Uno di questi era *Altura*, una pellicola datata 1950 e diretta da Mario Sequi. La sua vicenda mi aveva incuriosito perché si trattava della prima produzione realizzata in Sardegna nel dopoguerra. Dello stesso Sequi si sapeva poco: alcune fonti lo davano nato a Cagliari nel 1910, altre nel 1913. Sceneggiatore e regista proveniente dal teatro, con un bilancio di una decina di film realizzati, prima di *Altura* aveva diretto Claudio Gora e Franca Marzi in un altro film dimenticato: *L'isola di Montecristo*. Davanti agli occhi avevo le locandine che raffiguravano Massimo Girotti abbracciato appassionatamente alla protagonista femminile Eleonora Rossi Drago, nome d'arte di Palmira Omiccioli, famosa allora solo per essere stata espulsa dal Concorso di Miss Italia 1947 perché sposa e madre. Cosa aveva spinto, mi chiedevo, un divo come Girotti ad accettare un film che lo avrebbe portato in una terra poco raccontata dal cinema, lontano dalle comodità dei set di Cinecittà? La risposta è arrivata di recente grazie al ritrovamento del film da parte di Franca Farina, che da anni lavora alla Cineteca Nazionale occupandosi di ricerca e salvaguardia del patrimonio filmico, su richiesta dell'Associazione dei Sardi di Roma il Gremio. Dopo le fasi di restauro, e in attesa di una proiezione che coinvolga un pubblico più vasto, *Altura* è stato presentato nei locali del Gremio, nell'ambito di una serie di incontri dedicati al cinema sardo, preziosi e affollati appuntamenti curati dalla Farina per il Gremio in collaborazione con la Cineteca Nazionale. Quando *Altura* viene girato nel 1949 in

Gallura, Massimo Girotti è l'attore più popolare in Italia, reduce dalla vittoria del Nastro d'Argento per l'interpretazione del pretore Guido Schiavi ne *In nome della legge* di Pietro Germi, primo film sulla mafia girato a Sciacca. Le sue quotazioni come attore erano salite vertiginosamente e questo gli consentiva di scegliere il copione giusto per le proprie corde interpretative, ma anche di preferire soggetti che sulla carta garantivano riscontri al botteghino. Ma Girotti era cresciuto professionalmente con un'idea austera del proprio ruolo attoriale: se poteva, sceglieva ciò che lo convinceva dal punto di vista artistico e intellettuale, senza badare troppo alla firma che accompagnava il copione. E la visione di *Altura* è un'ulteriore conferma di questo atteggiamento rigoroso. Il film racconta il ritorno nella natia Altura, località immaginaria della Sardegna, di un giovane uomo partito per fare il militare in continente e lì rimasto in cerca di fortuna. Stanis Archena torna con idee nuove e un gruzzoletto di soldi, ritrova le sue origini e gli affetti ma anche una situazione di forte oppressione sociale. Durante la sua assenza un uomo ricco e prepotente (che nel film ha l'aspetto torbido dell'attore Roldano Lupi) ha creato le condizioni per un monopolio assoluto nel commercio di latte e formaggio costringendo i pastori a vendere a un prezzo irrisorio i loro prodotti. Sarà lo Stanis interpretato da Massimo Girotti a guidare la rivolta, convincendo i pastori che un'alterativa è possibile con la creazione rivoluzionaria di una cooperativa sociale. La struttura del film è semplice: da una parte c'è l'eroe buono e gli oppressi e dall'altra il cattivo, che avrà la sorte che si merita, ma il film non può essere semplificato in questo modo. Alla base c'è il merito di Mario Sequi di aver portato sullo schermo la Sardegna e il conflitto sociale storico che contrapponeva i grandi latifondisti, i privilegiati, con le masse dei miserabili; l'idea che anche i pastori, nelle condizioni di miseria in cui vivevano e con un atteggiamento mentale atavico di immobilità, potessero trovare il loro riscatto sociale e la loro evoluzione. Dunque un film di denuncia che si rispecchiava appieno nei canoni del Neorealismo imperante in quegli anni. Non solo per la tematica, ma anche per gli aspetti formali: le riprese in esterni, nulla di ricostruito artificialmente in studio e l'uso di attori

segue a pag. successiva

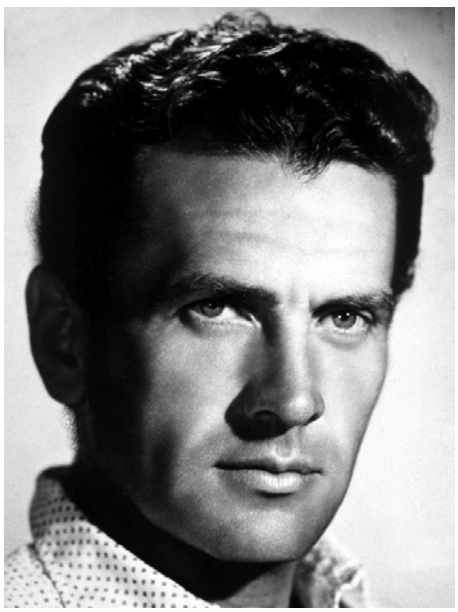
segue da pag. precedente

non professionisti per dare vita a diversi personaggi. Quando la troupe e il cast erano arrivati in Sardegna, avevano trovato un'intera comunità ad attenderli. Pastori e contadini erano stati utilizzati come comparse e non poche volte avevano ostacolato con il loro entusiasmo indisciplinato le riprese. Mario Sequi si impegna per scansare retorica e calligrafismo e ci consegna un film di buona fattura e sapienza tecnica. A suo supporto ha la splendida fotografia di Piero Portalupi (che nello stesso periodo firma *Non c'è pace tra gli ulivi* di Giuseppe De Santis, altra storia di ingiustizia sociale ambientata nella Ciociaria) e la musica di Ennio Porrino, suo corregionale, che reinventa e armonizza per l'occasione temi della tradizione popolare. L'impianto narrativo è quello di un film western, con le rocce, le distese pianeggianti e quelle nuvole immense che ricordano i migliori film di John Ford. Il regista sembra intriso di quel cinema e più volte dimostra di essere un artigiano di grande livello. Come nella sequenza iniziale, quello del ritorno a casa dell'eroe dagli occhi chiari e soprattutto in quella finale. È il momento della caccia al cattivo che si è macchiato di omicidio: Girotti guida l'inseguimento a cavallo, ripreso con una formidabile carrellata da action movie, e poi governa la disputa finale a colpi di fucile, tra le rocce. L'incisività della narrazione è aiutata da una storia d'amore contrastata e celebrata a favore del pubblico con intensi primi piani degli attori, al centro della quale c'è la bellezza ancora acerba di Eleonora Rossi Drago, in-

scomparsa di *Altura* dalle sale. Distributori ed esercenti sembrano non credere nelle possibilità del film di Sequi, che rimane schiacciato dalla contemporanea uscita, e forse dal soprannumero, di altre pellicole a tematica sociale e neorealista. Nel 1954 il film viene rieditato per alcune proiezioni in Portogallo e Ungheria in occasione delle quali al titolo principale viene aggiunto un secondo più accattivante: *Rocce insanguinate*. Da allora un lungo silenzio. Mario Sequi si mette subito al lavoro per girare un nuovo film, *Incantesimo tragico*, con protagonista Maria Felix, la star messicana più famosa di sempre, mentre Girotti dà fiducia a un altro regista deciso a realizzare il suo primo film con pochi soldi, contando anche sulla popolarità dell'attore che per l'occasione abbandona il suo personaggio di eroe. Il regista è Michelangelo Antonioni e il suo film *Cronaca di un amore*, un noir che dichiarava guerra al Neorealismo, esce in contemporanea con *Altura*. Ma questa è un'altra storia.

Roberto Liberatori

Mario Sequi (1913 - 1992)



Massimo Girotti (1918 - 2003)

namorata del suo ex Girotti ma "costretta" ad andare in sposa al prepotente Roldano Lupi. La scena del fidanzamento va segnalata per il suo valore antropologico: la festa che si organizza (per la quale Roldano Lupi si vanta di aver invitato tutta la regione) documenta un momento importante della vita del popolo, con balli e costumi tradizionali appartenenti a molte zone della Sardegna. Quando *Altura* supera i consueti visti della censura, nella seconda metà del 1950, ottiene inspiegabilmente una distribuzione limitata a poche copie nelle città principali. Il Centro Cattolico Cinematografico esprime delle riserve per l'assenza totale nel film delle istituzioni civili e religiose, per il fatto che un'intera comunità si facesse giustizia da sola. Ma non era questo a decretare l'immatura

E' nato a Roma dove vive e lavora in ambito televisivo. Ha pubblicato il libro "Massimo Girotti. Cronaca di un attore" (Centro Sperimentale di Cinematografia – Teke Editore, 2015). In corso è la pubblicazione di una biografia dedicata a Lucia Bosè.

Alture - Rocce insanguinate (1950)
di Mario Sequi
Prodotto sotto l'egida del Gremio
Prima sarda - Evento
Sardinia Film Festival
Sassari Palazzo Comunale - Teatro Civico
26 giugno 2019
www.sardiniafilmfestival.it
***Diari di Cineclub** | Media partner*

I figli del fiume giallo

È uscito il 9 Maggio nei cinema italiani l'ultimo film del maestro cinese Jia Zhangke, *I figli del fiume giallo*. Presentato in concorso al Festival di Cannes 2018, è passato anche per il Festival di Torino ed è stato designato Film della Critica dal Sindacato dei Critici italiani

Giulia Marras

Jia Zhangke rappresenta al momento probabilmente l'autore cinese più conosciuto all'estero. Da una parte perché i suoi ultimi film hanno avuto una discreta distribuzione internazionale, dall'altra perché presenziano immancabilmente i Festival più importanti, facendo spesso incetta di premi e riconoscimenti. Regista della Sesta Generazione cinese (successiva a quella di Zhang Yimou, l'altro grande nome dalla grande risonanza), Jia Zhangke fin dagli esordi non ha fatto altro che parlare della sua Cina, soprattutto dei grandi cambiamenti che ha attraversato dalla Rivoluzione Culturale in poi. Ma nonostante sia intessuto di temi e luoghi a noi occidentali assai lontani, il cinema di Zhangke parla un linguaggio universale: prima di tutto per il suo *essere* cinema, il suo ontologico narrare per immagini; in secondo luogo, perché il regista del Leone d'Oro 2006 *Still Life* parte da storie intime e personali, che hanno molto a che fare con la sua biografia, ma che raggiungono però chiunque abbia voglia di immergersi, guardare ed ascoltare. Come la Grande Muraglia cinese, visibile dallo spazio, anche il cinema di Zhangke può essere fruito da grandi distanze, scavalcando i confini culturali per arrivare ovunque. Perché "*Siamo tutti prigionieri dell'universo*", come si dice a metà de *I figli del Fiume Giallo*: d'altronde il cosmo celeste è sempre stato un topos ricorrente nella sua filmografia. Anche qui come in *Still Life*, tornano dalle stelle apparizioni di forme di vita sconosciute, UFO nel cielo che illuminano per un attimo i percorsi dei protagonisti e spariscono. Le parole stesse del regista che spiegano questa sua ossessione ci illuminano: "*La maggior parte delle volte è soltanto una fantasia, ma è una cosa che ti spinge a riflettere sull'esistenza umana sulla terra da una prospettiva nuova e globale*. [...] *Quello che esprime, in modo indiretto, è la solitudine della specie umana in questo vasto universo.*" Insomma, basta alzare lo sguardo per capire di che cosa parlano i film di Jia Zhangke. Per chi ancora non avesse visto nulla di questo straordinario autore, partire dall'ultimo *I figli del Fiume Giallo* è la mossa giusta, per varie ragioni: riassume in sé tutta l'opera di Zhangke per tematiche, personaggi, musiche, episodi e sentimenti comuni in diversi dei suoi film precedenti. Alcune sequenze (come quella iniziale) provengono addirittura da vecchie riprese per *Unknown Pleasures* (2001) e lo stesso *Still Life*: basterebbe questo a giustificare la continuità di un discorso, che presumibilmente non è destinato ancora a fermarsi. Invece Zhangke riprende inoltre la tripartizione temporale già sperimentata nel precedente *Al di là delle montagne* (2015), in un grande arco narrativo che va dal 2001 al 2018; usa canzoni pop già inserite in altre sue colonne sonore, ridà alla musa e protagonista Zhao Tao il nome di un vecchio personaggio (Qiao) e soprattutto ritorna nei luoghi di *Still Life*, la regione delle Tre Gole sul fiume Yangtze, paesaggio devastato dalla costruzione della diga per la produzione di energia elettrica che comportò la distruzione di numerosi villaggi. Non solo: *I figli del Fiume Giallo* si nutre sì del passato dell'opera di Zhangke ma anche di tutto il cinema cinese. Vero e proprio omaggio ai suoi maestri, a partire dal titolo originale "JIANGHU ERNÜ" ("figli e figlie di fiumi e laghi" è la traduzione letterale) è già un riferimento a un film omonimo del regista cinese Fei Mu attivo tra gli anni '30 e '40. Tutta la prima sequenza è un viaggio immersivo nel periodo dello *jianghu*, mondo sotterraneo e criminale che agiva negli anni Ottanta, ispirato certamente ai gangster movie del cinema di Hong Kong, da Johnnie To a John Woo. Così *I figli del Fiume Giallo* attraversa anche i generi: dall'azione al western, dal noir alla fantascienza, fino al melodramma. Tutto ciò per raccontare una semplice storia d'amore, che in secondo luogo simboleggia la storia della Cina e infine una condizione esistenziale collettiva. La perdita del lavoro, l'appartenenza ai margini della società, il sacrificio d'amore, l'errare per strade infinite, la solitudine, permeano le immagini de *I figli del Fiume Giallo* facendone un'epica contemporanea. Operai, gangster, amanti, disoccupati: per Jia Zhangke, non c'è differenza, sono questi i suoi eroi. Siamo noi: personaggi formati a seconda di un immaginario cinematografico, disillusi dalla realtà delle cose, sempre più spersonalizzati e ingabbiati dalle nuove tecnologie. La scena in cui Qiao non viene riconosciuta dal sensore della porta automatica è indicativa: stiamo sparendo dentro l'immagine: di un cellulare, di una telecamera di sicurezza. La passione, vitale, amorosa o interiore che sia, anche quella appartenente all'idea romantica di un mondo fuori dalle regole romanzato dai film di una volta, è relegata ai selfie, alle chat, al virtuale: forse solo il cinema può risvegliarci. Zhangke ci prova sempre e, ancora una volta, per chi è disposto, ci riesce.

Giulia Marras

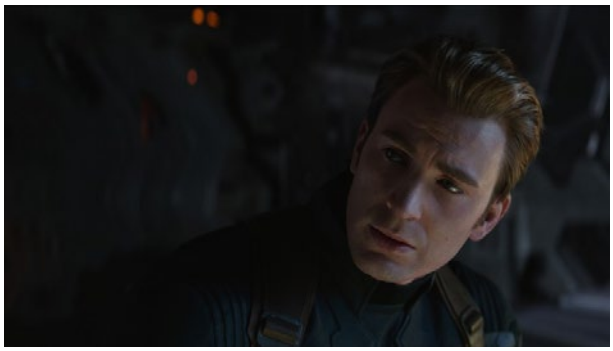
Avengers: Endgame, la conquista dell'umano

Non ho mai agito aspettando Godot,
per tutti i miei giorni aspettando Godot,
e ho incominciato a vivere forte,
proprio andando incontro alla morte...
Aspettando Godot, Claudio Lolli, 1972

Tonino De Pace

Non si scopre nulla di nuovo nel dire che le letture di un film possano essere molteplici e tutte legittime, ancorché alcune assurde, nella loro fantasiosa associazione. Ci fu qualche spettatore che lesse un film di qualità come *Il grande cocomero*, di Francesca Archibugi, come una apologia del realismo socialista; o qualcun altro che dopo avere visto un film sulla solitudine infantile come *Kardiogramma*, del kazako Darezhan Omirbaev, diede la sua interpretazione definendolo un film sul sistema sanitario sovietico. Spesso si tratta di fantasie postprandiali, altre volte di allucinazioni visive dettate dalla noia. Non è quindi insolito che il nuovo film della Marvel Cinematic Universe, *Avengers: Endgame*, di Anthony e Joe Russo, con le sue connotazioni di film fantastico, ma denso di quel sentire umano, nel raccontare un'epica, rispecchiandone anche i fantasmi, lasci vedere i segni evidenti di un racconto destinato, quasi naturalmente, a favorire differenti riflessioni corrispondenti ai diversi livelli interpretativi che il racconto suggerisce. Ventidue film finora realizzati a partire dal 2008, dal capostipite *Iron man* di John Favreau, una saga che si è via via arricchita, ma anche consumata, nel suo lungo e affascinante procedere, scoprendo le debolezze umane dei personaggi per segnarne le qualità, le antinomie che li definiscono, tutti dotati di poteri eccezionali, ma così vicini alle miserie terrestri, pianeta del quale, in fondo, fanno parte. Ma vi è da chiedersi come ne facciano parte. Per chi ha dimestichezza con i personaggi e solo per citare i più noti: Iron man, Thor, Capitan America, Hulk, Spider man, Natasha, Occhio di falco, Doctor Strange e Black panter - e, in realtà, ci sarebbe anche Rocket, se non fosse un procione antropomorfo - sa benissimo che la loro vita è annullata dal loro destino e il loro stare sulla terra - tranne che per qualche eccezione (Spider man, Iron man e Occhio di falco) - costituisca solo un accidente, soli come sono a combattere battaglie di cui la Terra, però, sembra disinteressarsi, nonostante tutto sia fatto solo nel suo nome e per la sua salvezza. È il destino dell'eroe, combattere con lo sguardo oltre ogni confine, contro ogni contingenza del presente. I supereroi vendicatori, sono soli in questa lotta eterna del bene contro il male. Una solitudine che diventa condizione esistenziale del loro presente, tra il benessere dell'infinita ricchezza alla Batman, ma che si stempera nella accentuata filantropia (Iron man) o nel mistero di un passato da crudele e spietata spia sovietica (Natasha), o ancora in quella mutazione accidentale che ha modificato radicalmente la vita manifestandone la connaturata doppiezza (Hulk). Oggi con *Avengers: Endgame* tutto questo sembra essere finito, così come sempre finiscono le storie degli uomini. Ma affidandoci alla bella intuizione di Daniele Dottorini (www.fatamorganaweb.unical.it) che associa *Avengers: Endgame* a *Finale di partita* di Samuel Beckett - vero genio e ricercatore delle segrete angosce celate nelle certezze della modernità – scopriamo qualche verità. La paralisi dei personaggi della *piéce* teatrale e quella dei supereroi alle prese con il malvagio Thanos, dice Dottorini, hanno la stessa vuota natura che finisce nell'immobilità e nel fallimento, ma resta quel rimpianto inappagato, il frustrante fallimento, quel *desiderio che il cinema può rendere concreto: dare una seconda possibilità*. Una prospettiva tutta umana, tutta volta a restituire forma alle sagome di carta. In queste pieghe non troppo celate, il film offre i suoi molteplici piani, la sua diversificata esegesi che lo alimenta e al contempo sembra doverlo consumare dal di dentro. Piuttosto che fantascienza politica - se Avengers fantascienza è - con il film di Anthony e Joe Russo siamo davanti ad una fantascienza che fa i conti con il disagio esistenziale, nulla a che vedere con il futuro distopico e inospitale della *science fiction* scritta o immaginata dal cinema. Ma forse gli Avengers non sono fantascienza a tutto tondo, quanto piuttosto un esagerato mondo parallelo, una icona di forza dirompente sviluppata dalla fantasia terrestre che proietta sui supereroi il desiderio di superare i limiti umani in termini di forza, di poteri e intelligenza. I supereroi diventano miti al pari degli dei dell'Olimpo e come quelli ciascuno di loro è dotato di un superpotere che diventa il dono e il limite per vivere la piena e voluta umanità. I coraggiosi vendicatori sono dei generosi combattenti, ma è il loro dono soprannaturale a destinarli alla malinconica ed isolante diversità che li esclude da ogni consesso collettivo. Sono incapaci, essi stessi, di fare società, benché dotati di uno straordinario senso della solidarietà che si riaccende in quell'implacabile combinazione di forze che si scatena nelle battaglie. Proprio sotto questa luce che si fa ombrosa, in uno spleen che deve trovare soluzione, è interessante osservare l'ambivalente attrazione-repulsione che i personaggi nutrono

Black Panther


Captain America

Captain America

Doctor Strange

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

verso la condizione umana. Ne vivono i sentimenti e sembrano soffrire la loro non finitezza, vivono il disagio del loro eterno stare al mondo, una specie di eterno ritorno senza fine, né inizio. È la loro condanna ad un'esistenza che dell'inumano sembra avere tutto scatenando forte la tensione verso l'umano e verso quella incombenza del tempo che la può rendere unica e irripetibile. È in questa tensione che si annida uno dei fascini segreti delle storie degli eroi della Marvel e nel fluire della saga si rintracciano vari momenti in cui l'eternità diventa una pena e non un privilegio. *Avengers: Endgame*, arrivando alla stretta finale, enfatizza questi sentimenti sempre in agguato in quella costante inquietudine che li allontana dalla condizione umana. Il loro mondo assomiglia ad un limbo invisibile ed è finalmente questo film-cesura a farsi carico di restituire ai personaggi la *gioia* di invecchiare o quella di morire, il piacere di innamorarsi e quello di riscoprire la consuetudine ordinaria della casa e della famiglia. In altre parole *Avengers: Endgame* vuole rassegnare nelle loro mani quella condizione che lontano da ogni felicità, li possa rendere finalmente imperfetti. È la favola di Pinocchio, dell'immortalità mitica che si fa dolore nell'eternità dell'esistenza. Iron man e compagni sono prigionieri e parti di un universo infinito, pieno di mondi dalle non definibili risorse e la loro condizione gli permette di attraversare il tempo senza che appaia sui loro volti o nello scatenarsi dei loro poteri alcun segno di corruzione. Ma è il cinema, ritornando a Dottorini, ad ammettere una seconda opportunità, a concedere un'altra possibilità, aprendo per i personaggi una nuova vita, corrotta dal tempo, insidiata dagli anni, ma compiuta e tutta da vivere nella nuova e sconosciuta imperfezione. Gli Avengers ora non sono più una forza, hanno sconfitto Thanos lo "spianatore dell'universo", ma sembrano avere fallito e consumato le loro risorse negli scontri furibondi degli scenari interstellari, in quel vuoto cosmico che fa risaltare la loro solitudine. Il loro mondo di carta diventa digitale ed è altrettanto fragile, non si consolida in una formazione sociale, non si assoggetta a nessuna gerarchia restando estraneo alla biologia terrestre. *Avengers: Endgame* sottolinea, nelle parole dei personaggi, la rassegnazione alla diversità, riscattata ora dalla nuova genesi umana. Gli Avengers non hanno nostalgia del futuro, ma di quel passato al quale non sanno dare forma, così stanchi del loro eterno presente. È poi, invece, in quel finale di partita che ha a che fare con la conquistata finitezza umana, che sembra farsi largo e affermarsi, si trova la conquista di un mondo che ubbidisce ai principi del volere restare umani, senza i filtri e senza super poteri, ma nella malinconica gioia di un fine vita che ne rappresenti, finalmente, la conquista definitiva. In questa direzione va letta la loro diversità, la loro debolezza, in questa conclusione amara, ma in fondo da sempre voluta, il loro *vivere forte* correndo verso quella desiderata origine umana.

Tonino De Pace

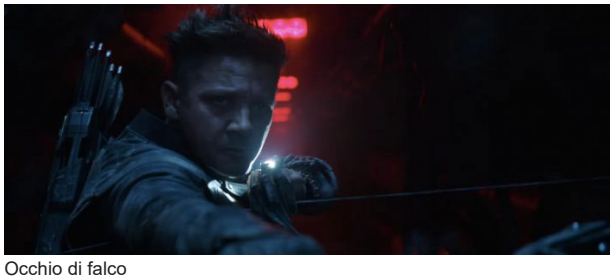
Avengers: Endgame e la voglia di liberare il mondo

Paola Dei

Esorbitante, smoderato, fantastico con sceneggiature che tengono incollati alla sedia e che ci trasportano nel mondo dei supereroi facendocene assaporare anche momenti di ordinaria normalità, *Avengers: Endgame* diretto da Anthony e Joe Russo sta per essere proclamato film vincitore di incassi per il 2019 salvo entrate di opere che potrebbero surclassare la saga degli eroi che lottano per riportare la pace nel mondo. Per il momento é ancora sotto i 100 mila spettatori dietro a *Pokemon: Detective Pikachu* ma le previsioni e gli incassi al botteghino parlano chiaro. Prodotto dai Marvel Studios e distribuito da Walt Disney, il film é il seguito di *Avengers Infinity War* ed é il ventiduesimo film del Marvel Cinematic Universe. La sceneggiatura é di Christopher Markus e Stephen McFeely e gli attori sono già apparsi nelle opere precedenti. Robert Downey Jr é Tony Stark/Iron Man, leader del gruppo e principale benefattore di Vendicatori dotato di un'armatura esoscheletrica di propria invenzione, Chris Evans é Steve Rogers/ Capitan America, supereroe in fuga a capo di una parte dei Vendicatori, veterano della seconda guerra mondiale le cui capacità fisiche sono state incrementate grazie ad un siero sperimentale e che è rimasto intrappolato nel ghiaccio fino al suo risveglio in tempi moderni, Mark Ruffalo é Bruce Banner/Hulk, uno dei Vendicatori, brillante scienziato che, a causa dell'esposizione ai raggi gamma si trasforma in un potente mostro ogni volta che è arrabbiato o eccessivamente agitato, Josh Brolin é Thanos, despota intergalattico originario di Titani che é riuscito ad impadronirsi delle sei Gemme dell'Infinito per imporre la propria volontà sull'intero universo e accanto a loro un cast collaudato che fa sfoggio di supereroi dotati di magici poteri che si trovano ad affrontare lutti e pesanti perdite che saranno per tutti lo stimolo necessario per incamminarsi verso la ricerca di un mondo migliore. Annunciato in uscita nel 2014 con il titolo di *Avengers: Infinity War – Part 2*, fu poi modificato e ne fu prevista l'uscita nell'aprile 2015 con la partecipazione dei fratelli Russo alla regia, mentre nel mese di maggio dello stesso anno fu reso pubblico che Markus e McFeely avrebbero lavorato alla sceneggiatura. Ma nel 2016, ci fu un ulteriore cambiamento e la Marvel cancellò il titolo precedente, riferendosi al progetto semplicemente come un "film senza titolo sui Vendicatori". Le ultime riprese sono incominciate nell'agosto 2017 presso Pinewood Atlanta Studios della Contea di Fayette e si sono svolte in contemporanea con quelle di *Infinity War* per poi concludersi nel gennaio 2018. Il titolo definitivo del film, *Avengers: Endgame*, è stato annunciato al grande pubblico il 7 dicembre 2018 con la

Iron man

Iron man



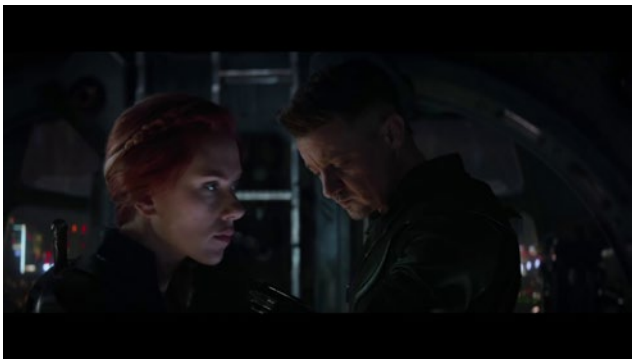
Occhio di falco

Avengers: Endgame

segue a pag. successiva

segue a pag. successiva

pubblicazione del primo trailer e la prima internazionale del film é avvenuta a Los Angeles il 22 aprile per poi essere distribuito in Italia due giorni dopo e in America il 26 aprile anche nei formati MAX e 3D. La storia si snoda intorno alle gravi perdite di persone molto care ai supereroi a causa di Thanos che con un solo schiocco di dita ha ucciso tutta la famiglia di Clint Barton. Decisi a bloccare la furia malvagia del titano si incamminano sulle sue tracce ma quando giungono al suo cospetto scoprono dalle parole di lui che le gemme sono state tutte distrutte. Thor, furioso, lo uccide decapitandolo. Passano anni che per Ant Men sono pochi attimi in virtù dei quali, l'eroe riesce a comprendere che sarebbe possibile tornare indietro nel tempo e recuperare le gemme e i cari perduti. I super eroi si uniscono in un tutto che vale più della somma delle singole parti e anche se c'é chi a suon di boccali di birra ha arrotondato la pancia, come accade ai comuni mortali quando tentano di stemperare i propri dolori, e chi innamorato della propria bambina non vorrebbe imbarcarsi in altre situazioni pericolose, nessuno di loro si tira indietro di fronte all'epica impresa che per circa tre ore diviene un tripudio di colori, sensazioni, paure alla ricerca del tesoro rappresentato dalle gemme dell'infinito racchiuse in un guanto dai poteri inimmaginabili. Sono proprio le loro parti umane che i registi dosano sapientemente a renderceli umani e vicini, laddove i superpoteri divengono un simbolo di giustizia. Iron Man, Captain America, Thor, Hulk, Vedova Nera e Occhio di Falco, in mezzo a colpi di scena, trovate cinematografiche, amori e con la immancabile voglia di liberare il mondo. La fine del malefico Titano Thanos padre di due figlie che si rendono conto delle follie del padre e tentano di ribellarsi, ricorda *La storia infinita* e il grande nulla. Il Titano si polverizza e uno spettacolo colossale si apre davanti ai nostri occhi nelle scene finali che esaltano le gesta degli eroi nella battaglia finale di questo quarto capitolo lasciando però aperte mille possibilità per il proseguo di una delle più fortunate saghe cinematografiche. Certo le emozioni non lasciano il tempo di essere assimilate perché la narrazione incalza, ma le rappresentazioni dei vari personaggi con tratti reali e immaginari sono una delle parti forti del film filtrate attraverso la società nella quale viviamo dove c'é grande necessità di eroi positivi che salvino il mondo da un grande nulla che non porta a nulla se non all'esasperazione del nulla. Giochi di parole per trovare nelle componenti narrative della storia tutte le connessioni possibili con il mondo reale. E come non intravedere in tutti gli intrecci una fiaba moderna che ripercorre gli scritti del russo Vladimir J. Proop che nel suo Morfologia della fiaba, pubblicato a Leningrado nel 1928 ci spiega l'importanza della scienza dei rapporti e delle funzioni. Personaggi, azioni e concatenazione di azioni dove ogni individuo ha un ruolo preciso e dove spiccano gli eroi e gli antieroi e dove tutto ha inizio con una rottura che sostituisce l'ordine al disordine, dove un danneggiamento causa la partenza dell'eroe o degli eroi e dove risplende e spicca la lotta con l'antagonista. Tutto questo rende questa fiaba moderna una magia che cattura sul grande schermo mondi di età differenti ma tutti incollati sulle sedie in attesa di veder esplodere il malvagio Titano.



Natasha e Occhio di falco

Thanos

Paola Dei

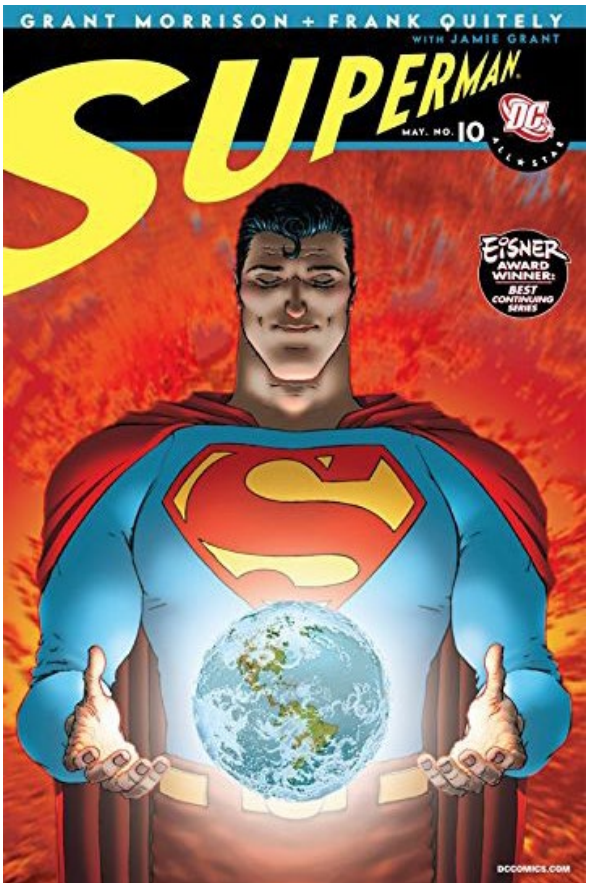
SuperEroi o miti?

Nicola Santagostino

Con il boom dai botteghini di Avengers Endgame non si può non ammettere che ormai il mondo dei "super", non importa di quale casa, è ormai penetrato nella società a tal punto che i fumetti non sono più cose da ragazzini. Ma lo sono mai stati davvero? Anche se spesso si tende a dividere la cultura in Alta e Bassa diversi studiosi non per forza legati al solo mondo del comics hanno sempre buttato un occhio e alcune riflessioni su uno dei media più bistrattati all'interno della cultura pop, tra questi sono annoverabili gli italianissimi Umberto Eco e Flavio Santi (con il suo *Aspettando Superman* per la casa editrice Gaffi). I supereroi hanno la grande fortuna, quando chi li scrive ha la libertà necessaria, di essere spesso a contatto con lo zeitgeist, lo spirito del tempo, poiché le loro storie devono essere a contatto con il pubblico e in maniera intuitiva, senza la necessità di profonde analisi. Ciò non implica per forza che la cultura Alta sia lontana dalla massa, ma che ovviamente mentre un'Iliade richiede studio e note un comics deve essere comprensibile subito, deve raccontarci una storia che possiamo non solo chiarire ma anche sentire nostra e familiare. Non ho citato L'Iliade a caso, poiché due dei più grandi fumettisti viventi al mondo, Alan Moore e Grant Morrison, guardano ai super come la nostra mitologia. In un mondo di positivismo e razionalità gli dei, gli eroi e le loro storie vengono raccontati non più intorno ad un fuoco da campo, ma attraverso inchiostri colorati e volumetti di poche pagine. Sono consapevole che quello che sto per dire potrà far storcere il naso ai più, ma non è del tutto sbagliato paragonare l'Iliade ai due film finali di questa fase del Marvel Cinematic Universe? In entrambi abbiamo una narrazione corale, eroi dai grandi pregi ma allo stesso tempo dai grandi difetti, esseri che non sono dei ma che comunque superano i limiti dell'uomo e che allo stesso tempo pagano questo prezzo in modi che all'uomo comune non sono richiesti, anche perché il costo corrisponde a quello che devono vincere. Ma se questo non basta andiamo oltre, nel mondo della DC Comics, e prendiamo le 3 figure chiave di tutto questo, la cosiddetta Trinity: Superman, Batman e Wonder Woman. Tre entità che hanno ben trasceso il limite dell'umano, al punto tale che, come sottolinea il Bill di *Kill Bill*, Clark Kent è la vera maschera di Kal El, ma potremmo pure azzardare che Bruce Wayne - come si vede bene nei vari film dedicati al Crociato Mascherato - è in realtà la maschera che copre il volto della sete di giustizia e vendetta che ha divorato un bambino innocente, e la stessa Diana, figlia del mondo mitologico greco, userà certe volte un'identità mortale, ma anche lì? L'ennesima maschera, esattamente come gli dei si fingevano altro per muoversi in mezzo ai comuni mortali. La stessa trinity è così iconica che la DC dedicherà un'intera saga di cinquantadue numeri, uno a settimana, a loro e alla decostruzione delle loro figure e della loro influenza nel mondo, poiché la loro importanza e la loro simbologia, non studiata a tavolino alla loro nascita (esattamente come in qualsiasi mitologia) è talmente forte da parlare a quella parte di noi che va oltre il razionale. Superman, ad esempio, che trae potere dal Sole , è un faro di speranza e umanità, un nobile padre celeste che ci guarda dall'alto e che non solo non ci giudica ma ci spinge a dare il meglio di noi, esattamente come ci farà vedere in un paio di storie dove non impedirà a due suicidi di gettarsi da un palazzo ma parlerà loro, la sua forza non risiede nei suoi muscoli capaci di piegare l'acciaio, ma nel suo essere un alieno più umano di chiunque noi. Cosa drammatica se si pensa che oltre alla sua natura aliena Kal El è tecnicamente un migrante clandestino nascosto dalla sua famiglia adottiva fin da neonato e che i due suoi nemici più iconici sono Lex Luthor, uno degli uomini più spietati e geniali del pianeta, e Brainiac, un alieno che colleziona città dopo averne distrutto i pianeti per assimilare sempre maggiore sapere. E quindi Superman è un uomo diviso tra due mondi, esattamente come un semidio, che si scontra con il peggio dei due mondi a cui appartiene e che allo stesso tempo cerca di essere un faro di speranza per gli uomini. Lo stesso Alan Moore, che al giorno d'oggi reputa il formato comics ormai morto, nel suo Watchmen ci mostrerà un Dottor Manhattan che svolge il ruolo di un dio onnisciente e onnipresente che terminerà il suo viaggio dentro quella storia allontanandosi dalla Terra per esplorare davvero cosa voglia dire la parola "vivere", accennando pure a un suo interesse nel crearla. Data la lunghezza del tema però ho deciso di spezzare in due brevi capitoli, per non tediare voi lettori, quindi nel prossimo numero affronteremo il lato umano di questi semi dei, ponendoci la domanda se nel 2019 possiamo ancora parlare di SuperEroi o di SuperUmani.

Nicola Santagostino

Doctor Manhattan Watchmen



Superman

L'uomo fedele

Regia di Louis Garrel. Un film con Laetitia Casta, Lily-Rose Depp, Joseph Engel, Louis Garrel. Titolo originale: L'Homme Fidèle. Titolo internazionale: A Faithful Man. Genere: Drammatico, Commedia, Sentimentale - Francia, 2018, durata 75'.
Abel e Marianne si amano, si separano, si ritrovano ... Ci troviamo qui in un territorio conosciuto, quello di un cinema romantico che non smette di esprimere il suo attaccamento alla Nouvelle Vague. Disegnando comunque il proprio percorso, Louis Garrel usa il fascino e la fantasia, flirta in punta di piedi con il thriller, per raccontare l'amore e la coppia, il suo flusso e riflusso, tra gelosia e bugie. E il cineasta, che interpreta un Abel nomade e passivo, affida un bel ruolo a Laetitia Casta, che qui incarna una Marianne determinata e avvolta nel mistero

Giulia Zoppi

È un film bonsai o una piccola casa di bambole: un film volutamente più piccolo di quello che richiederebbe il suo contenuto (un triangolo amoroso che dura da più di dieci anni), e la sua storia (frutto dell'incontro tra il suo autore-interprete, erede di un'illustre dinastia cinematografica e il suo venerabile sceneggiatore, che ha viaggiato lungo tutto il cinema francese, per decenni). In un'ora e un quarto, Louis Garrel e Jean-Claude Carrière infatti, calibrano le infinite possibilità della loro scrittura, mentre la regia si immerge in tutti quei fiumi che l'esperienza di ogni cinefilo ha superato, tra i classici di Hollywood, fino al ritratto dei giovani *parisiens* (il film inizia con uno scatto sulla Torre Eiffel che avrebbe trovato il suo posto in una commedia di Christophe Honoré), attraversando la *Nouvelle Vague*. Appena sbiadita la cartolina di cui sopra, *L'uomo fedele* inizia con un radicale riassetto di una delle figure fondamentali del cinema francese: la scena della rottura. Nel corridoio di un appartamento post-Haussmaniano, Marianne (Laetitia Casta) annuncia ad Abel (Louis Garrel) di essere incinta. Ma non di lui, bensì del suo migliore amico Paul, con il quale, annuncia, ha deciso di sposarsi in meno di dieci giorni. Abel si limita a subire questa decisione come se non lo riguardasse e anche se la sua impassibilità non convince del tutto, si insinua in noi, sotto pelle, un afflato comico, quasi grottesco, che non finirà mai di comparire qua e là, nonostante i molti risvolti drammatici che il film ci riserverà di lì al suo epilogo. Una dozzina di anni dopo, Paul muore nel sonno. Abel approfitta del suo funerale per riavvicinare Marianne, la quale non si fa pregare troppo per ospitarlo a casa sua. Insieme al defunto, Marianne aveva avuto un figlio Joseph (Joseph Engel), un bambino con uno sguardo chiaro e imperscrutabile che rivela ad Abel che è stata la madre ad aver ucciso Paul, avvelenandolo. Dall'inizio del film (siamo appena al primo quarto d'ora), scorgiamo intanto la sagoma di una ragazza molto giovane, comparire sullo sfondo, ogni qual volta vediamo agire Abel. Adesso, ormai cresciuta, questa figurina defilata ma onnipresente, ha le caratteristiche di Lily-Rose Depp, ovvero Eve, la sorella del defunto Paul, da sempre innamorata di Abel fino all'ossessione. Ora che finalmente è adulta e può sedurlo, non desidera affatto vederlo ricadere nelle braccia della rivale, così decide di passare all'azione sfidando la sorte e Marianne, donna austera e maliziosamente seduttiva, qui nel ruolo di scaltra "agente provocatrice" (solo perché agisce per sottrazione). Abel, incantevole punching-ball, oscilla sotto i colpi del sospetto infantile di Joseph, della consumata libido di Eve, della preoccupante autorità di Marianne. L'allestimento ultra concentrato di Louis Garrel però, non lascia molto tempo per riflettere. Quello che a prima vista sembra un buon film di intrattenimento tipicamente parigino, nutrito di riferimenti cinefili (echi di Truffaut attraversano con leggerezza la vicenda, mentre la Casta è filmata come una moderna eroina hitchcockiana), si trasforma nel tragicomico confronto tra generazioni, mostrando lo scarto tra generi ed età, configurati come ostacoli difficili da superare anche per il bonario Abel, "l'uomo che non prende mai posizione". Joseph, il bambino che si esprime con metafore affilate e senza sconti, è il cugino di un altro ragazzino uscito dall'immaginazione di Jean-Claude Carrière, quello di *Birth*. Come nel film di Jonathan Glazer (2004, con Nicole Kidman), il piccolo ha la forza di sconvolgere le certezze degli adulti. Ma dove il regista britannico ha messo in moto una catastrofe che ha travolto i personaggi, il francese si accontenta di abbozzare solo delle ipotesi: Marianne è una divinità che richiede sacrifici o una donna che sta imparando a superare il suo egoismo? Eve è un'affascinante succube che si libera della sua preda o un'adolescente che sta imparando ad amare gli adulti e a crescere? In questa piccola raccolta di enigmi, siamo guidati dalle attrici. Laetitia Casta mostra un'autorità che raramente è stata vista prima, Lily-Rose Depp dà buona prova di versatilità e senso comico. Tra le due, il cuore oscillante di Louis Garrel si è ricavato un posto invidiabile: quello della vittima. La vittima di due belle donne che se lo contendono a suon di scaltrezze, senza litigi e senza drammi. *L'uomo fedele* si connota come un film femminista lieve e gentile, dove le donne mostrano al mondo di cosa sono capaci nell'arte della seduzione, finalmente vincenti e concrete (e senza inutili sensi di colpa).

Giulia Zoppi

Un treno, un film #2

La Bête humaine di Jean Renoir (1938)

Federico La Lonza

Se mi chiedessero quali siano, per me, i cinque minuti iniziali più belli di un film, non avrei dubbi: sceglierei quelli de *La Bête humaine* di Jean Renoir, una pellicola del 1938 uscita in Italia col titolo *L'angelo del male*. Quel treno che diretto da Parigi corre verso la stazione di Le Havre, - guidato dal macchinista Jacques Lantier (Jean Gabin) e dal fuochista Pecqueux (Julien Carette) - è una vera sciccheria cinematografica, in cui il regista e i montatori (Marguerite Houllé, allora compagna di Renoir, e Suzanne de Troeye) attuano una superba sintesi dove l'obiettivo, oltre a cogliere le facce sporche di fuliggine dei due e i gesti che compiono all'interno della locomotiva, come il rifornimento dell'acqua, si pone anche al posto dei loro sguardi, proponendo la magnifica corsa del convoglio che divora la strada ferrata, supera gallerie, ponti, viadotti e pali del telegrafo, incrocia un altro treno e passa dall'aperta campagna alla periferia urbana. Rare volte il cinema ha offerto spettacoli altrettanto affascinanti, e rare volte due attori hanno mostrato siffatta naturalezza nelle interpretazioni. Era il metodo di lavoro di Renoir con gli attori: egli infatti chiedeva loro di pronunciare le parole senza recitarle, ovvero senza prima pensarci troppo, di "possedere tutto il senso della scena prima di permettersi di spostare un posacenere, afferrare una matita o accendere una sigaretta". Ma va anche subito detto che sui treni Gabin si era sempre sentito a suo agio, giacché fare il macchinista di treni era stato uno dei suoi più accesi sogni di bambino. Nel film non c'è alcuna finzione: fu proprio lo stesso Gabin a condurre con perizia la Lison, la locomotiva a vapore Pacific 231.592 D-D; tanto che nel marzo del '39, quando il film (proiettato per la prima volta il 23 dicembre '38 al cinema Madeleine di Parigi, riscuotendo grande successo di pubblico e di critica) venne proposto nella sede della federazione ferrovieri, il loro segretario nazionale premiò l'attore col diploma d'onore di macchinista e la tradizionale ampolla d'olio. La trama de *La Bête humaine* è un adattamento dell'omonimo romanzo di Émile Zola, diciassettesimo del ciclo dei Rougon-Macquart, pubblicato nel 1890 (e subito anche in Italia col titolo *La bestia umana*); essa non è però ambientata nel 1870 durante l'incombere della guerra franco-prussiana ma nel presente, dove il ruolo dei personaggi di Roubaud e di Grandmaison (qui Grandmorin) vennero fortemente ridimensionati ed anche il finale è leggermente diverso. La storia è la seguente: vittima di pulsioni omicide, Jacques Lantier non si trova bene che a bordo della locomotiva Lison, col suo compare Pecqueux. Egli incontra

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Séverine, moglie di Roubaud, il sotto-capostazione di Le Havre, il quale ha appena ucciso Grandmorin, il padrino di Séverine, che un tempo aveva abusato di lei. Séverine, resasi conto che Lantier ha intuito la verità, per interesse ne diviene l'amante: finisce però con l'innamorarsi di lui e lo istiga ad uccidere il suo inquietante marito: ma colpito da una delle sue crisi omicidiali, egli invece sopprime proprio lei. Quindi, a bordo della sua locomotiva, Lantier confessa il suo crimine all'amico Pecqueux e, disperato, si uccide gettandosi sotto il treno. Rispetto al testo di Zola, la storia è nettamente semplificata, ma questo espediente permette a Renoir di mettere più a fuoco la controversa personalità di Lantier e di disegnare sapidamente alcune figure di contorno, come ad esempio quelle di Phasie e Flore Misard. Tra gli operatori del film c'era anche Guy Ferrier, nipote di Gabin in quanto figlio di sua sorella Reine Moncorgé, e a lui molto legato: aveva dieci anni meno dello zio; tra gli attori, oltre allo stesso Renoir nel ruolo del bracconiere Cabouche, antico amante di Séverine, c'erano i futuri registi Jacques Becker ed Henry Roussel, e perfino, in quello di Phasie Misard, zia e madrina di Lantier, Charlotte Clasis, che era stata una delle ultime modelle di Auguste Renoir, il padre del nostro regista. Affiancarono Gabin, oltre al bravissimo Carette, l'affascinante Simone Simon (Séverine), allora ventisettenne e reduce da un lungo periodo di lavoro ad Hollywood, che Renoir scelse proprio per il suo aspetto angelico (come sì è visto nella trama è lei, infatti, il vero "angelo del male"), il franco-belga Fernand Ledoux (Roubaud), e Blanchette Brunoy (Flore Misard, cugina e amica di Lantier). In sede preliminare il film ebbe una storia un po' contrastata. L'idea di girare una corrusca vicenda ambientata nel mondo dei ferrovieri era venuta agli sceneggiatori Roland e Denise Tual; il regista prescelto era stato Jean Grémillon: ma il progetto di *Tren d'enfer*, le cui riprese avrebbero dovuto iniziare ad essere girate nel luglio del '38, venne differito perché non trovando valida la sceneggiatura Grémillon si ritirò; inoltre Jean Gabin, l'interprete designato nel ruolo del protagonista, doveva prima imparare a condurre una locomotiva. La regia del film venne allora proposta a Marcel Carné, il quale, amico di Grémillon, per solidarietà si rifiutò, ma propose in luogo di *Trein d'enfer* un adattamento del romanzo di Zola: la sua idea venne accolta e, su suggerimento di Gabin, che aveva già lavorato con lui in *Verso la vita* (Les Bas-Fonds) e *La grande illusione* (La Grand Illusion), la regia venne così proposta a Renoir, che accettò, dopo aver ottenuto di poterne stendere egli stesso la sceneggiatura. Il film venne prodotto dalla Paris Film Production per conto di Robert Hakim, colui che fin dall'inizio era stato tra i più accesi promotori della sua realizzazione. Girato negli ultimi mesi del '38, *La Bête humaine* è curiosamente ambientato nel' 39: ciò lo si desume dal fatto che il manifesto del concerto e ballo serale dei ferrovieri reca la data di sabato 30 dicembre e cita tra i brani in esecuzione la Symphony S.N.C.F.; ora, la Société Nationale des Chemins de fer Française, essendo stata fondata a Parigi il 31 agosto 1937, trova solo nel '39 il primo giorno in cui il 30 dicembre cade di sabato; ma le locomotive inquadrate nel film sono prive delle nuove immatricolazioni e le autovetture recano ancora la scritta "Etat" (Stato), anche se nei fotogrammi è possibile scorgerne almeno una con la stampigliatura "SNCF". Fin dal suo apparire, l'opera di Renoir venne considerata un capolavoro: per la sua asciuttezza drammatica, la rispondenza e l'efficace pittoricismo degli ambienti, la puntualità della scansione narrativa, l'aderenza e la grande prova degli interpretati, a partire dal protagonista, Gabin, ma senza escludere nessuno. Più tardi, a proposito del ruolo di Lantier Renoir ebbe a dire: "Rimpiango una cosa: che Zola non possa aver visto Jean Gabin interpretare questo personaggio". Ha scritto nel '91 Charles Tesson a proposito de *La Bête humaine*: "La bocca di fuoco della locomotiva apre il film e ritorna al centro della scena in cui Lantier fa visitare a Séverine la sua locomotiva in piena notte. Tutto è riunito nel segno della forza di questo cratere addormentato". Sedici anni più tardi, nel 1954, un altro grande regista, il viennese naturalizzato statunitense Fritz Lang, girò un nuovo adattamento del romanzo di Zola, *La bestia umana* (Human Desire), con Glenn Ford e Gloria Grahame al posto di Gabin e della Simon: un film, come lo definì Truffaut, "solido e forte"; ma profondamente americano, e perciò lontano anni luce dal realismo poetico che contraddistingue la pellicola di Renoir.

Federico La Lonza

Il silenzio, la pausa e l'attesa nell'immaginazione

Carmen De Stasio

Il libro, ovvero la struttura simbolica di idee capaci di esprimere simultaneamente un vasto senso di comunità. Questo scrivevo in un saggio sulla particolare espressione dell'artista contemporaneo Mario Lo Coco[1]. Un simile approccio può estendersi all'arte cinematografica (nel tempo in cui ricevette l'appellativo di *settima arte* da Ricciotto Canudo, essa viveva di immagini in movimento e brevi canovacci non ancora corredati da voce udibile al pubblico in sala), fin dall'inizio percepita quale fattuale elaborazione visual-verbale di un pensiero nelle determinanti di silenzio e pausa intellegibilmente consegnate in un organismo di diffusa immaginazione. Con ciò intendiamo non soltanto l'abilità di sintesi comprovata da effetti di scena e da un'acuta abilità nell'intessere azioni e riflessioni in un'unica tessitura, quanto l'imprevedibile compartecipazione di un pubblico sollecitato simultaneamente da sfumature afferibili al dato visibile, così come da significati che, pur intrinseci, emergono attraverso congegnate fasi di silenzio, di pausa indugiante e di stampo immaginale. In tal senso l'arte cinematografica – validata dalla confluente congruità di parametri precipui in prima fase, e inclini a una generatività di divergenze intellettual-emozionali nelle fasi successive trova origine nella realtà concreta, predisponendosi sul versante di tutto quanto sia codificato come riconoscibile, ed elaborando immaginalità a tessitura variabile. Pure la cosiddetta *tensione d'artista* trova un assimilabile riscontro cinematico e ciò avviene per via di una modanatura reversibile e accordata in un movimento esposto rispetto a qualsiasi esausta rigidità. In effetti, la cinematografia echeggia costantemente di silenzi e pause tra le motivazioni espresse per il tramite di rimandi a scenari che si inoltrano in un ambito nel quale – estraniandosi dalle cosiddette *telefonate* strategiche (ovvero, di riempimento) – contribuiscono agli stimoli prospettici in una lettura di tipo laboratoriale. Non solo: l'esigenza di riscontrare concordanza si realizza altresì negli effetti, gli stessi che, qualsiasi ambito cultural-artistico si consideri, siano da considerare nella valutazione dell'opera nel suo insieme. Si tratta di una situazione che, riportando in auge un sempre attuale e vigile pensiero di H. Bergson, prevede il clima di buon senso nella misura specifica di facoltà consapevole di operare in un intrico, nel quale tanto i silenzi che le pause non siano altro rispetto alla storia in narrazione, giacché, pur sostenuti da diversità di applicazione, tanto i silenzi che le pause rientrano nella trama filmica come vere e proprie condizionanti dotate di una duttile resistenza all'inesistente vuoto. Ed è la potenza immaginativa che va così a (di)mostrarsi nella tonalità effettiva. Ancora: è nell'equilibrio di svolgimento che spetti ai silenzi e alle pause dare la misura potenziale dell'impalcatura. D'altronde, quell'impalcatura è il segno della forza resistenziale di una pellicola e non solo in presenza (intendendo per tale il momento, specialmente quando legato a eventi colti dalla realtà), ma nel lungo termine, quando il contegno filmico si mostra inalterato nella pienezza del carattere intellettivo-emozionale, portandosi a una designazione *di qualità*. Come un'opera d'arte validata nel tempo lungo, dunque, si potrebbe affermare che il cinema in qualità sia riverbero di un *pensiero sintetico* forgiato ai fini di una *struttura che ne arricchisce il rimando*[2]. Esemplare è *Colette*, film del 2018, la cui trama ripercorre tratti significativi nell'esistenza di una tra le massime figure della letteratura francese del XX secolo, dal cognome della quale (si chiamava Sidonie Gabrielle Colette) il film prende il titolo. Stretta in una sinergia efficace, l'opera è testimonianza epigrammatica dei legami tra la lettura data dal regista inglese Wash Westmoreland, l'interpretazione della protagonista, Keira Knightley, come pure il cast nella sua interezza per il contributo all'amalgama e alla comprensione coerente della porzione biografica portata sullo schermo. Senza indugiare pleonasticamente sulla modalità d'interazione tra le parti articolate che compongono la variabilità ivi presente, emerge una costante fondamentale e che, addirittura, sembra incidere nell'ambito proposto nel titolo dell'attuale testo: soprattutto nelle pellicole dedicate a un percorso biografico, l'itinerario aspira ad essere confacente nel raccogliere, in un insieme sensibile, conoscenze sovente frammentarie, mediante il cui riposizionamento l'intenzione esaudisce il proposito di unitarietà e sfugge al rovinoso assemblaggio di dissonanze dovute a un'esigenza riduttiva. Insiste su questo fronte la ricerca tesa a quello che nel saggio artistico menzionato definivo *consolidamento verbale che permette di figurare un'irripetibilità di volta in volta identificata con l'opera in quanto fatto comprensivo di emanazioni e divagazioni*. Ricucendo la sinfonia tonica degli elementi, si tratta, infine, di una rilettura combinata tra la sincronica progressione di tutte le modalità visuali e vocaliche proiettabili materialmente, e una grafia inclusiva di realtà pur sempre fattuali nella vastità immaginale delle pause.

"Colette" (2018) di Wash Westmoreland Keira Knightley

Colette (1873-1954), pseudonimo di Sidonie-Gabrielle Colette, scrittrice e attrice teatrale francese, considerata fra le maggiori figure della prima metà del XX secolo

Carmen De Stasio

1 *C. De Stasio, Mario Lo Coco e il libro-scultura: la conquista intellettuale della ceramica (testo in italiano e in inglese)*

2 *Ibi*

* *Prossimo numero:*
Alfonso Gatto un Poeta nell'avventura cinematografica

Leonardo. Gli ultimi anni di un genio immortale

Fabio Massimo Penna

Per Leonardo risiedere stabilmente in un posto sembra impresa impossibile, infatti, mentre è a Firenze per realizzare *La battaglia di Anghiari* a Milano va avanti la vicenda giudiziaria per il pagamento de *La Vergine delle rocce* da parte della Confraternita della Concezione. A portare avanti la causa è il vecchio socio dell'artista toscano Ambrogio De Predis ma probabilmente per sveltire le pratiche occorrerebbe la presenza di Leonardo nella città lombarda. Il pittore di Vinci chiede così alla Signoria il permesso di assentarsi da Firenze per tre mesi per recarsi a Milano. Nel capoluogo lombardo Leonardo è ospite di Charles D'Amboise che lo coinvolge in nuovi progetti (tra i quali una villa delle delizie fuori Milano) e chiede alla Signoria una proroga al permesso di assentarsi da Firenze. Alla fine il soggiorno in Lombardia dura più di un anno, dal giugno 1506 al settembre 1507. Intanto la morte di uno zio dà il là a una causa legale per l'eredità tra l'artista e i fratellastri. Tornato a Firenze il genio di Vinci abita presso Piero di Braccio Martelli e riprende a lavorare a *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*. Ad aprile 1508 l'artista è nuovamente a Milano. In questo periodo si va definendo la causa con la Confraternita della Concezione e Leonardo ottiene il permesso di copiare, insieme ad alcuni collaboratori, *La Vergine delle rocce*. Nasce così la seconda versione dell'opera, quella attualmente conservata presso la National Gallery a Londra. Si tratta di anni particolarmente proficui dal punto di vista pittorico che vedono tra l'altro la realizzazione di capolavori quali la *Leda* (attualmente a Firenze a Palazzo Vecchio), nel quale per il corpo della protagonista Leonardo sfrutta le conoscenze anatomiche acquisite a Firenze all'ospedale di Santa Maria Nuova dove aveva ottenuto anche il permesso di eseguire personalmente le autopsie di alcuni pazienti defunti. In questa fase vengono portati a termine anche altri importanti lavori: *Sant'Anna, la Vergine, il Bambino e l'agnellino* del Louvre e il *San Giovanni Battista* conservato sempre al Louvre. Come sempre sono tanti i campi di ricerca nei quali Leonardo si mette in gioco e in questo periodo progetta anche un trattato di anatomia poiché "dopo aver assistito a diverse anatomie, ed averne eseguite egli stesso una decina, Leonardo si convince della necessità di rendere sistematica questa ricerca, che gli ha già dato la possibilità di scoprire nuove relazioni tra gli organi, e di penetrare nei suoi meccanismi, in modo nuovo rispetto alla scienza medica tradizionale" (Carlo Vecce, *Leonardo*, Salerno editrice, Roma, 1998). Le peregrinazioni del nostro artista non sono finite e nel 1513 viene chiamato a Roma per volere di Giuliano De' Medici. Qui alloggia, accompagnato dai fidi Francesco Melzi e Salaì, presso il Belvedere del Vaticano. In una città piena di grandi artisti (all'epoca lavoravano nella Città Eterna geni quali Donato Bramante, Raffaello Sanzio e Michelangelo Buonarroti) Leonardo conduce un'esistenza appartata, lontana dai riflettori. Il genio di Vinci si dedica principalmente a studi matematici (probabilmente scrive un testo sulla quadratura del cerchio e sulle superfici curvilinee) e a esperimenti di acustica. Di grande importanza sono anche i suoi studi per il prosciugamento delle paludi pontine. Nel 1517 avviene l'ultimo trasferimento con il quale l'artista lascia definitivamente l'Italia: Francesco I gli offre ospitalità nel castello di Cloux, situato a poca distanza dal Palazzo Reale di Amboise. Si tratta di un momento particolarmente felice per Leonardo poiché il re francese ha grande stima per lui e ama passare il tempo ad ascoltare i suoi ragionamenti. Da alcuni documenti si ricava che presso di sé a Cloux l'artista ha tre opere: il ritratto di una donna fiorentina (potrebbe trattarsi della *Monna Lisa*), *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino* e *San Giovanni Battista*. Si dedica con il Melzi a riordinare i propri scritti, forse con l'idea di pubblicarli, e progetta la stesura di un libro sulla pittura. Inoltre, grazie all'ampia libertà di cui gode a Cloux, ha l'opportunità di dedicarsi a studi di geometria e di meccanica. Riprende anche un'altra delle sue varie attività: quella di preparare gli impianti scenografici per le feste. Probabilmente interviene nelle feste ad Amboise per il battesimo del Delfino e il matrimonio tra Lorenzo de' Medici e una nipote del re. Le energie, però, cominciano a mancare e la vecchiaia a farsi sentire. Il 23 aprile 1519 Leonardo detta le proprie ultime volontà e il 2 maggio muore. Melzi avvisa i fratellastri dell'artista della scomparsa del loro geniale congiunto con una lettera datata il primo giugno. Come da disposizioni testamentarie Leonardo viene seppellito nella chiesa di Saint-Florentin ad Amboise.

"Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino" è un dipinto a olio su tavola di Leonardo da Vinci, databile al 1510-1513 circa e conservato nel Museo del Louvre di Parigi

"Vergine delle Rocce" olio su tavola trasportato su tela di Leonardo da Vinci, databile al 1483-1486 e conservato nel Musée du Louvre di Parigi; la seconda versione è conservata alla National Gallery di Londra

"La Battaglia di Anghiari" (particolare), gesso di Leonardo Da Vinci (1452-1519)

Fabio Massimo Penna

Underground'Italia, quasi un gossip

1^ parte

Nuccio Lodato

Tra un pettegolo pateticamente egocentrico che spiffera ricordi e una persona seria informata sui fatti che aspirerebbe a documentare la differenza è in fondo assai sottile. Ma la storia qui esposta non si è conclusa davvero solo in "quegli" anni, e il ritrovarsi in qualche misura direttamente dietro le cose può venir considerato diverso dallo spiarle attraverso il buco della serratura. Sia comunque il lettore volenteroso, se intende addentrarsi in questo minimo report, inevitabilmente sospettabile di altrettanto piccolo narcisismo di ritorno, a giudicare alla fine (se vorrà davvero arrivarci). Il fatto di aver potuto disporre, negli anni, di una nicchia piccola ma privilegiata di osservatorio dello sperimentalismo italiano in fieri è dovuto a un caso fortuito: la scelta della mia famiglia di stabilirsi, nel 1965, a Rapallo. Già appassionato di cinema (a tentoni, com'era inevitabile allora) di mio, mi trovai servito su di un piatto d'argento in un grande albergo cittadino (la "perla del Tigullio" di allora nutriva ancora qualche tramontante ambizione di *grandeur*, inutilmente memore di quella autentica inesorabilmente già passata) un festival internazionale di cinema d'amatore organizzato dalla FEDIC, già giunto allora all'undicesima edizione. Lì conobbi *Lilan*[1], il primo lavoro di Massimo Bacigalupo, e poco dopo anche lo stesso autore, scoprendo con sorpresa che si trattava di un liceale maturando. Protagonista del film era Cristiana di San Marzano, una sua amica la cui famiglia risiedeva in una stupenda villa a picco sul Tigullio (e che sarebbe diventata poi una giornalista di prima grandezza nell'ambito della stampa "femminile"). Un altro elemento che mi colpì da lì a poco comparve l'anno successivo in un numero di «Filmcritica»: era forse il primo fascicolo della rivista di Edoardo Bruno comparso dopo la scissione capitanata da Adriano Aprà che stava dando luogo a «Cinema & Film». Era uno scritto di Alfredo Leonardi dal titolo *Come è nato* amore amore[2]. Non sapevo nulla dell'autore, tanto meno del suo lavoro presentatovi: ma si capiva trattarsi di un film orientato in direzione contraria al "cinema commerciale", allora colpito da unanimi quanto generiche scomuniche convergenti. Ma la svolta, non tanto mia personale, ma oggettivamente, per così dire, "del movimento", avvenne l'anno successivo, il 1967, per quanto riguardava Bacigalupo e in genere il mondo cineamatoriale nel quale lui si riconosceva (anche per tradizione familiare: la Federazione era allora presieduta dall'avv. Gianni De Tomasi, antico amico di casa). Esplose al principale festival italiano FEDIC, quello di Montecatini, il caso del suo film successivo, *Quasi una tangente*[3], che oggettivamente era allora, come dire, un po'... troppo avanzato rispetto all'assetto generale, anche se si aggiudicò meritatamente una contestatissima vittoria. Nel frattempo lui personalmente si era trasferito per ragioni di studio universitario a Roma, e si trovò così proprio nello snodo giusto per prendere parte alla fondazione della Cooperativa Cinema Indipendente, anima della quale fu -tra gli altri- proprio lo stesso Leonardi. Proviamo allora a ricostruire il fatto partendo dalla testimonianza diretta dello stesso interessato: «Ma com'era il mondo in cui questi film sono venuti alla luce? E chi erano e sono i suoi personaggi? Quando arrivai a Roma nell'autunno del 1966 avevo con me *Quasi una tangente*, un 8mm sonoro che aveva vinto quell'anno il primo premio al Festival FEDIC di Montecatini. Cinema d'amatore. Meditavo di continuare sulla strada del film a soggetto e cominciai a girare a Siena delle sequenze 16mm di un lavoro che sarebbe stato impossibile portare a termine con le mie mani. Poi, credo nella tarda primavera del 1967, fui contattato da Giorgio Turi e Alfredo Leonardi per la possibilità di creare una Cooperativa italiana a Roma. Poche settimane dopo ci fu a Roma la rassegna dei film portati da Jonas Mekas, e in quell'occasione vidi anche il coraggioso lungometraggio di Leonardi *Amore amore*. Durante la proiezione ricordo che ero seduto alle spalle di Pasolini, che commentava non positivamente lo scorrere delle immagini. Intanto a Roma si era stabilito Gregory Markopoulos, con l'amico Robert Beavers, e ci mostrò un suo film muto girato in sovrimpressione a Hydra, che colpì la nostra

Massimo Bacigalupo, 1947, è stato autore di film sperimentali negli anni 1960-70, Insegna letteratura americana presso la Facoltà di lingue dell'Università di Genova.

Gregory J. Markopoulos (1928 - 1992) è stato un regista americano sperimentale

segue a pag. successiva

1 *Lilan [8 mm, b&n/colore, 10',40"] «nasce come accompagnamento filmico a un brano jazz: girato da un giovanissimo e con coetanei come attori, evoca l'infatuazione giovanile attraverso immagini poetiche che completano la bellezza dei volti e dei corpi con quella del paesaggio». «La parabola, breve e sussurrata, di un'educazione sentimentale. Lilan, l'eroina, ha avuto una brutta esperienza: le sue reazioni vengono seguite fino al compimento della riconciliazione, che non avviene però con il suo compagno infedele ma con se stessa; si realizza così un processo che conduce la ragazza da una percezione annebbiata dell'amore a una visione più nitida».*

2 *Il film, depositato anche nell'archivio di Complus Events, è stato riproposto in una rassegna romana curata da Piero Pala per conto di quell'associazione il 4 luglio 2015: «Il primo lungometraggio di uno dei principali animatori della Cooperativa Cinema Indipendente (fondata nel 1967 e dissoltasi in pochi anni) costituì per Leonardi il tentativo di coagulare tutta una serie di affetti e preoccupazioni estetico/formali che di lì a poco sarebbero implose, a seguito di una sincera consapevolezza esistenziale, dapprima con il suo passaggio al cinema cosiddetto militante ed infine nell'abbandono definitivo di ogni esperienza artistica». Oggi la rete rende accessibili a quanti interessati cospicui dati informativi anche su questo lungometraggio.*

3 *«Il mio Quasi una tangente è come Capolavoro (1967) di Bargellini, un film sociologico. Ma sotto è il contagio dell'immagine. Una narrazione tesa che regge un esercizio figurativo. Quest'ultimo è quanto spetta all'8mm. Nel seguente Ariel loquitur (1967) resta solo la figurazione, e si rivela povera; l'ambiguità della Tangente era più significante. Da allora ho cercato una immagine che potesse parlare da sé, con legami liberi, ed è di solito un'immagine distante; ma resta sempre incline al tumulto delle forme».*

segue da pag. precedente

fantasia. Per me questo insieme di circostanze portò all'accantonamento del progetto del lungometraggio a soggetto e nell'estate montai un film a 8mm decisamente sperimentale e muto salvo per l'uso a un certo punto di una canzone dei Beatles, *Ariel Loquitur* (il titolo rimandava alla *Tempesta*, a cui si ispirava qualche momento del film: scene in cui appariva un vecchio Prospero – Leone Vivante, anziano filosofo senese --, immagini marine, una sequenza notturna vagamente ispirata all'amore dei due giovani; diverse sequenze erano recuperate da materiale inutilizzato perché sfocato di *Quasi una tangente*). Per cui nell'autunno 1967 tutto era pronto per il lancio del nuovo cinema indipendente italiano. A Roma venimmo a sapere dell'esistenza di gruppi analoghi a Napoli e Torino, e a Napoli avemmo l'incontro fondatore, in cui tutti ci unimmo alla Cooperativa regolarmente registrata a Napoli dai fratelli Vergine. Anche Adamo e Aldo venivano dal cinema d'amatore. Avevo visto loro film ai festival di Rapallo e Montecatini. Ora Adamo aveva deciso di passare a una sorta di cinema semiologico realizzando *Ciao ciao* (una sorta di brevissimo Muybridge). E a Napoli venne il pittore torinese Paolo Menzio e ci mostrò su due schermi *Il mostro verde*: un tripudio di colori sgargianti e travestimenti che terminava in una discarica con Tonino De Bernardi (coautore del film) biancovestito che vi si aggirava tastoni mentre sul sonoro Allen Ginsberg intonava il suo *Howl*. Era un film mozzafiato, o almeno così mi parve. Ai primi di gennaio del 1968, al XIV Festival del passo ridotto di Rapallo, io proiettai *Ariel loquitur*, che ebbe prevedibilmente scarso successo, insieme a film di Turi e Leonardi e Markopoulos, presente con la galleria di ritratti *Galaxy* (Warhol, Sontag...). Ormai la Cooperativa funzionava, sul principio che i film erano noleggiati a un tanto per minuto, che non so se abbia mai ripagato i costi di produzione, forse sì». Da parte mia, attraverso la mediazione dello stesso Bacigalupo, potei spesso scoprire che l'a me ignoto Leonardi era addirittura mio concittadino (siamo entrambi vogheresi in ragione della grande caserma di cavalleria che vi aveva localizzate le nostre famiglie: Alfredo per di più cugino primo, per parte materna, della vedette letteraria non solo cittadina Alberto Arbasino), e che Tonino De Bernardi (l'unico degli aderenti alla costituenda Cooperativa che ha continuato col cinema fino ad oggi, e a che livello...) era una persona della quale sarebbe stato difficilissimo non diventare amico. Ma soprattutto non potevo immaginare che del gruppo in fieri sarei diventato, in piccolo, una specie di scriba notarile e commesso viaggiatore: esordendo alla grande proprio con l'intervista a lui sulla *Tangente* che coincise col mio debutto di collaboratore di «Filmcritica»[4]. Individuando oltretutto nella nuova protagonista di Bacigalupo, Mara Fazio, la più bella tra le compagne del corso di laurea in Lettere a Genova: poi ordinaria di discipline teatrali alla Sapienza di Roma. Massimo Bacigalupo, quello stesso anno, mi avrebbe addirittura procurato l'incredibile possibilità di intervistare Lillian Gish! Ma di tutto questo, se proprio ve la cercherete, si potrà parlare la prossima volta.

"Quasi una tangente" (1966) di Massimo Bacigalupo

"Lilan" (1965) di Massimo Bacigalupo

Nuccio Lodato

4 *L'intervista comparve nel n. 176, aprile 1967, e riproposta per l'ultima volta nel catalogo dell'edizione 2016 di Filmmaker. International Film Festival (Ma rinvio coscienziosamente chi volesse saperne di più al recentissimo, ulteriore scritto dello stesso Bacigalupo, Cinquant'anni di Quasi una tangente, «Filmcritica», 687-88, 2018).*

Musica

Vivaldi ex novo

Mario Dal Bello

Precedute da Concerti di autori poco noti, come il veronese Evaristo Felice Dall'Abaco e l'inglese Charles Avison, intelligente "manipolatore"di Scarlatti, oltre che dal Bach del Concerto in re min., per due violini archi e basso continuo, le vivaldiane Quattro Stagioni hanno avuto la parte migliore a Roma, all'Aula Magna dell'Università. Una esecuzione che si direbbe in qualche misura "storica". Perchè al pubblico nella sala strapiena chissà cosa saranno sembrati i quattro concerti per violino archi e continuo del "Prete Rosso". Affidati al violino funambolico di Giuliano Carmigliola e ad un complesso dal suono vigoroso - sembra una grossa orchestra e sono in quindici - come il tedesco Concerto Koln, arcinoto per la potenza espressiva, il rigore nello stile "barocco", la tecnica sbalorditiva e la compattezza sonora. Tenerezza, languore,così come siamo abituati, scarsi. Parrebbe. Eppure raramente l'Adagio molto degli ubriachi dormienti nell'Autunno è stato reso con tale rilassatezza nebbiosa – si sentiva la cantilena oppiacea del cembalo -,e la Caccia del medesimo concerto tanto focosa e irruente. Per non parlare dello strepitoso Presto nell'Estate, vero tripudio dei sensi e dello scivoloso ghiacciato Allegro non molto dell'Inverno. Oltre ai trilli degli uccelli nella primavera, che ci fa entrare nel bosco. Carmignola, si sa, è un virtuoso eccellente. Forse tende ad esagerare e rumoreggiare, battendo i piedi, trasformando gli Allegri in Presto (nell'Inverno) e a "coprire" la melodia meravigliosa dell'Andante- sempre nell'Inverno – con gli interventi del complesso, ma possiede chiaramente una nota vivaldiana di cui spesso non ci si rende conto: l'Estro. Che è ritmo, fantasia,-variazioni con appoggiature,sforzando,diminuendo e accelerando per far sentire "gli affetti". Bizzarria, genio. Colore: non solo Tiepolo, ma Tiziano. Insomma, il Barocco di fuoco. Com'era Vivaldi. Che appare tutto nuovo.

Mario Dal Bello

Giuliano Carmigliola

Ernst Lubitsch: il grande maestro della commedia

La sofisticata ironia di un maestro del cinema

Giovanni Ottone

Ernst Lubitsch (Berlino, 1892 - Los Angeles, 1947), ebreo tedesco di discendenze russe, è considerato unanimemente uno dei più grandi maestri del cinema mondiale nel genere della commedia sofisticata, elegante ed intelligente. La sua capacità di orchestrare intrecci brillanti con interessanti sfaccettature psicologiche, tocchi di fine umorismo, dialoghi ingegnosi e spesso sarcastici e riferimenti di maliziosa sensualità, insinuata più che ovvia, ha fatto sì che molti critici e cineasti ne identifichino uno stile peculiare: il famoso "Lubitsch's touch". Occorre comunque osservare che sarebbe fortemente limitativo pensare che l'unico scopo di Lubitsch fosse quello di divertire il pubblico. In realtà, dai suoi film emerge la volontà di rappresentare un'ampia "commedia umana", in cui convivono grandezze, miserie e strutture sociali in cui interagiscono tutte le classi e le categorie. Da ciò ne deriva una molteplicità di convenzioni e di scelte stilistiche e formali. E, soprattutto, si segnalano le ambientazioni più varie, esotiche, fittizie e reali e, fra queste ultime, la vita trepidante delle metropoli e quella ben diversa delle località provinciali o rurali. Già nel primo periodo della sua attività registica, che si è svolto in Germania, si nota una concezione che, anche in seguito, sarà sempre centrale nelle sue opere: la priorità alla rappresentazione dell'impulso vitale, cioè della volontà di vivere. Sia nei film comici sia in quelli con risvolti anche drammatici, si nota una chiara esuberanza e dinamicità delle immagini. Ne emergono la vitalità, l'irriverenza, un certo spirito iconoclasta e un erotismo "ingenuo". E, in particolare, risalta con costanza il personaggio del nuovo ricco affascinante e lascivo. Per Lubitsch l'energia dell'uomo si manifesta sotto forma di un'avidità e di una ricerca universale del piacere in tutte le direzioni, osservata con distacco ed ironia. Tuttavia, il suo apparente nichilismo cinico, che tende a distruggere e a rovesciare le gerarchie sociali e a configurare una corruzione universale, è mitigato e corretto da una morale essenziale secondo cui gli estremi si toccano e si instaura una significativa tolleranza e la ricerca di un "equilibrio naturale". Un filo conduttore della sua opera è l'omaggio alla donna che sa affermare il proprio valore, negando i clichés della fragilità sottomessa e della reticenza femminili e liberando la sua espressività anche attraverso comportamenti fraudolenti, per recuperare infine la serenità. In molti film Lubitsch manifesta la sua ripugnanza verso l'ipocrisia e rappresenta al meglio la tensione del rapporto tra l'individuo refrattario e il conformismo della società. Ne deriva che sono frequenti le coppie felici, maschio/femmina, formate "logicamente" da due eccentrici. La fedeltà coniugale è svalutata a favore della rappresentazione dell'amour fou o dei menages à trois e spesso il salvataggio del matrimonio è conseguenza di un ratto della donna. Per altro, secondo la concezione morale del regista, il vincolo profondo tra un individuo e l'altro non deriva soltanto dalla tolleranza e dal rispetto reciproco, ma anche dalla compassione che rende partecipi delle sofferenze comuni in forma attiva. E quindi la capacità di identificarsi con l'altro può giungere fino alla rinuncia di un amore o di una vendetta. Tuttavia occorre notare che nei film di Lubitsch l'impulso vitale è sempre individuale ed esclude la nozione di continuità sociale, psicologica o morale. È proprio la celebrazione comica che esclude l'idealizzazione di un progresso. Nella sua opera vi è la costante presenza della caricatura che è l'espressione della deformità morale. La follia delle pretese, delle manie, delle ossessioni e del feticismo è onnipresente. E, parallelamente, Lubitsch dimostra la preferenza per la rappresentazione di luoghi e situazioni fuori misura, multipli, giganteschi ed espressione di megalomania, con immagini al limite del razionale. Nato a Berlino e cresciuto in un ambiente di attiva piccola borghesia commerciale, Lubitsch manifestò precocemente la sua inclinazione verso il teatro e l'ambizione di diventare attore. Dal 1911 iniziò a recitare ruoli comici in troupes teatrali dirette da registi rinomati quali Max Reinhardt e Carl Wilhelm. Nel 1916 debuttò alla regia, realizzando il mediometraggio *Als ich tot war*, una commedia con qualche risvolto drammatico che narra le peripezie della vita coniugale di una coppia minacciata dai maneggi della suocera. Di quel film, come di *Schuhpalast Pinkus* (1916), ne è il protagonista ed evidenzia, con un'esilarante gestualità nevrotica la parodia dell'ebreo arrivista e donnaiolo. Nelle successive commedie, tra cui citiamo *Wenn vier dasselbe tun* (1917) e la più audace

segue a pag. successiva

"Als ich tot war" (1916)

"The eyes of the mummy" (1918)

"Die Austernprinzessin" (1919)

"Madame DuBarry" (1919)

Ernst Lubitsch

"Anna Boleyn" (1920),

segue da pag. precedente

e piccante *Ich möchte Kein Mam sein* (1918), iniziò una proficua collaborazione pluriennale con lo sceneggiatore Hanns Kräly e con la sua prima attrice favorita, la vivacissima Ossi Oswalda. *Die Austernprinzessin* (1919) rappresenta il suo primo esempio di efficace satira sociale, critica e mordace, che ricorda Stroheim ed anticipa quella che sarà la screwball comedy americana degli anni '30. È considerato l'inizio dell'affermazione di uno stile personale perché mescola il burlesco e la commedia di costume, la tenerezza e il cinismo immorale. Dal 1918 Lubitsch si cimentò con il genere esotico e storico, inizialmente con *Carmen*, una versione, che ottenne grande successo, del celebre romanzo di Prosper Merimée, e poi con *Madame Dubarry* (1919) dove "umanizza" la storia e con *Sumurun* (1920), basato sulla pantomima teatrale di Max Reinhardt, racconto orientale con caratteristiche espressioniste burlesche. La protagonista di questi tre films

"Das Weib des Pharao" (1922)

fu la bruna sensuale e aggressiva Pola Negri. E ancora *Die Augen der Munnie Mâ* (1918) e *Das Weib des Pharao* (1922), due sontuose produzioni con imponenti ricostruzioni scenografiche, ambientate nell'antico Egitto dei Faraoni, con protagonista Emil Jannings. *Anna Boleyn* (1920), con protagonista la dolce Henny Porten, è più drammatico, perché privilegia la rappresentazione della vittima innocente. Nel 1923 Lubitsch si trasferì a Hollywood. Il primo film che realizzò fu *Rosita*, un melodramma popolare di ambientazione spagnola con un sorprendente happy end, la cui eroina fu una riluttante Mary Pickford. Il film ebbe un successo considerevole. In seguito la sua carriera si sviluppò sulla base di un contratto con la Warner per cui diresse cinque "sophisticated comedies", con ambientazioni scenografiche europee. Tra queste ricordiamo *Forbidden Paradise* (1924), ancora con Pola Negri, e *Lady Windermere's Fan* (1925), tratta dal testo teatrale di Oscar Wilde ed ambientata nel mondo dell'aristocrazia londinese. Dopo il grande successo del brillante *So this is Paris* (1926), abbandonò la Warner e realizzò il dramma storico *The Patriot* (1928), con Emil Jannings, prodotto dalla Paramount, e il melodramma *Eternal*

"Rosita" (1923)

"The Patriot" (1928)

"So this is Paris" (1929)

"Eternal Love" (1929)

"The Smiling Lieutenant" (1931)

Love (1929), con John Barrymore, prodotto dalla United Artists. Dal 1929, dopo l'avvento del sonoro, Lubitsch si adeguò alla forma musicale, che rispondeva al gusto del tempo, ma recuperò elementi spettacolari dei suoi film muti, considerando che le trame mutuate dalle operette avevano strette relazioni con il vaudeville. Molti di questi suoi primi musical, *The Love Parade*

"Broken Lullaby" (1932)

"Design for Living" (1933)

"Angel" (1937)

"Bluebeard's Eighth Wife" (1938)

(1929), *Monte Carlo* (1930) e *The Smiling Lieutenant* (1931), sono caratterizzati da ambientazioni scenografiche europee. In seguito realizzò una commedia di malintesi, *One Hour with You* (1932), con alcuni dei protagonisti dei musical precedenti, in particolare Maurice Chevalier e Jeannette MacDonald. Nel 1932 diresse anche *Broken Lullaby*, con Lionel Barrymore e Nancy Carroll: un melodramma pacifista, che costituisce un'eccezione singolare, essendo l'unico suo film totalmente drammatico e commovente. *Trouble in Paradise* (1932), con Miriam Hopkins, Herbert Marshall, Kay Fransis e l'eccellente Edward Everett Horton, è una delle sue più riuscite commedie sofisticate, grazie alla capacità di rappresentare l'ambiguità

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

della seduzione e ad una messa in scena che, in un gioco di porte, orchestra la tensione crescente. In *Design for Living* (1933) Gary Cooper, Fredric March e Miriam Hopkins si disputano in un triangolo, reso con straordinaria intelligenza e vis comica. E ancora *Bluebeard's Eighth*

"To Be or Not To Be" (1942)

"Ninotchka" (1939)

"Cluny Brown" (1946)

Wife (1938), una delle sue opere più esilaranti ed ingegnose, in perfetto equilibrio tra la commedia sofisticata e la commedia esilarante, con la sceneggiatura del prestigioso tandem Charles Brackett e Billy Wilder, e un cast di splendidi attori, tra cui Paulette Colbert, Gary Cooper, Edward Everett Horton e David Niven. Nel 1937 Lubitsch realizzò un sottile dramma esistenziale, *Angel*, dove descrive la crisi di una coppia di aristocratici, sposata da tempo, analizzando il possibile tradimento della donna con un pretendente molto attraente e dignitoso. Fino al recupero del vincolo iniziale, tra ragione, volontà di uscire clamorosamente dalla routine e umiltà necessaria per un nuovo tentativo di essere felici. Si tratta di un capolavoro, in cui recitano al meglio Marlene Dietrich, Herbert Marshall e Melvyn Douglas. È un film con un forte significato morale e un meraviglioso sistema di codici, visivi e gestuali, linguistici e sonori. Nel 1939 diresse *Ninotchka*, uno dei suoi film più famosi. È una satira comica e sentimentale, ricca di humour corrosivo, che mette alla berlina il potere ottuso, ridicolizzando riti e velleità del comunismo, ma anche del capitalismo. Vi spicca l'interpretazione ridanciana di un'attrice, Greta Garbo, considerata, fino ad allora, fredda e distante. *To Be or Not To Be* (1942) è un magistrale esempio del costante riferimento a Shakespeare nell'opera di Lubitsch, ma rappresenta soprattutto la fusione perfetta del simbolismo teatrale con un cinema di propaganda carico di messaggi, ma giocato sulla satira. Il feroce e palese attacco al nazismo ridicolizza completamente quel sistema totalitario. Costituisce, seppure in forma parodistica, un eccellente esempio di stile documentaristico. Nel cast figurano magnifici attori quali Carole Lombard, Jack Benny e Robert Stack. Questo puzzle in cui si mescolano elementi comici, patetici e drammatici, similari a quelli dei film d'azione, fu accompagnato da incomprensioni e polemiche, soprattutto in Polonia, ma divenne un classico. L'ultimo film diretto da Lubitsch, prima della morte per infarto, fu *Cluny Brown* (1946), un racconto picaresco che, seppure intriso di comicità, polemizza con le differenze di classe e di ruoli sociali. Nel cast spiccano Charles Boyer, Jennifer Jones e Peter Lawford. Ci sembra quindi necessario concludere con una breve riflessione sulle scelte stilistiche di Lubitsch. Il suo linguaggio visivo non esclude, in nome di una coerenza artistica o morale, alcuna possibilità offerta dalla telecamera. Nei suoi film si nota l'importanza dei primi piani per porre in rilievo un dettaglio rivelatore nei gesti e nella condotta cosciente del personaggio. Il close up è spesso enfatizzato dall'utilizzo di un elemento di separazione naturale, ad esempio una porta o una tenda con un effetto key hole. Peraltro sfrutta anche il fuori campo e la soggettiva per esprimere il punto di vista di un personaggio. Nel passaggio dal cinema muto al sonoro, si nota la sua evoluzione stilistica considerando il posizionamento delle immagini, dei dialoghi e degli effetti sonori nell'economia del racconto. È innegabile che il linguaggio parlato assume un ruolo sempre maggiore, mentre la manipolazione visiva diventa più discreta. In conclusione giova ricordare che Lubitsch ha influenzato alcuni grandi registi sia statunitensi, per nascita o per adozione, quali Billy Wilder, Otto Preminger, Joseph L. Mankiewicz, Blake Edwards e Woody Allen, considerato da molti il suo erede, sia europei come François Truffaut che lo ammirava e citava palesemente il cinema del maestro tedesco nei propri film.

Giovanni Ottone

La posta 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

Mannàggia lu pisci spada, tutte le strade portano a Roma, ma poi a Roma, da quando è Sindaca la Raggi, queste sono piene di buche, il Ministro degli Interni Salvini preso dai mille problemi del suo mandato, ha infilato un piede in una di queste buche e patapunfete, il dramma

Il Ministro S. cade in pieno centro a Roma e batte la testa

Indagata Virginia Raggi

Dott. Tzira Bella

Sembra che la sfortuna voglia accanirsi contro le élites vecchie e nuove del Carroccio. Il leader massimo del Partito oggi più amato dagli italiani se l'è vista veramente brutta e nera. A differenza del loro vecchio padrino di battesimo politico, il Cavalier Silvio Berlusconi, i maggiorènti leghisti sembrano attirare la sfiga, più che la sua versione meglio riuscita, sempre presente invece, in pubblico e in privato a far compagnia e corona al Silvio nazional-popolare, che un poco oggi ci manca, ammettiamolo. Ma ciancio alle bande, la nostalgia può far male, canta il poeta. In una non precisata, nei comunicati ufficiali per motivi di sicurezza, strada di Roma, l'onorevole Ministro non batte mai due volte di seguito la stessa pista, e non fa sapere prima la strada che farà, e neanche dopo la strada che ha fatto, (come in politica, uguale), è accaduta la disgrazia. Una sciagura evitabilissima, solo che la Sindaca sapesse fare il suo dovere di Prima cittadina, che è quello di tappare le buche e non di imbellettarsi per supplire con la bella presenza alle carenze politico-amministrative del suo governo cittadino. *Ma stavolta la paga*, pare a denti stretti per il dolore, abbia biascicato Matteo 2, successore del Putto fiorentino, *aprirò un'inchiesta, sono o non il Ministro degli interni, e anche se le strade normalmente si trovano all'esterno, farò sentire la mia voce!* Trasportato immantinènte al più vicino nosocomio, rimasto ovviamente segreto per motivi di sicurezza, per mezzo di una celere autolettiga, dopo uno scrupoloso controllo è stato immediatamente dimesso: si sa, la classe dirigente leghista ce l'ha duro, il capoccione! Sembrano però manifestarsi strani effetti collaterali. Ma di questi daremo notizia prossimamente. Tra i tanti i messaggi di solidarietà pervenuti, spicca quello della sorella d'Italia Giorgia Meloni, che tra il preoccupato e lo spiritoso, dopo gli auguri di pronta guarigione, commenta: *se fosse successo a me di inciampare in una buca romana, avrebbero dovuto chiamare la locale sezione speleologica per tirarmi fuori.* E poi dicono che i politici italiani mancano di sense of humor!

Antoniccu Conca De Burriccu

Notizie da Sherwood

Sculptures in Chigi Park

"The most beautiful wood in the world"
Ariccia-Rm 2019-2020
Contemporary Grand Tour – Dialogue between arts

Il 22 maggio scorso si è svolta a Palazzo Chigi in Ariccia la presentazione del Progetto del Contemporary Gran Tour con la partecipazione di **Diari di Cineclub**
Il Progetto interdisciplinare è ambientato nel *"più bel bosco del mondo"* (Stendhal) ed è pensato all'insegna del "Dialogo tra le Arti" e rivolto a tutti gli artisti, a quelli delle Accademie straniere e Istituti di Cultura e a quelli delle istituzioni culturali italiane desiderosi di confrontarsi ed entrare in dialogo con uno dei più insigni e celebri contesti ambientali della storia dell'arte, in una ideale continuità con le esperienze e lo spirito dei viaggiatori del *"Grand Tour d'Italie"*.
Hanno partecipato Francesco Petrucci - *Conservatore Palazzo Chigi in Ariccia;* Marcello Fagiolo - *Presidente Centro Studi sulla Cultura e Immagine di Roma;* Giovanni Papi – *Curatore*

Diari di Cineclub | Media partner

Il cinema russo tra due secoli

Cagliari. Rassegna Cinematografica Itinerante

FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema
dal 1947 aderente alla International Federation of Film Societies - IFFS

MIBAC - Direzione Generale Cinema - Regione Autonoma della Sardegna - ERSU

FICC Federazione italiana dei Circoli del Cinema
In collaborazione con Centro Russia in Sardegna Studio Cinematografico Mosfil'm e Società Umanitaria – Cineteca Sarda
La cinematografia della Mosfil'm dal 1925 ai giorni nostri
CAGLIARI dal 25 maggio al 21 ottobre 2019
PARTE 1^ - 1975 / 2018
(Maggio/Giugno)
Proiezione Decisione: liquidazione (2018(di Aleksandr Aravin
La strada per Berlino di Sergej Popov (2015) 102'
Sogni di Karen Shakhnazarov e Alexander Borodyansky (1993) 78'
L'ascesa di Larisa Shepitko (1976) 111'
Mosca non crede alle lacrime di Vladimir Menshov (1979) 150'
Dersu Uzala, il piccolo uomo delle grandi pianure di Akira Kurosawa (1976) 128'
Hanno combattuto per la patria di Sergej Fëdorovič Bondarčuk (1975) 137'
PARTE 2^ - 1925/1966
(Settembre/Ottobre)
Andrej Rublëv di Andrej Tarkovskij, (1966) 186'
Ballata di un soldato di Grigoriy Chukhray (1959) 108'
Quando volano le cicogne di Mikhail Kalatozov (1957) 95'
La notte di carnevale di Èl'dar Aleksandrovič Rjazanov (1956) 78'
Ivan il terribile (1° parte) di Sergej M. Ejzenstejn (1945) 96'
Ivan il terribile – La congiura dei boiardi (2° parte) di Sergej M. Ejzenstejn (1946) 88'
Ottobre! di Sergej M. Ejzenstejn (1927) 102'
Sciopero di Sergej M. Ejzenstejn (1925) 70'
La corazzata Potëmkin di Sergej M. Ejzenstejn (1925) 68'
Ospiti
Karen Shaknazarov, regista e direttore generale della Mosfil'm
Mariya Karpova, attrice
Va' e Vedi (Иди и смотри) di Elem Klimov (1985) 123'

Direzione artistica
Marco Asunis | Galia Francis-Smith

Diari di Cineclub | Media Partner

Pubblicato il bando di concorso per l'ammissione ai corsi ordinari del CSC per il triennio 2020-2022

CSC... Scuola Nazionale di Cinema

Bando di selezione per l'ammissione al triennio 2020 - 2022 per le sedi di Roma, Abruzzo, Lombardia, Piemonte, Sicilia.
Il diploma rilasciato dalla Scuola Nazionale di Cinema del Centro Sperimentale di Cinematografia è equipollente alla laurea triennale L-03 (D.A.M.S.), ai sensi del D.M. n. 378 del 24 aprile 2019.

La Sede di Roma indice le selezioni per n. 79 posti. I posti sono così suddivisi:
n. 6 posti per il Corso di Costume
n. 6 posti per il Corso di Fotografia
n. 6 posti per il Corso di Montaggio
n. 8 posti per il Corso di Produzione
n. 9 posti per il Corso di Recitazione donne
n. 9 posti per il Corso di Recitazione uomini
n. 6 posti per il Corso di Regia
n. 8 posti per il Corso di Sceneggiatura
n. 6 posti per il Corso di Scenografia
n. 9 posti per il Corso di Suono
n. 6 posti per il Corso di Visual Effects Supervisor & Producer
La Sede Abruzzo indice le selezioni per n. 12 posti per il Corso di Reportage.
La Sede Lombardia indice le selezioni per n. 16 posti per il Corso di Pubblicità e Cinema d'Impresa.
La Sede Piemonte indice le selezioni per n. 20 posti per il Corso Animazione.
La Sede Sicilia indice le selezioni per n. 12 posti per il Corso di Regia del Documentario.
Per ogni corso i posti sono da intendersi fino al massimo del numero indicato.
È possibile presentare domanda di selezione per più corsi, anche di sedi diverse. Tutte le procedure relative alle selezioni sono consultabili all'interno delle singole sezioni dedicate a ciascun corso. Il costo annuo per la frequenza dei corsi ordinari triennali è stabilito, per tutte le sedi, in € 2.500,00 (euro duemilacinquecento). Si informa che è in procinto di essere attivata la nuova sede distaccata di Lecce della Scuola Nazionale di Cinema, ove si terrà il corso triennale ordinario di Conservazione e management dell'audiovisivo. Il relativo bando di selezione sarà indetto successivamente al completamento delle opere di ristrutturazione edile ed impiantistica della sede stessa, presumibilmente entro la prossima estate.

infoscuola @fondazionecsc.it
www.fondazionecsc.it

Radio Amiche Diari di Cineclub

Radio Brada

Canale Diari di Cineclub. Il nostro palinsesto www.radiobrada.com/diaridicineclub

I risultati della nuova Legge Cinema. Angelo Tantaro intervista Marco Asunis 16.38
Dolor Y Gloria. recensione di Maria Rosaria Capozzi 06:32
Premio Tatiana Pavlova 2019. presenta Irene Muscarà 05:36
Avengers: Endgame. Recensione di Paola Dei 10:29
Stan & Ollie. Recensione di Maria Rosaria Capozzi 06:04
Teatro *Le Cinque Sorelle* tratto dalle opere teatrali di Anton Čechov di e con Irene Muscarà 52:16
Attacco A Mumbai. Recensione di Maria Rosaria Capozzi 04:22
Apulia Web Fest. Tiziana Di Gravina e Angela Iannone da Terlizzi (Bari) incontrano il direttore artistico Michele Pinto 05:54
World Press Photo Exhibition 2019. Federico Raponi incontra Francesco Zizola di 10b Photography 13:02
6° Firenze Film Corti. Festival Sebastiana Gangemi incontra Marino Demata presidente del festival 09:27
Ancora Un Giorno. Federico Raponi incontra Dario Bonazelli di I Wonder Pictures 11:06

Ascoltaci dove e quando vuoi in podcast su www.radiobrada.com/diaridicineclub

34° Lovers Film Festival. Federico Raponi incontra la direttrice Irene Dionisio 06:52
Ergo Sum Federico. Raponi incontra il fotografo Valerio Polici 11:04
Il Professore il Pazzo. Recensione di Paola Dei 11:04
A qualcuno piace classico. Federico Raponi incontra Stefano Finesi dell'associazione 'la Farfalla sul Mirino' 09:20
Regia Alle Donne. Federico Raponi incontra Sabina Passi 10:15
Cinema Is The Future. Federico Raponi incontra Matteo Pavesi della Fondazione Cineteca italiana 10:48
Youtrailer Per un Rinascimento digitale del cinema classico italiano 07:51
Le Invisibili. Federico Raponi incontra Margherita Chiti di Teodora Film 06:14
Cyrano mon Amour. Federico Raponi incontra Simone Totola di Officine Ubu 06:14
Diari di Cineclub su Radio Brada. Federico Raponi intervista Angelo Tantaro 08:47
Bulli ed Eroi. Scacco matto al disagio giovanile conduce Paola Dei 10.52

DdC

Location Manager: l'Indiana Jones del cinema

Per Unica Radio l'intervista di Salvatore Uccheddu a Gennaro Aquino

Salvatore Uccheddu

Unica Radio, la web radio dell'Università di Cagliari si occupa anche di cinema. Ed è all'interno di questo spazio che trova casa anche **Diari di Cineclub**, con un nuovo appuntamento fisso dedicato agli addetti ai lavori del cinema. Come primo contributo l'intervista a Gennaro Aquino, location manager per cinema e televisione. Ormai professionista da diversi anni Gennaro racconta ai microfoni di Unica Radio quali sono i doveri e le competenze di una professione che, in Italia sta osservando una forte crescita, ma oltreoceano è consolidata da diversi tempo. Quella del location manager è senz'altro una professione più che affascinante e Aquino ne racconta i dettagli soffermandosi anche sui particolari facendo esempi anche pratici con riferimenti a esperienze sui set delle pellicole per le quali ha lavorato come ad esempio il *Racconto dei racconti* di Matteo Garrone. Dalla pre-preparazione sulla base di ambienti scritti in sceneggiatura alla ricerca, concreta sul campo, delle location per un film (vero e proprio momento in cui il location manager si trasforma in un ideale Indiana Jones). Ricerca finalizzata a individuare le ambientazioni più simili possibile a quelle proposte in sceneggiatura, ma con una forte attenzione alle possibilità logistiche e finanziarie della produzione. Ma anche gestire i permessi con la polizia locale, la gestione del traffico, la sicurezza sull'ambiente di lavoro, la convivenza con i cittadini e le autorità locali, al fine di realizzare serenamente lo svolgimento delle riprese, e ridurre al minimo le eventuali conseguenze dell'impatto della produzione sull'ambiente. Gennaro Aquino, attualmente, è impegnato in un set altrettanto suggestivo e fiabesco come quello de *Il Racconto dei Racconti*, vale a dire, *Pinocchio* di Matteo Garrone, in uscita nel Natale 2019. Le location principali vedono protagoniste la Toscana, il Lazio e la Puglia. L'intervista è disponibile in podcast sul sito della web radio (www.unicaradio.it) fruibile anche tramite app per iOs e Android. Di prossima realizzazione la seconda stagione della rubrica tematica *Cult Fiction* che ospiterà **Diari di Cineclub** con appuntamento fisso settimanale.

Salvatore Uccheddu

Unica Radio
www.unicaradio.it La radio degli studenti di Cagliari | Edicola virtuale di **Diari di Cineclub**

Classe 1989, appassionato di cinema in ogni sua manifestazione. Diviso tra la scrittura e la sala cinematografica. Collabora con Unica Radio dal 2017 per la quale cura la rubrica cinematografica Cult Fiction.

Dobbiamo aspettare 217 anni per la piena parità tra donne e uomini?

Dea – Donne e Audiovisivo è un progetto di ricerca triennale (2016-2019) sugli squilibri di genere nell'industria italiana del cinema, del documentario, e dell'animazione. Realizzato da IRPPS - Istituto di Ricerche sulla Popolazione e le Politiche Sociali del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), sostenuto da Siae, il progetto si è avvalso della collaborazione di Doc/it, Università degli Studi di Roma Tre, Mibac, cOOkies adv. Ha ricevuto inoltre il patrocinio di UNESCO - Roma città creativa per il Cinema. Tutti i materiali DEA sono liberamente consultabili sul sito dell'IRPPS (https://irpps.cnr.it/poges/donne-nelle-professioni-creative-il-caso-dellaudiovisivo-in-italia/)

Elisabetta Badolisani

La piena realizzazione del proprio potenziale, indipendentemente da sesso e/o genere, è un diritto tra i valori fondanti dell'Unione Europea, della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo, ed è richiamato anche nella Convenzione UNESCO sulla Protezione e la Promozione della Diversità delle Espressioni Culturali. Numerosi studi suggeriscono che l'uguaglianza di genere ha un ruolo significativo nella crescita economica e sociale, e infatti il suo completo raggiungimento fa parte degli "Obiettivi di Sviluppo del Millennio" delle Nazioni Unite (Agenda 2030). Nonostante questa attenzione istituzionale, siamo ancora lontani dalla sua realizzazione: secondo il World Economic Forum, il 2017 ha visto addirittura un peggioramento nel divario di genere in 60 Paesi su 144 considerati. Al ritmo attuale, le donne raggiungerebbero la parità economica con gli uomini solo nell'anno 2234. L'Italia, al 82° posto della classifica, indietreggia vistosamente rispetto alla posizione di dieci anni fa; tra le cause, i valori, molto bassi, di partecipazione al lavoro e livelli di retribuzione delle lavoratrici italiane. Differenze di salario, sotto-rappresentazione, barriere all'accesso a posizioni dirigenziali, squilibri nella ripartizione dei carichi familiari, maggiori difficoltà nell'ottenimento di finanziamenti, sono fenomeni osservabili nel mercato del lavoro dell'audiovisivo, un settore vitale dell'economia italiana, caratterizzato da un'importanza culturale strategica sotto molti punti di vista, tra cui la formazione – ma anche l'eliminazione - degli stereotipi di genere. Da qualche anno, assistiamo a una nuova attenzione, sia degli "addetti ai lavori" sia dell'opinione pubblica, verso queste tematiche, in parte grazie all'attivismo sul tema delle molestie sul lavoro, ma anche per il consolidamento della ricerca scientifica e l'attuazione di alcune politiche positive, entrambe oggetto di analisi nei rapporti *Gap&Ciak* 2016 e 2019 da parte di Ilaria A. De Pascalis. In particolare, il rapporto 2019 fornisce un'attenta analisi, realizzata da Pietro Demurtas, dei dati forniti da alcune associazioni di categoria e scuole specializzate, e del patrimonio informativo della Siae relativo alle opere cinematografiche e assimilate depositate nel 2015 e 2016: è emersa una netta inferiorità numerica delle autrici (circa il 30% del dataset), accompagnata da alcuni fattori positivi, come la tendenziale maggiore versatilità delle stesse. Elisabetta Badolisani, invece, ha affrontato il tema della composizione di genere nei ruoli apicali delle società di produzione cinematografiche, argomento sui cui c'è generale carenza di informazioni e prevalenza di dati disaggregati. L'analisi è stata condotta sul Database Industry Filmitalia, archivio parziale e non sistematico ma gestito da una società pubblica (Istituto Luce Cinecittà); ne emerge un primo quadro interessante e suscettibile di ulteriori indagini: circa il 27 % delle società di produzione catalogate annovera tra i responsabili almeno una donna, la quale, per più della metà di questi casi (60%), è socio unico. In aggiunta all'approccio quantitativo, abbiamo voluto riportare esperienze e opinioni sul divario di genere nell'audiovisivo attraverso 58 testimonianze, ora sul canale Youtube di Dea (https://youtu.be/Rz9CFeSFlPs); tra le interviste: Valeria Golino, Cecilia Mangini, Costanza Quatriglio, Daniele Vicari, Susanna Nicchiarelli, Anna Negri. A conclusione del progetto, abbiamo elaborato alcuni strumenti per la formulazione di politiche pubbliche mirate al riequilibrio: 11 Raccomandazioni, articolate in sei aree strategiche (Azioni di sistema, Finanziamenti, Raccolta dati, Formazione, Sensibilizzazione e comunicazione, Condivisione di buone pratiche), messe a punto dal gruppo di ricerca DEA insieme ad associazioni e stakeholders dell'audiovisivo italiano (Italian Film Commission, Anica, Doc/it, 100 autori, Dissenso Comune, WIFT&M Italia), attraverso un lavoro di confronto che ha selezionato proposte di politiche e interventi valutandone la desiderabilità e la realizzabilità rispetto all'attuale contesto italiano. Le raccomandazioni sono state sottoposte all'attenzione della Sen. Lucia Borgonzoni, Sottosegretario di Stato per il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, e dell'On. Vincenzo Spadafora, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri per le Pari Opportunità; il testo è stato poi condiviso con la DG Connect - Direzione generale delle Reti di comunicazione, dei contenuti e delle tecnologie della Commissione Europea.

Elisabetta Badolisani

Dopo la laurea in Economia dei Mercati e Intermediari Finanziari (Università di Roma Tor Vergata), mi sono diplomata in Produzione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Ho lavorato nell'organizzazione di set cinematografici, televisivi e di film pubblicitari; dal 2017 collaboro con l'Ufficio Pianificazione Strategica dell'ANICA.

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Liberazione / 01-08.2007

Borghesia, Solitudine, Alienazione…

L'avventura di un grande autore che ha raccontato la crisi della società libero dagli schemi ideologici. Le donne protagoniste indiscusse dei suoi film. In poche ore il cinema perde due maestri

Mino Argentieri

Alla fine, la malattia ha sconfitto un uomo che, avendo perso il dono della parola e dell'udito, non si è mai arreso e non ha sofferto alcuna menomazione delle sue risorse creative. Si è spento, a breve distanza dalla scomparsa di Bergman, uno tra i maggiori ingegni che ha portato la potenziale ricchezza del linguaggio cinematografico alle punte estreme di tollerabilità di un sistema produttivo avaro nei confronti dell'originalità e di quanti muovono contro tendenza, indifferenti agli imperativi del box office e alla seduzione della popolarità. Anche Antonioni è uscito dalle fila del neorealismo, a cui ha donato alcuni documentari di straordinaria intensità formale e non privi di rilievo sociologico. Ma di quel movimento, composito e variegato, oltre i comuni denominatori, ha rappresentato una voce dissonante solo apparentemente. Mentre i suoi compagni d'arte spingevano la ricerca verso il mondo degli umili, degli esclusi, dei proletari, dei contadini poveri e degli emigranti, egli puntava lo sguardo sull'ambiente dei benestanti, su una borghesia chiusa nel suo atavico egoismo sociale, mantenendo, in uno scenario diverso, l'angolazione critica dei film che aiutavano i registi e gli italiani a scoprire l'Italia. Ma il suo interesse - tutta la sua filmografia lo dimostra - oltrepassava la rivelazione di pezzi di una società solitamente descritti secondo gli schemi della commedia dei telefoni bianchi o le maldestre imitazioni dei polpettoni hollywoodiani sulle traversie amorose dei facoltosi belli e angustiati. Antonioni non si è speso in annotazioni di costume, ma ha guardato sotto la maschera, captando qualcosa di profondo e di universale: la crisi dei sentimenti nei rapporti interpersonali, l'appassirsi della carica vitale riposta nell'amore, l'impoverirsi progressivo della comunicazione umana, indice di una alienazione che, trasferitasi dal piano economico e sociale a quello esistenziale, spalanca abissi di solitudine e di spersonalizzazione, genera un disagio che non risparmia nessuno. Se i borghesi *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, *Deserto rosso*, *Blow Up*, non hanno speranza e sono in balia di una instancabile inquietudine, l'operaio de *II grido* si uccise, a dispetto dello schematismo che ha impedito a qualche critico della sinistra di capire, a suo tempo, l'ampiezza di una problematica e di una poetica, in nulla contrastante con l'anelito conoscitivo che è stato un tratto caratteristico e fondante del neorealismo. Era inevitabile che a emergere in questo scenario fosse il personaggio femminile, spesso incarnato da Monica Vitti che deve ad Antonioni il merito di aver messo in evidenza le sue doti di attrice drammatica. Un soggetto, quello femminile, che attraversa la cinematografica nazionale dal dopoguerra a oggi con connotazioni varie, ma che Antonioni ha indagato con finezza e sensibilità, essendo stato tra i primi a intuirne la centralità nei processi dolorosi della contemporaneità. Libero da schemi ideologici, lontano dallo psicologismo di vecchia maniera, non tentato dal ritorno alla narrativa intimista, Antonioni è riuscito a scendere nelle cavità ombrose dell'individuo, non perdendo mai di vista nelle sue analisi le radici di un malessere senza conforto. C'è riuscito adottando una misura stilistica che contraddice il temperamento italiano facilmente, istintivamente incline al melodramma, alla lacrima e al canto, al turgore delle passioni e delle lacerazioni. Il cinema di Antonioni ignora la sonorità e la teatralità del gesto largo e della battuta sopra le righe. E' un cinema intessuto di silenzi, spazi urbani e non solo urbani sono altrettanti specchi dell'animo, atmosfere che proiettano l'interiorità, colori (si pensi a *Deserto rosso* e a *II Mistero di Oberwald*) che non descrivono la dimensione del naturale, ma quella della soggettività, superando la verosimiglianza e la mimesi del reale. In più, c'è un'altra singolarità: che nei film di Antonioni la tradizionale drammaturgia si assottiglia, si riduce a una entità quasi impercettibile, essendo stata spostata soprattutto sul tessuto visivo del racconto, sui volti, sugli oggetti, sui paesaggi, sulle immagini e sulla loro coniugazione. La parola vi gioca una parte minima, strettamente essenziale, sopravanzata dai movimenti della macchina da presa e degli attori. Si ricordi *Blow Up*. Si ricordi la lunga passeggiata di Jean Moreau nella Milano semideserta di *La notte*. Il segno raggiunge una eleganza aristocratica. Al limite del compiacimento estetico, ma mantiene sempre una secchezza, un grado di stilizzazione che sono tratti identitari di una modernità che ha escluso definitivamente il pianto sulle cose. Architetto di inquadrature che sono entrate nell'universo iconografico, Antonioni ha lasciato una lezione in cui la coerenza del disegno e il rigore della forma sono coscienza severa della responsabilità dell'artista, concezione elevata del proprio lavoro, come del resto è stato in Bergman, Bunuel, Welles, Visconti, Rossellini, Fellini e in tanti creatori che hanno scelto le vie più ardue e a volte non sono stati compresi, né amati, né aiutati. Un insegnamento viene da Antonioni: di non transigere e di non scendere a patti con le servitù di un'arte troppo commercializzata per non invitare a volare basso. Certo, l'esempio ci giunge da una di quelle personalità che non si inventano, non si costruiscono a comando, non si programmano e non si riproducono. Ma è opportuno riflettere sulla circostanza che un po' dovunque i progetti più ambiziosi e le figure più impegnative scarseggiano e che a predominare sono idee modeste e valori fiacchi, o tutt'al più a regnare, nel migliore dei casi, è una medietà che si accompagna a una tecnica esercitata con disinvoltura. Si avverte che il terreno su cui nascono i talenti sta inaridendosi e che si fa poco o niente per determinare condizioni culturali e materiali affinché il cinema continui a crescere.

Mino Argentieri

LIBERAZIONE - 01-08.2007

L'avventura di un grande autore che ha raccontato la crisi della società libero dagli schemi ideologici. Le donne protagoniste indiscusse dei suoi film. In poche ore il cinema perde due maestri

Borghesia, Soli tudine, Alienazione...

Mino Argentieri

Alla fine, la malattia ha sconfitto un uomo che, avendo perso il dono della parola e dell'udito, non si è mai arreso e non ha sofferto alcuna menomazione delle sue risorse creative. Si è spento, a breve distanza dalla scomparsa di Bergman, uno tra i maggiori ingegni che ha portato la potenziale ricchezza del linguaggio cinematografico alle punte estreme di tollerabilità di un sistema produttivo avaro nei confronti dell'originalità e di quanti muovono contro tendenza, indifferenti agli imperativi del box office e alla seduzione della popolarità. Anche Antonioni è uscito dalle fila del neorealismo, a cui ha donato alcuni documentari di straordinaria intensità formale e non privi di rilievo sociologico. Ma di quel movimento, composito e variegato, oltre i comuni denominatori, ha rappresentato una voce dissonante solo apparentemente. Mentre i suoi compagni d'arte spingevano la ricerca verso il mondo degli umili, degli esclusi, dei proletari, dei contadini poveri e degli emigranti, egli puntava lo sguardo sull'ambiente dei benestanti, su una borghesia chiusa nel suo atavico egoismo sociale, mantenendo, in uno scenario diverso, l'angolazione critica dei film che aiutavano i registi e gli italiani a scoprire l'Italia. Ma il suo interesse - tutta la sua filmografia lo dimostra - oltrepassava la rivelazione di pezzi di una società solitamente descritti secondo gli schemi della commedia dei telefoni bianchi o le maldestre imitazioni dei polpettoni hollywoodiani sulle traversie amorose dei facoltosi belli e angustiati. Antonioni non si è speso in annotazioni di costume, ma ha guardato sotto la maschera, captando qualcosa di profondo e di universale: la crisi dei sentimenti nei rapporti interpersonali, l'appassirsi della carica vitale riposta nell'amore, l'impoverirsi progressivo della comunicazione umana, indice di una alienazione che, trasferitasi dal piano economico e sociale a quello esistenziale, spalanca abissi di solitudine e di spersonalizzazione, genera un disagio che non risparmia nessuno. Se i borghesi *L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, *Deserto rosso*, *Blow Up*, non hanno speranza e sono in balia di una instancabile inquietudine, l'operaio de *II grido* si uccise, a dispetto dello schematismo che ha impedito a qualche critico della sinistra di capire, a suo tempo, l'ampiezza di una problematica e di una poetica, in nulla contrastante con l'anelito conoscitivo che è stato un tratto caratteristico e fondante del neorealismo. Era inevitabile che a emergere in questo scenario fosse il personaggio femminile, spesso incarnato da Monica Vitti che deve ad Antonioni il merito di aver messo in evidenza le sue doti di attrice drammatica. Un soggetto, quello femminile, che attraversa la cinematografica nazionale dal dopoguerra a oggi con connotazioni varie, ma che Antonioni ha indagato con finezza e sensibilità, essendo stato tra i primi a intuirne la centralità nei processi dolorosi della contemporaneità. Libero da schemi ideologici, lontano dallo psicologismo di vecchia maniera, non tentato dal ritorno alla narrativa intimista, Antonioni è riuscito a scendere nelle cavità ombrose dell'individuo, non perdendo mai di vista nelle sue analisi le radici di un malessere senza conforto. C'è riuscito adottando una misura stilistica che contraddice il temperamento italiano facilmente, istintivamente incline al melodramma, alla lacrima e al canto, al turgore delle passioni e delle lacerazioni. Il cinema di Antonioni ignora la sonorità e la teatralità del gesto largo e della battuta sopra le righe. E' un cinema intessuto di silenzi, spazi urbani e non solo urbani sono altrettanti specchi dell'animo, atmosfere che proiettano l'interiorità, colori (si pensi a *Deserto rosso* e a *II Mistero di Oberwald*) che non descrivono la dimensione del naturale, ma quella della soggettività, superando la verosimiglianza e la mimesi del reale. In più, c'è un'altra singolarità: che nei film di Antonioni la tradizionale drammaturgia si assottiglia, si riduce a una entità quasi impercettibile, essendo stata spostata soprattutto sul tessuto visivo del racconto, sui volti, sugli oggetti, sui paesaggi, sulle immagini e sulla loro coniugazione. La parola vi gioca una parte minima, strettamente essenziale, sopravanzata dai movimenti della macchina da presa e degli attori. Si ricordi *Blow Up*. Si ricordi la lunga passeggiata di Jean Moreau nella Milano semideserta di *La notte*. Il segno raggiunge una eleganza aristocratica. Al limite del compiacimento estetico, ma mantiene sempre una secchezza, un grado di stilizzazione che sono tratti identitari di una modernità che ha escluso definitivamente il pianto sulle cose. Architetto di inquadrature che sono entrate nell'universo iconografico, Antonioni ha lasciato una lezione in cui la coerenza del disegno e il rigore della forma sono coscienza severa della responsabilità dell'artista, concezione elevata del proprio lavoro, come del resto è stato in Bergman, Bunuel, Welles, Visconti, Rossellini, Fellini e in tanti creatori che hanno scelto le vie più ardue e a volte non sono stati compresi, né amati, né aiutati. Un insegnamento viene da Antonioni: di non transigere e di non scendere a patti con le servitù di un'arte troppo commercializzata per non invitare a volare basso. Certo, l'esempio ci giunge da una di quelle personalità che non si inventano, non si costruiscono a comando, non si programmano e non si riproducono. Ma è opportuno riflettere sulla circostanza che un po' dovunque i progetti più ambiziosi e le figure più impegnative scarseggiano e che a predominare sono idee modeste e valori fiacchi, o tutt'al più a regnare, nel migliore dei casi, è una medietà che si accompagna a una tecnica esercitata con disinvoltura. Si avverte che il terreno su cui nascono i talenti sta inaridendosi e che si fa poco o niente per determinare condizioni culturali e materiali affinché il cinema continui a crescere.

Mino Argentieri

Il suo insegnamento che dovrebbe essere ancora vivo: non transigere e non scendere a patti con le servitù di un'arte troppo commercializzata. Ma quanti oggi lo seguono?

II suo Insegnamento che dovrebbe essere ancora vivo: non transigere e non scendere a patti con la servitù di un'arte troppo commercializzata. Ma quanti oggi lo seguono?

La nascita delle dive di casa nostra

Il neorealismo rosa, il nuovo cinema solare e ottimista nell'Italia che sta cambiando

Pierfranco Bianchetti

Nel 1953 esce sugli schermi italiani *Pane, amore e fantasia*, un film di Luigi Comencini prodotto da Goffredo Lombardo. Una commedia rusticana ambientata in un povero paesino dell'Italia centrale in cui pochi credono. I protagonisti sono Vittorio De Sica, nei panni del maresciallo dei carabinieri di mezza età Antonio Carotenuto, che pensa di essere ancora in grado di fare breccia nei cuori femminili e Gina Lollobrigida, detta la bersagliera, una ragazza orfana e sola innamorata di un carabiniere veneto della locale stazione dell'Arma. Il titolo del film si rifà ad una domanda che De Sica rivolge a un contadino. "Che mangi? chiede e la risposta è "Pane e fantasia". Sullo sfondo di un'Italia povera, umile, ma che gronda di ottimismo per il futuro, la pellicola mette in campo la brava Marisa Merlini, ex soubrettina di Macario nel ruolo della levatrice e la veterana Tina Pica nei panni della governante del maresciallo. Il successo del film è travolgente anche se la critica ritiene *Pane, amore e fantasia*, un vero tradimento del neorealismo di fatto però ormai vicino all' esaurimento della sua spinta propulsiva. I tempi sono maturi per un nuovo linguaggio cinematografico che sta soppiantando il racconta per immagini della realtà drammatica del dopoguerra già immersa nelle tensioni della guerra fredda esplosa tra i due blocchi contrapposti Usa e Urss. È un cinema ambientato lontano dalle metropoli e dalle grandi città, carico di buoni sentimenti e di allegria. Questa commedia rurale dedicata alla vita delle piccole comunità della provincia, affascina il pubblico. Nel 1954 ancora Comencini dirige una nuova puntata intitolata *Pane, amore e gelosia*, sempre con il medesimo cast. Questa volta il maresciallo che sta per sposare la levatrice di cui si è innamorato, deve fare i conti con l'ex spasimante della donna. Nel frattempo la bersagliera vive un amore piuttosto complicato con il suo carabiniere veneto. Ancora una volta Comencini fa centro e il film è un grande successo. L' anno successivo il produttore Lombardo torna alla carica per un ulteriore capitolo della sagra paesana, ma il regista lascia la direzione delle riprese al collega Dino Risi e anche la Lollobrigida stanca del suo personaggio, si ritira lasciando il posto alla maggiorata fisica Sophia Loren. In *Pane, amore e..* la storia vede ancora protagonista Antonio Carotenuto chiamato a Sorrento per dirigere la sezione locale dei vigili urbani. Qui nella ridente località marina si invaghisca di una bella pescivendola che si dimostra compiacente solo per interessi personali. Nel cast il divo del momento, Antonio Cifariello, diventato in seguito regista di documentari per la Rai e prematuramente scomparso in un incidente areo in Africa nel 1969. La serie continua poi nel 1958 con *Pane, amore e Andalusia*, una produzione italo-spagnola diretta da Javier Setò, sempre con Vittorio De Sica e la bella Carmen Sevilla che però sfortunatamente si rivela un fiasco colossale. Visto oggi nella sua versione restaurata, *Pane, amore e fantasia*, per anni accusato di aver contribuito ad uccidere il neorealismo, può tranquillamente essere scagionato dalle colpe attribuitegli. In realtà il mutare del cinema italiano di *Umberto D.*, *Miracolo a Milano* e altri capolavori, è di fatto dovuto al cambiamento dei costumi sociali e del pubblico delle sale cinematografiche più propenso, dopo gli anni duri della ricostruzione postbellica, a ridere e divertirsi di fronte al grande schermo con situazioni comiche e leggere più in sintonia con l'atmosfera ottimistica di un'Italia ormai vicina al boom economico, al notevole miglioramento della qualità della vita e alla nascita del consumismo. Nel '57 Mario Monicelli dirige una simpatica commedia sociale di costume ambientata in un paesino appenninico del Sud. Il titolo è *Il medico e lo stregone* con Marcello Mastroianni nei panni di un giovane dottore inviato in questo posto sperduto tra le montagne e Vittorio De Sica, il guaritore locale piuttosto imbroglione cui si rivolgono gli abitanti del paese per farsi curare. Tra i due ovviamente nasce un conflitto che mette in evidenza lo scontro inevitabile tra la scienza e la superstizione. Nel cast anche Alberto Sordi in una parte meno di rilievo. La pellicola è una delle tante che affollano le sale italiane del decennio nel quale il cinematografo la fa da padrone poiché la motorizzazione di massa è solo agli inizi e la forte concorrenza della televisione (Lascia o raddoppia, il quiz di Mike Bongiorno come unica eccezione), non ha ancora invaso del tutto i tinelli degli italiani. Gli incassi sono stratosferici e una nuova generazione di divi sta facendo sognare le platee come le maggiorate fisiche Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Giorgia Moll, Eleonora Rossi Drago, Gianna Maria Canale, Sylvia Koscina, Marisa Allasio, Alessandra Panaro e Lorella De Luca, che con le loro forme, turbano i sogni dei maschi. Per la delizia del pubblico femminile invece si impongono Marcello Mastroianni, Maurizio Arena, Renato Salvatori, Antonio Cifariello, Franco Interlenghi, cui si aggiungono Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Walter Chiari e Ugo Tognazzi. Nel 1958 Mario Monicelli firma *I soliti ignoti*, considerato ancora oggi un capolavoro ammirato anche nelle cineteche universitarie americane; una satira sulla piccola e innocua malavita romana con Gassman sdoganato dai suoi ruoli drammatici cui era relegato senza grande successo, in una parte comica che lo lancia definitivamente tra i grandi moschettieri della commedia all' italiana (Sordi, Tognazzi, Mastroianni, Manfredi). Ben presto nel nostro cinema arriva la nouvelle vague italiana rappresentata nel 1959 da *La grande guerra* di Monicelli e *Il generale della Rovere* di Rossellini. Cineasti di valore quali Pasolini, Olmi, Montaldo, Vancini, Pontecorvo, non dimenticando ovviamente Fellini, Antonioni, Visconti, si fanno ammirare anche a livello internazionale. Culturalmente nasce un decennio, gli anni Sessanta, che mette fine al cinema del "centrismo", per divenire espressione di una realtà sociale e politica nuova.

"Pane, amore e fantasia" (1953) Luigi Comencini

"Pane, amore e..." (1955) di Dino Risi.

"Pane, amore e Andalusia" (1958) di Javier Setó con la supervisione di Vittorio De Sica

"Il medico e lo stregone" (1957) di Mario Monicelli

Pierfranco Bianchetti

Dal Marocco

Il neorealismo nel cinema italiano

"J'aime penser que le néoréalisme est la graine qui a donné naissance à un arbre magnifique dont les branches symbolisent les plus grands réalisateurs italiens de l'après-guerre." Martin Scorsese

"Mi piace pensare che il neorealismo sia il seme che ha dato alla luce un bellissimo albero i cui rami simboleggiano i più grandi registi italiani del dopoguerra." M.S.

Abderrahim Naim

Preambolo con una definizione sintetica

Il neorealismo (1945-1952) nacque dopo la seconda guerra mondiale in Italia. Il termine è dovuto a Mario Serandrei: "Non so come potrei definire questo tipo di cinema se non con il termine di neorealismo", scriveva Serandrei, dopo aver visto il film di Luchino Visconti *Ossessione/ Les Amants diaboliques*. Tuttavia, il termine "Neorealismo" è usato per la prima volta nel 1943 da Umberto Barbaro (Professore al Centro Sperimentale di Cinematografia e Direttore della rivista cinematografica "Bianco e Nero"). Secondo il dizionario di Petit Robert, il neorealismo è una "Scuola di cinema italiana" caratterizzata per il realismo, per la verità delle storie e delle scenografie, per i problemi sociali. Il neorealismo si inserisce nella forte corrente della "Scuola della Liberazione", caratterizzata da registi eccezionali: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti e Giuseppe De Santis. "Il neo-realismo è una descrizione globale della realtà da parte di una coscienza globale", *(Abbé A. Ayfre, Cahiers du Cinéma nr. 17)*.

Il contesto socio - culturale

Se il neorealismo rappresenta una storia immediata, esso ha anche radici più lontane: dal verismo (Cfr. Giovanni Verga 1840/1922) letterario ed estetico di fine Ottocento alla ricerca cinematografica del Centro Sperimentale a partire dal 1935. Nato durante la 2^ guerra mondiale, questo movimento deriva dall'influenza della scuola realistica francese (Renoir, Clair, Grémillon) e dalla riflessione critica emersa nell'Italia. I primi film che possono collegarsi a questa scuola furono realizzati durante la guerra: in particolare *Ossessione* (1943) di Visconti, adattato dal romanzo di James Cain *Il postino suona sempre due volte* (Le facteur sonne toujours deux fois) comunemente considerato come il primo film della corrente neo-realista, *Quattro passi fra le nuvole/Quatre pas dans les nuages* (1942) di Blasetti, *I bambini ci guardano/Les enfants nous regardent* di V. De Sica,1942/43.

Il Neo-realismo e il Documentarismo

Quali connessioni si possono fare tra il neorealismo e i film documentari? Nell'esaminare i film che ci introducono al neo-realismo, da *Ossessione* di Luchino Visconti a *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, ci rendiamo conto che il film neorealista non è un film documentario, benché esso nasca dal documentario e viva grazie ad esso; trova alla fine nella realtà dei fatti i temi più profondi. Temi che vengono trasformati in *fiction*, recitazione, trasposizione, che infine diventano documentazione, autentica o ricostruita. Essi si sforzano di descrivere la realtà così come è. I film *Ladri di biciclette/ Voleurs de bicyclette* (1948), *Miracolo a Milano/Miracle à Milan* (1950) e *Umberto D* (1951) di Vittorio de Sica sono film che usano analogamente in gran misura il documentario senza negare negli stessi film la parte incontestabile dell'immaginazione. In sintesi, bisogna sottolineare che senza l'ispirazione documentaria, strettamente legata al realismo cinematografico, non esisterebbe ciò che viene appunto definito neorealismo.

"Quattro passi fra le nuvole" (1942) di Alessandro Blasetti

"I bambini ci guardano" (1943) di Vittorio De Sica

Estetica e Tematiche del Neo-realismo

- Temi ricorrenti/Questioni sociali: denuncia della guerra, del fascismo, della povertà contadina, della disoccupazione, etc..
- I protagonisti non sono degli eroi, ma bambini, vecchi, disoccupati. "Gli eroi creano complessi di inferiorità negli spettatori", secondo Cesare Zavattini.
- Scenografia naturale, attori non professionisti (contadini, pescatori, lavoratori).
- Girare all'aperto su luoghi popolari con attrezzatura minima.
- Estetica prossima al film documentario.
- Preferenza per il Piano Sequenza/Profondità di campo infinito.
- Rifiuto di effetti visivi o effettuati col montaggio.
- Immagini poco contrastate e paesaggi nebbiosi.
- L'uso dei dialetti regionali.
- Nuova rappresentazione di una realtà che si basa sulla finzione.
- Il neorealismo non ha solo cercato di aprire gli occhi sulla realtà, voleva anche cambiare il mondo.

Esempi di alcuni film neorealisti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

La trilogia rosselliniana: *Roma città aperta – Germania anno zero - Paisà; Ossessione* (*Les amants diaboliques*, Luchino Visconti, 1943); *Ladri di biciclette* (*Voleur(s) de bicyclettes*, Vittorio De Sica, 1948); *Riso amaro* (Giuseppe De Santis, 1949); *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952).

Il Neorealismo che si trasforma secondo André Bazin

Dopo *Bellissima*, *Senso*, *Amore in città* (L'Amour à la ville). Questo film è girato con la direzione generale di Zavattini, è un film italiano che si compone di più registi ed episodi: *Un suicidio mancato* di Michelangelo Antonioni; *Agenzia matrimoniale* di Federico Fellini; *Paradiso per tre ore* di Dino Risi; *Storia di Caterina* di Cesare Zavattini e Francesco Maselli; *Gli italiani si voltano* di Alberto Lattuada. E' girato nel 1953 ed è stato rilasciato in ritardo per la visione nei cinema per cause assurde legate alla censura. Era stato infatti proibito alla distribuzione a causa di uno degli "episodi" in cui Lizzani intervistava delle prostitute. Per il critico André Bazin studioso del neorealismo, questo film ha rappresentato un interesse particolare sul piano teorico. La compagnia era quasi sperimentale e traeva ispirazione dalle concezioni di Zavattini sull'utilizzo dell'inchiesta cinematografica.

Neorealismo rosa e commedia

Seguirono altri film, che ruotavano attorno ad atmosfere più leggere, forse più coerenti con le condizioni generali di vita più soddisfacenti, genere che ha preso la definizione di "neorealismo rosa", con i volti e le forme di Sophia Loren, Silvana Pampanini, Lucia Bosé e anche altri tipi di bellezza come Eleonora Rossi Drago, Silvana Mangano, Claudia Cardinale e Stefania Sandrelli, che hanno popolato l'immaginario degli italiani poco prima dei cosiddetti "anni del boom economico". Subito dopo il "neorealismo rosa" è stato sopravanzato dalla "Commedia italiana", un genere che attraverso la risata evocava in modo indiretto - ma in termini molto profondi – temi sociali, politici e culturali dell'Italia. [...] Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi, Claudia Cardinale, Monica Vitti e Nino Manfredi sono stati tra i più importanti protagonisti di quei film, indagando gli anni della ripresa economica e dei nuovi costumi degli italiani in una sorta di ricerca antropologica.

"Roma città aperta" (1945) di Roberto Rossellini

"Paisà" (1946) di Roberto Rossellini

"Storia di Caterina" Caterina Rigoglioso, giovane ragazza siciliana, dopo essersi trasferita a Roma viene sedotta e poi lasciata dal suo compagno. Non potendo mantenere il figlio appena nato con il suo modesto lavoro di domestica, lo abbandona nel giardino di un orfanotrofio, spiandone la sorte da lontano. Episodio diretto da Maselli e Zavattini del film collettivo "Amore in città"

"Umberto D." (1952) di Vittorio De Sica

Conclusioni

Certamente il neo-realismo ha scoperto nel cinema la sua strada, ma ha anche subito diverse critiche. Tra queste:

- Il neorealismo descrive solo la miseria: il tema della povertà è uno dei tanti problemi rispetto alla vita.
- Il neorealismo non offre soluzioni ai problemi sollevati, non mostra nuove strade; le conclusioni dei film neorealisti sono assolutamente evasive.

E' Cesare Zavattini a respingere queste accuse con tutte le sue forze. In realtà, in ogni momento e in ognuno dei suoi film si possono trovare le risposte concrete ai dubbi segnalati. Quanto alle soluzioni si ribadisce che non è compito dell'artista doverle prospettare. E' già molto far sentire il bisogno e l'urgenza di affrontare i problemi esposti. "Il neorealismo diventa dal 1945, fenomeno fondamentale nel cinema mondiale, non è figlio di nessuno, esso è stato creato da un popolo e da una nazione nello scontro delle lotte sociali", così dice Carlo Lizzani, *Cinema italiano, prefazione, pagina 7.*

Abderrahim Naim

Vive a Béni-Mellal (Marocco). Docente di lingua francese e dottorando in "Letteratura e arti", Master in "Letteratura e cinema" all'Università Sultan Moulay Slimane (Béni-Mellal), docente di comunicazione e specializzato in giornalismo, corrispondente per anni del quotidiano nazionale "l'Opinion" in Marocco.

Traduzione dal francese di Marco Asunis

Bibliografia

- Amédée Ayfre, "Néo-Réalisme et phénoménologie " Cahiers du Cinéma, n 17.
-Carlo Lizzani, " Le cinéma italien ", Les Editions Français réunis, Paris, 1955
-Cesare Zavattini, "Thèses sur le néoréalisme: notes sur Visconti et De Sica ", Cahiers du Cinéma, n 33
-Cesare Zavattini, "une idée du néoréalisme " L. Micciché, Visconti e il neorealismo, Venezia 1990
-M. Verdone, il cinema neorealista: da Rossellini a Pasolini, Trapani 1977. Schifano Laurence, le cinéma italien de 1945 à nos jours: crise et création, A. Collin, 2005.
. Willy Acher, "pour saluer Visconti ", Cahiers du Cinéma, n 57

Intervista immaginaria – in forma di scherzo e di invettiva - a Richard Pryor

(R.I.P. 1940-2005)

Ignazio Gori

Signor Pryor, di lei Bill Cosby ha detto: "Ha reso la linea di confine tra commedia e tragedia così sottile da renderla indistinguibile"…

Lo ritengo un grande complimento. Anche lui avrebbe voluto farlo, ma si è fatto beccare, a differenza di tantissimi altri. Certo, ora è venuto fuori il caso di quel cazzone di Weinstein, che si è fatto raggirare da quella messicana piccante di Salma Hayek, una *pussy* più insidiosa di una tempesta di sabbia. Perché la vera "tragedia" non è tanto nel compiere qualcosa che la gente giudicherebbe immorale e indecente, ma nel farti scoprire, e mostrare il tuo lato vulnerabile. Dopodiché sei fottuto.

Se lei fosse un "reverendo", come definirebbe il "bene" e il "male"?

Innanzi tutto, essendo da piccolo stato molestato da un reverendo, la mia risposta risulterà ancora più ambigua, ma non posso farci niente, ho sempre detto quello che pensavo, e non posso tirarmi indietro ora. Se dunque fossi un "reverendo" – come il grande Philip Seymour Hoffman nel film *Il dubbio* di John Patrick Shanley, gran film tra l'altro – lascerei a chi deve giudicare un dubbio più sottile, in modo da dare un "alibi" a chi pedofilo lo è davvero. Solo in questo modo si potrebbe essere meno rigidi sul confine tra "bene" e "male".

Cos'è l'umorismo per lei?

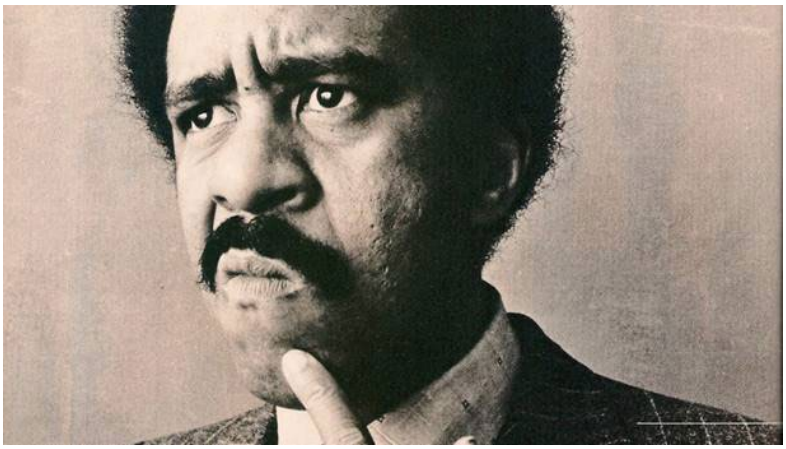
Non mi sono mai offeso quando qualcuno mi ha apostrofato "figlio di puttana", perché è vero. Mia madre era una prostituta. Ecco, questo per me è avere senso dell'umorismo.

Cosa pensa di Woody Allen?

Io sono un "negro" e lui un "ebreo", e siamo in America. Partendo da questo potrei dire che il problema di Woody sia sempre stato quello di ritenersi in qualche modo sfortunato, di ritenersi il principe degli sfigati, quando invece è tutto il contrario. La sua consapevolezza intellettuale cozza contro la sua morale borghese e i suoi film sono assolutamente deprimenti, "seghe abortite". Potrei scusarlo solo se fosse andato davvero a letto con Charlize Theron! Ma non credo …

Il comico cabarettista Lenny Bruce è stato messo alla gogna per aver pronunciato pensieri e parole considerati "politically uncorrect". Perché con lei non è successo, e anzi, ha avuto una grande considerazione da parte dei media?

Io ho usato il razzismo, la questione razziale, non per farmi portavoce messianico, come Malcom X o Martin Luther King, della mia "comunità", perché tanto non cambierà mai niente su questo fronte. Io l'ho fatto semmai per sdrammatizzare la condizione del "negro", usando l'umorismo per fare audience, e ci sono riuscito. A differenza dei "fascisti negri" – come Spike Lee – io sono dalla parte di Louis Armstrong, dalla parte di Sammy Davis Jr., di Sherman Hemsley … che si sono fatti braccia nel mondo bianco usando armi diverse che la mera provocazione o la semplice rivendicazione dei diritti fondamentali. Un buon film a riguardo è il recente *Moonlight* di Barry Jankins, una nuova prospettiva del mondo nero, perché non c'è di peggio per un negro, magari rapper, che essere anche "frocio". E pensate un po' a James Baldwin, negro, frocio e direi anche "racchio" …


Richard Pryor, comico, attore e scrittore statunitense. era celebre per la sua maniera senza compromessi di trattare tematiche scottanti quali discriminazione e razzismo, ricorrendo a linguaggio scurrile e ironia nei suoi monologhi per illustrare il suo punto di vista.

Perché una delle sue figlie si chiama "Rain"? Pioggia? È un nome inusuale …

L'ho chiamata Pioggia perché speravo spegnesse l'incendio che avevo dentro, le mie turbolenze intendo.

A proposito di incendio, perché il 9 giugno 1980, strafumato di crack, si cosparse il corpo di rum e si diede fuoco?

Forse volevo provare la sensazione di molti miei "fratelli" bruciati vivi dal KKK … questa è bella, lo ammetto da solo, ma l'ho potuta recitare pochissime volte e solo in presenza di un pubblico esclusivamente bianco, anzi, "white trash", come lo chiamano i "black Dem".

Quindi non è stato un banale tentativo di suicidio …

Nient'affatto … Ora che sono da quest'altra parte e canto il gospel tutto il giorno, lo posso affermare con serenità. Il suicidio è stupido, nonché, come ha detto lei, assolutamente banale e mi dispiace per Robin (Williams), che stimavo molto. Io invece ho sempre amato la vita, avrei voluto avere più successo, oltre ai film da cassetta che ho fatto e soprattutto avrei voluto farmi più scopate di quello spilungone megadotato di Wilt Chamberlain … mi fregava tutte le donne, lo sa?

Beh, Chamberlain ha dichiarato circa 20.000 "castigate" e poi lei comunque ha avuto sette matrimoni e chissà quante scappatelle

Robetta, cifre gonfiate … come gonfiate sono le dicerie sulla mia tossicodipendenza, sul mio alcolismo … Certo, ho iniziato a fumare crack e oppio a nove anni, nel bordello gestito da mia nonna – che Dio la benedica, il suo pollo fritto era leggendario – e il mio primo whisky – rigorosamente liscio e doppio – l'ho scolato sicuramente prima, ma questo non vuol dire nulla

È vero che è stato un massone appartenente alla Loggia di Peoria?

Massone!? Non so cosa vuol dire questa parola … è come la parola "speranza" o "pace", sono parole vaghe, vuote … Se con "massone" intende qualcosa che abbia a che fare con un certo "potere occulto" le dico subito che si sbaglia. Il vero potere è "autocontrollarsi", in modo da metterlo in quel posto anche alla CIA.

Prima ha parlato dei suoi "film da cassetta". Non sia troppo critico con se stesso, "Nessuno ci può fermare", "Prognosi riservata" e "Non guardarmi: non ti sento" erano molto carini

Erano delle autentiche cazzate. L'unico vero film che ho fatto è stato *Uncle Tom's Fairy Tales: The Movie for Homosexuals* (Le Storie Frocie dello zio Tom: Un Film per Omosessuali) nel 1969, di Penelope Spheeris

Si tratta di un film "queer"?

Non proprio … Un uomo bianco viene processato per aver stuprato una donna nera e allora cerca come escamotage di farsi passare per omosessuale e dunque farsi assolvere, perché il fatto non sussiste. Era irriverente, intelligente, magnifico … ma l'hanno stroncato. Non so quanti anni ci siano voluti per tirarlo di nuovo fuori, ma credo lo passino solo nei pidocchietti di Amsterdam, di St. Louis, di Harlem

A proposito, si dice che lei sia stato bisessuale

All'epoca del film, mia moglie – non ricordo quale perché ne ho avute cinque – mi fece una scenata e mi piantò, credendo che fossi gay … Nel farglielo credere mi sono divertito un mondo.

In Paradiso ha avuto modo di incontrare Michael Jackson? Cantate il gospel insieme?

No, lui sta con i bianchi. Devi sapere che anche qui siamo divisi in "white" e "colored". Non l'ho visto nemmeno di sfuggita.

La sua opinione su Trump?

CHI???

Ignazio Gori

Brian di Nazareth (1979), dei Monty Python. Ironia, odor di blasfemo e qualche verità

Demetrio Nunnari

È notte a Betlemme, e guidati da una cometa - o forse da una bottiglia - i Magi rendono gloria al Messia. È nato, e il suo nome è Brian. Ops!... C'è un equivoco. Tornano i Magi a riprendersi i doni, che da una stalla più in là si effonde una mistica luce. Trentatré anni dopo, un sabato pomeriggio, Brian (Graham Chapman) assiste al *Sermone della Montagna* del suo coetaneo, ma tutto quel che ode, nella ressa, è che beati saranno i "puri liquori". Si rifà con una bella lapidazione: un vecchietto ha profanato di gran gusto il nome di Dio davanti a un baccalà che era degno di Geova. Eh, son soddisfazioni. Il giorno appresso, Brian si unisce all'anti-imperialista Fronte Popolare di Giudea. Sorpreso, nottetempo, da un soldato a scrivere *Romanes eunt domus* (sic!) sulle mura della città, dovrà correggere il refuso cento volte: *Romani ite domum*. Coi compagni del Fronte, fallisce nel piano di rapire la consorte di Pilato (Michael Palin), ed è condotto al suo cospetto. La sequenza è memorabile, col Governatore svilito da evidente rotacismo: "Pevcuotilo, centuvione. Molto vudemente, pev favove!". È in questa circostanza che il giovane rivela di essere romano e non giudeo. Sfuggito alla milizia, al "muro dei predicatori" sproloquia con frasi sconnesse, e subito la folla lo crede un Maestro. Punta, quindi, verso il deserto, ma cade nella fossa di un eremita (Terry Jones) votato al silenzio perpetuo. Dapprima il religioso si mette ad imprecare, ma poi – contento per la favella ritrovata – intona *Hava Nagila* come se non vi fosse un domani. Brian, allora, torna a casa, marcato a vista dai seguaci. Esausto, li congeda, spiegando loro che non han bisogno di un capo cui obbedire. Riacciuffato dai miliziani, è tradotto ancora al Palazzo del Governo. È la Pasqua ebraica, e Ponzio Pilato – raggiunto all'occasione dall'amico Marco Pisellonio – non vede l'ora di fare il suo discorso ai cittadini. In segno d'amicizia alle province, ogni anno Roma mette in libertà un malfattore. E intanto che il volgo reclama Bavnaba, Bvuto o Bavabba, il solerte Pisellonio prende la parola: "Fudditi. Abbiamo Fanfone, lo ftrangolatore fadduceo. Fila, il famofo affaffino firiano. Fcribi, fra fvariati fediziofi della Cefarea!". Niente di serio; un leggero sigmatismo. Quando, poi, dalla piazza si leva il nome di Bvian, è la beffa: uno dei condannati torna libero spacciandosi per lui. Anche il Fronte Popolare è ai piedi della croce, ma solo perché un martire fa comodo. Così, mentre l'uomo patisce il suo calvario, gli altri crocifissi canticchiano e fischiettano *Guarda sempre il lato bello della vita*. Mal comune, mezzo gaudio. Concepito negli ambienti teatrali di prestigiose università, il sodalizio artistico dei Monty Python si arricchisce, col tempo, di esperienze di cinema e tivù. Anche loro ascoltano il *Goon Show*, prendendo Peter Sellers a modello. Nel gusto per il trasformismo, dando vita (in sei) ad almeno settanta caratteri già nella loro prima pellicola. Poi, il tratto verbale – radiofonico, quasi – di uno *humor* che gioca con la prosodia, la semantica, il *calembour*. Si distinguono, invece, per quel malizioso indulgere a temi scottanti, bollare le menzogne della loro cultura, esclusiva e ipocrita al contempo. Quando Stan (Eric Idle), membro del Fronte Popolare, rivendica il diritto di chiamarsi Loretta ed avere dei figli, non è un *nonsense*. Uno dei Python è omosessuale dichiarato, e identità di genere, coppie di fatto e adozione sono ancora *tabù* in un Paese tanto liberalista quanto fariseo. Ciò dà l'idea di quale fosse il travaglio della genesi di *Brian di Nazareth*. Letto il canovaccio, i produttori fanno marcia indietro: è sacrilego. Ma George Harrison, dei *Beatles*, ipoteca la casa e trova la pecunia. Il film si fa. Quando esce, nel '79, i Python dimostrano a fatica che nulla c'è di blasfemo. Non è Gesù il bersaglio dell'ironia, ma il contesto in cui agisce, intriso d'ingenua credulità e superstizione. Operano, allora, un *transfert*, creando la figura parallela di uno sciagurato da usare come *punch ball*. Ma nessuno ci crede, che nel loro film d'esordio hanno massacrato pure il *Graal*. Si scatenano le ire e la censura selvaggia della Chiesa, e *Brian* approda in Italia nel '91. Ma cos'è che spaventa? La pubblica lapidazione, con un *parterre* di donne trafelate da uomini, è un monito: ancora oggi, per molte religioni, la donna può esser lapidata, ma non lapidare. Ascoltare la messa, ma non celebrarla. Il passo in cui Brian offende la dimora di Pilato con una improbabile frase latina, tradisce il distacco fra il dotto sapere degli oppressori e l'ignoranza belluina degli oppressi. Un *gap* che ai romani non importa di colmare. Il latino è, in Galilea, sconosciuto alle masse. E in tal senso va intesa la micidiale *ars oratoria* di Pilato e Pisellonio. L'asceta gran bestemmiatore che intona canti religiosi, dà una immagine vivida di un rapporto sacro-profano spesso assai contraddittorio. Il Fronte Popolare di Giudea (leggi "Palestina") che rende onore a Brian crocifisso, eroe della fede, svela l'equilibrismo ideologico di certi movimenti reazionari ligi alla nobile causa dei propri interessi. Perciò Brian esorta chi lo crede unto dal Signore a trovar da sé la retta via, piuttosto che affidarsi a un mendace condottiero. È la sola verità messianica che fino ad ora abbia donato; lui che – nel disegno dei Python – non è figlio di Dio ma di un romano. Il diabolico sestetto riprende, qui, una tesi antica e controversa: il padre di Gesù sarebbe Pantera di Sidone [22 a.C. – 40 d.C.], legionario di stanza in Giudea al momento della Natività. Ve n'è traccia in un oscuro passo di *Marco* [7, 24]. Maria non più vergine, ma sedotta e abbandonata. È troppo per i cattolici. Irriverenza, blasfemia vera o presunta, teorie scismatiche. Il tutto condito da qualche intemperanza alla regia e una satira mordace e un po' plebea. Ma, alla soglia degli "anta", *Brian di Nazareth*, filmetto sgangherato, è un *cult*, e ha tanto dentro, sia per sorridere che per soffermarsi a riflettere.

Demetrio Nunnari

Poppins: due Mary appese a un aquilone

Lucia Bruni

"Una volta il padrone dei fulmini era il dio Giove. Era un dio vecchio e nervoso. A chi gli faceva un dispetto scagliava subito un fulmine per incenerirlo" [...] Il dio Giove andava sempre in giro per le nuvole con un mazzo di fulmini in mano, così come io e voi andremmo in giro con in mano un mazzolino di fiori. Una volta dimenticò il mazzo su una nuvola, e quella si mise a correre così forte che quando Giove si ricordò dei fulmini, e tornò indietro a cercarli, non li trovò più. La nuvola ne diede un po' a tutte le sue compagne, e si vede che il mazzo era molto grosso, perché ci sono ancora molti fulmini in circolazione." [...] (Gianni Rodari,"Fiabe lunghe un sorriso"). Indimenticabile Gianni, che ci regalava le sue storie straordinarie per allenarci a moltiplicare la nostra fantasia. Perché la fantasia è necessaria, è il cibo dell'anima, uno dei modi per affrontare con coraggio e tenacia le tante insidie del nostro quotidiano. Talvolta risolte proprio grazie alle pause che la nostra mente si prende lasciando libero il pensiero di volare oltre i confini della realtà. E' quanto volle fare Pamela Lyndonl Travers, quando nel 1934 scrisse "Mary Poppins", il libro per l'infanzia con la misteriosa bambinaia dotata di magici poteri. La prima versione cinematografica, *Mary Poppins*, un colossal del 1964, diretto da Robert Stevenson, dopo cinquantacinque anni, riesce ancora a crearci delle emozioni mantenendo saldo il lato migliore della mostra immaginazione. E questo secondo film, *Il ritorno di Mary Poppins*, del 2018, diretto da Rob Marshall (sempre ispirato ad altri romanzi della Travers con protagonista Mary Poppins), riesce nel medesimo intento? Sorta di *remake*, ripropone lo stesso schema narrativo, anche se reso più amaro dalle circostanze: adulti impegnati nel lavoro che non hanno tempo da dedicare ai figli e soprattutto non ricordano più di essere stati bambini, ma che al momento opportuno, grazie alla severa tata Mary e alle sue rocambolesche messe in scena, riusciranno a riconciliarsi con quella fantasia che ritorna puntuale a sollecitare i loro sentimenti. Purtroppo questa seconda Mary ha il sapore del *déjà-vu*: la scelta di ripetere certe azioni scenografiche della prima Mary non giovano, anzi, alimentano un costante confronto con questa, la quale torna puntuale a mantenere la propria supremazia senza tema di contaminazioni. La giocosa atmosfera di ieri si è andata trasfigurando in un'aria di tristezza, di rassegnata malinconia. Siamo nella Londra del 1935, nel clima della Grande depressione. Michael Banks (il bambino della prima versione) è un uomo adulto, abita sempre nel Viale dei Ciliegi al numero 17, con la sorella Jane che non si è sposata, ha un impiego precario nella banca in cui avevano lavorato il padre e il nonno, ma la vita non gli ha sorriso. Nonostante la gioia dei tre figli Annabel, John e Georgie che vivono con lui, la scomparsa prematura della moglie Kate è un pesante fardello che ogni giorno pesa sulla vita di tutta la famiglia, andando talvolta a complicare il rapporto di convivenza. Non si va alla ricerca di una bambinaia che sappia tenere a freno la vivace energia dei piccoli (come nel primo film), ma basta la domestica Ellen, seppure un po' pasticciona a mandare avanti la casa. Il vuoto che la mamma ha lasciato costringe i bambini a dover accettare una realtà più grande di loro: il mondo non è costellato di momenti gioiosi ma di responsabilità che ognuno deve affrontare privandosi dello spensierato brio dell'età. L'amore cede il passo alla incomprensione. A rendere ancora più amara la vicenda ecco il signor Wilkins, direttore della banca, che inizia le procedure per il pignoramento della casa. Tutto sembra precipitare nel baratro della disperazione quando, aggrappata al vecchio aquilone di Michael, ecco arrivare Mary Poppins. Da qui, una serie incessante di giochi fantastici, sequenze animate, coreografie e scenografie perfette, una Mary (Emily Blunt) pronta e impeccabile, conscia del proprio difficile ruolo che recita senza pieghe, anche se talvolta troppo "rigida", il tutto accompagnato da musiche attentamente studiate e adattate alle circostanze. Ma perché allora, il film non convince del tutto? Non arriva a toccare quelle corde dell'anima riuscendo a renderlo universale come l'altro? Forse perché ripete un cliché (del primo) che a tutt'oggi non è tramontato e che quindi percepiamo come qualcosa che ritorna senza avere la freschezza dell'originale. Gli espedienti degli effetti speciali non arrivano a creare un clima fantastico, perché troppo macchinosi, confusi, "inverosimili" nella loro assurdità. Pensiamo alla semplicità del concetto che porta al "problema" di zio Albert nel primo film. Zio Albert si burla dell'aspetto serioso della vita e non riesce a smettere di ridere; siccome però la realtà pretende concretezza e rigore, viene punito costringendolo a sollevarsi da terra, vivere sospeso nell'aria e impedito nei normali contatti con le persone. La "malattia" è contagiosa e si estende agli ospiti, bambini e adulti; Mary Poppins compresa. Come si fa a "guarire"? Ci si costringe ad avere tristi pensieri, così man mano si scende lentamente dal soffitto e si tocca terra. La conclusione: tutto va preso per quello che è, nella sua completezza di bene e di male. Le esagerazioni sono comunque cattive compagne di vita, ma riuscendo a giocare con la fantasia si riesce a superare ogni difficoltà. Purché ne siamo consapevoli. Guardiamo ora, qui nel secondo film, l'episodio di Topsy, cugina eccentrica di Mary Poppins che di mestiere fa l'aggiustatutto. Un vaso prezioso si è rotto e i ragazzi vanno con Mary a trovare Topsy per aggiustarlo. Purtroppo è il secondo mercoledì del mese, il giorno in cui quella casa subisce una specie di terremoto circolare mettendo tutto sopra-sotto, così che la poveretta non riesce più a distinguere i punti cardinali. Non c'è nulla da capire, solo il tiro mancino della sorte che colpisce la sventurata, con le rocambolesche scene costruite *ad hoc*, e la sorpresa che diverte i bambini al momento. Neppure il vaso verrà aggiustato. Ma quel che delude di più in questo film, sono le canzoni, la complessità delle melodie, che non incantano e non riescono a entrare nel nostro immaginario; manca

Mary Poppins cult con il volto di Julie Andrews, alla nuova immagine incarnata da Emily Blunt,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'"orecchiabilità", tutto si frantuma dopo l'esecuzione, manca l'eredità dei motivetti da canticchiare che fanno affezionare alla storia mantenendola viva dentro di noi. Pensiamo quanti messaggi contenevano le canzoni dello spazzacamino Bert, che non ritroviamo in quelle nel lampionaio Jack, tanto per citarne uno. D'altronde per *sequel* di questo tipo le comparazioni sono inevitabili, specie se fra la realizzazione dei film passa oltre mezzo secolo, e dal *musical* per bambini *The Wizard of Oz* ("Il mago di Oz") diretto da Victor Fleming nel 1939, primo colossal del genere, ne sono passati addirittura ottanta di anni, anche se in Italia arrivò nel 1949. C'è inoltre da considerare che nel 1964, sebbene con il suddetto illustre predecessore, un film come *Mary Poppins*, rappresentava una novità assoluta, oggi non lo è più e in tutte le forme d'arte si tende alla spettacolarità più che invitare alla riflessione. Quanto all'atmosfera magica che vi si respira, aggiungiamo che gli anni Sessanta erano di grande sviluppo economico e quindi esaltare la fantasia significava mettere un freno alle aride tecnologie, cercarsi dentro il bambino che era in noi, oggi invece, la fantasia è diventata un rifugio in cui ritrovare quella parte di noi ceduta giocoforza a tecnologie ben più subdole, dove alberga soprattutto la solitudine. Ecco che questa Mary Poppins va a sottolineare proprio certi aspetti non troppo esaltanti del nostro presente e non se ne esce rinfrancati come dal precedente. Inoltre, il momento storico in cui si svolge la vicenda, assai sofferto e molto simile a quello attuale, ci fa subito entrare emotivamente in contatto con qualcosa che avvertiamo come realtà tangibile, sulla nostra pelle. Se da un lato questo può essere di buon approccio, dall'altro ci sentiamo traditi dal fatto che nel nostro quotidiano niente di quel che accade nel film potrà risolversi con un tocco di magia. Da qui la sensazione di uscirne sconfitti. E anche l'idea di riportare sulla scena l'ultranovantenne Dick Van Dyke (indiscusso eccellente protagonista in più ruoli della versione precedente e che qui se la cava egregiamente) che in certo senso "riallaccia" le due Mary chiudendo il cerchio della storia, non è che sia esaltante, anzi, forse scade un po' nel patetico. C'è comunque fra i due film una costante che consola e grazie alla quale tutto si risolve: l'aquilone. Sebbene la dinamica risolutiva sia ben diversa nelle due versioni. La prima vede George Banks, il severo padre che subisce l'umiliazione di essere degradato nel suo lavoro di banchiere, sceglie di lasciare il posto (che poi gli verrà restituito proprio grazie a una storiella dello svitato zio Albert) per giocare finalmente con l'aquilone fabbricato ai propri figli, qui invece, è solo l'aquilone a indossare il ruolo fondamentale, perché al suo interno sarà scoperto il documento che sigilla il lieto fine. Il mezzo si sostituisce alla scelta. Un film che comunque, nel suo complesso, apre tante porte alla discussione. Ad maiora dunque Mary Poppins!

Lucia Bruni

Il Campione

Maria Rosaria Capozzi

Film diretto da Leonardo D'Agostini alla sua prima esperienza con il lungometraggio. Sceneggiato da Giulia Steigerwalt e Antonella Lattanzi. Prodotto da Matteo Rovere e Sydney Sibilia. Anno di produzione 2019. E' un film drammatico con un finale molto positivo. La storia si svolge nel mondo del calcio. I protagonisti, un campione ventenne, Christian Ferro, interpretato da un bravissimo Andrea Carpenzano e un ex professore di liceo, Valerio Fioretti, interpretato da un altrettanto convincente Stefano Accorsi. Christian ha origini modeste, proviene da un quartiere periferico e degradato della capitale: il Trullo. Ha un padre assente e una madre morta troppo presto. Il mondo del calcio lo ha reso un divo: ovunque lui vada è riconosciuto ed ammirato. Le sequenze in cui anche dopo una rapina da lui compiuta, è preso d'assalto per gli autografi. E' ricco, ha una villa lussuosa, una lamborghini e tutto ciò che una persona può desiderare. Eppure, ha il bisogno di compiere azioni autolesive e compulsive nei suoi stessi confronti: rubare nei negozi merce di lusso, attaccare briga con le persone e picchiarle. Nella sua lussuosa villa troneggia la sua immagine affissa al muro. E' una mega fotografia divisa a metà. E' simbolicamente la scissione che Christian vive nella sua vita: da una parte il ragazzo intelligente e capace, il campione, e dall'altra il ragazzo senza etica e senza controllo delle sue emozioni ed azioni. Anche la scelta registica di inserire un maialino che scorazza tranquillo nella villa ha un significato simbolico coerente con ciò che Christian vive senza consapevolezza, la sporcizia che ha accettato nella sua casa: il padre inetto ed approfittatore e gli "amici" sanguisuga. Dopo l'ennesima bravata, il Presidente della Roma, interpretato da Massimo Popolizio, lo obbliga a prendersi la maturità e cioè a mettere la testa a posto. Dovrà essere affiancato da un docente che gli farà da supervisore. Esilaranti le sequenze in cui c'è l'intervista per la selezione: le debolezze e la personalità dei candidati emerge sincera e schietta. E' scelto un ex professore di liceo Valerio Fioretti. A questo punto del film è inevitabile l'associazione con Robin Williams nel film *Il genio ribelle* in cui il docente e lo studente, entrambi con le loro tragedie alle spalle, s'incontrano/scontrano prima di prendersi la possibilità di costruire un rapporto. Lo stesso accade nel Il Campione". E' difficile instaurare una relazione di fiducia tra il giovane Christian, inquinato da un mondo corrotto e fittizio e il professore schivo e provato dalla vita. Eppure, con fermezza e buona volontà, Valerio riesce a spostare materialmente le lezioni dall'ambiente acusticamente inquinato della villa a casa sua che è tranquilla e senza rumori. Il professore individua anche un metodo di apprendimento che è adatto al giovane allievo: quello di schemi e mappe concettuali sintetiche. A poco a poco il rapporto tra i due è consolidato. Christian tra mille tentennamenti fiorisce come una ninfa dallo stagno: anche il modo di rivolgersi agli altri diventa meno aggressivo e propositivo. La sequenza in cui Christian invita al ristorante una sua vecchia amica, Alessia, interpretata da Ludovica Martino. E' un invito fatto con arroganza in un primo momento e con dolcezza poi. Christian diventa consapevole del fatto che con la prepotenza non si ottiene nulla. Un ulteriore passo nella crescita di Christian è la scoperta della 'stanza buia' del professore. La sequenza in cui lo spazio in-

quadrato mostra una culla vuota e dei giocattoli impolverati e coperti da cellophane rendono visibile il dramma di Valerio: un figlio perso e lui che se ne sente responsabile. Comprendere che il dolore e le tragedie accomunano gli esseri umani rafforza Christian: non è solo, può condividere. In una delle sequenze finali il campione è venduto come merce ad una squadra inglese. La sua ribellione è costruttiva: sceglie di dare la maturità. Toccante la sequenza finale in cui il professore corre trafelato al liceo per verificare se il suo allievo è riuscito a superare la sua grande prova: la sfida con se stesso per cambiare in meglio. E' un film capace di associare il mondo corrotto del calcio con una vicenda personale in modo "leggero" e fluido. Inoltre, strappa la risata pur avendo una sua drammaticità. Si esce dalla sala con un messaggio positivo ed incoraggiante e per i tempi che corrono non è poco.

Maria Rosaria Capozzi

Ritratto di diva #2

Marlene Dietrich

Barbara Rossi

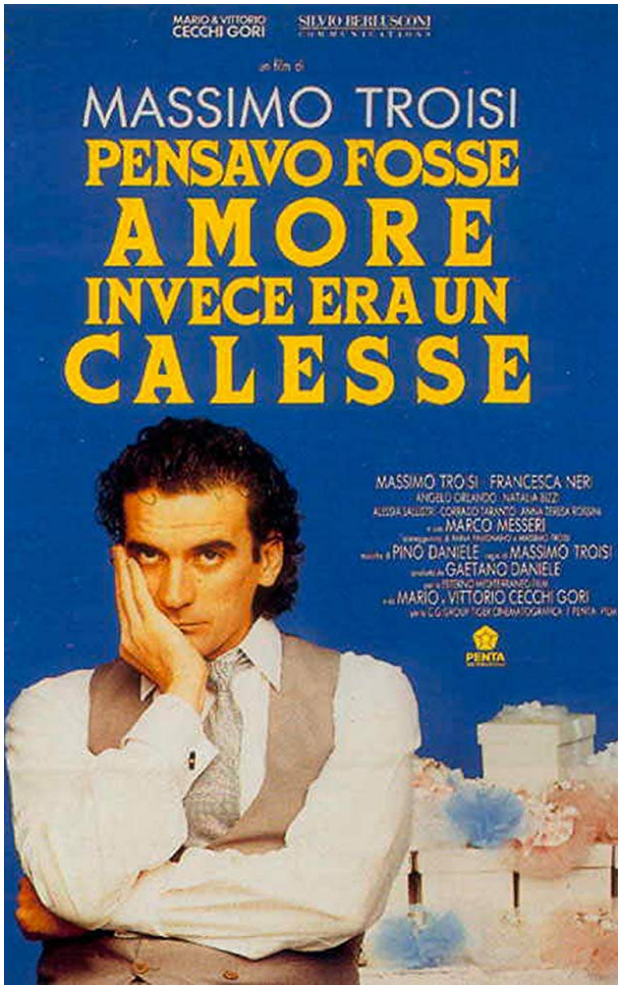
Al pari della Garbo ricca di un fascino e di un carisma unici, Marlene Dietrich ha incarnato nel corso degli anni Trenta un modello di divismo androgino, esotico e ambiguo, capace di sedurre sia il pubblico maschile che quello femminile. Nata il 27 dicembre 1901 a Schoeneberg, in Germania, Marie Magdalene Dietrich è la figlia di una gioielliera e di un ufficiale di polizia, che muore in giovane età. Anche il secondo marito della madre di Marlene perde prematuramente la vita sul fronte orientale, così la diva ricerca per tutta la vita un rapporto amoroso con uomini dal carattere forte, dai registi Josef von Sternberg, Billy Wilder, Orson Welles, allo scrittore Erich Maria Remarque, agli attori Gary Cooper, Jean Gabin e Burt Lancaster. Dagli anni Venti la Dietrich inizia gli studi di recitazione, comparendo anche in alcuni film: nel 1923 sposa Rudolf Sieber, dal quale ha la sua unica figlia, Maria, anche se il matrimonio non ha una vita lunga. Nel 1929 il regista ebreo-austriaco Josef von Sternberg, con già alle spalle una carriera hollywoodiana, le propone di interpretare il conturbante ruolo di Lola Lola, una cantante di night di cui si innamora perdutamente il compassato professor Rath, insegnante in un liceo tedesco. *L'angelo azzurro*, uno dei primi film tedeschi sonori, lancia la Dietrich nel firmamento delle stelle hollywoodiane: in America la diva gira con Sternberg altri sei film, tra cui *Marocco* (1930), in cui appare vestita con un frac nero e un cappello a tuba, e *Disonorata* (1931), in cui incarna la parte di una spia austriaca durante la prima guerra mondiale. Si va, nel frattempo, consolidando nell'immaginario collettivo la figura mitica di Marlene, donna fatale ma riservata e solitaria, indipendente e dotata di una forte carica erotica. *Shangai express*, del 1932, la conferma in questo ruolo, così come pellicole quali *Venere bionda*, *Il cantico dei cantici*, *L'imperatrice Caterina*, *Capriccio spagnolo*. Nel 1939 la Dietrich acquista la cittadinanza americana e, per la sua ostilità al nazismo, sostiene attivamente le truppe americane in Africa e in Italia, nonostante il suo inalterato legame con la patria d'origine. Nel 1944, cantandolo per le truppe alleate, la diva rinverdisce e regala nuova popolarità al brano musicale tedesco *Lili Marlene*, che da allora viene associato irreversibilmente alla sua figura. Nel dopoguerra Marlene lavora con il regista George Lacombe in *Turbine d'amore*, con Billy Wilder in *Scandalo internazionale*, dove impersona una cantante nazista in una Berlino in fiamme, con Alfred Hitchcock in *Paura in palcoscenico* e con Orson Welles in *L'infernale Quinlan*. Nell'ultima parte della sua carriera la Dietrich inizia ad esibirsi anche dal vivo, in concerti memorabili come quello tenuto a Rio de Janeiro nel 1959. Nonostante la sua variegata e intensa attività artistica, che la conduce a rivestire ruoli piuttosto eterogenei fra loro, la Dietrich viene identificata soprattutto come la Lola Lola de *L'angelo azzurro*. Tra le principali icone cinematografiche mondiali, Marlene si spegne in seguito a un infarto (anche se all'epoca, si diffusero voci di un possibile suicidio) il 6 maggio 1992, all'età di 90 anni.

Barbara Rossi

Pensavo fosse amore… invece era un calesse (1991)

Antonio Falcone

Napoli, inizio anni '90. Tommaso (Massimo Troisi) e Cecilia (Francesca Neri), gestori rispettivamente di un ristorante e di una libreria, sono prossimi alle nozze. La loro intesa sembra basarsi per lo più su una reciproca attrazione fisica, mentre caratterialmente appaiono distanti l'uno dall'altra: pigro e fatalista, fin troppo accondiscendente, lui, più energica ed impetuosa lei, che lo accusa spesso, forse anche per spronarlo ad una incisiva reattività sentimentale, di essersi ormai adagiato su una comoda routine, oltre che di paventate frequentazioni con altre donne. Gelosia e tutta una serie d'incomprensioni porteranno presto alla rottura; Tommaso rivendica per sé un periodo di sofferenza da godere in solitudine, come spiega all'amico Amedeo (Angelo Orlando), necessario probabilmente per rielaborare l'incresciosa accadimento, anche se non esiterà a consultare una sedicente maga (Nuccia Fumo) per mandare a monte la relazione appena nata tra Cecilia e lo stralunato Enea (Marco Messeri), giramondo ed arbitro sportivo. E così, mentre nell'aria s'insinua un'idea d'amore diversamente interpretabile dai vari soggetti intenti ad esternare i loro sentimenti, come ad esempio la giovane sorella di Amedeo, Chiara (Alessia Salustri), innamorata proprio di Tommaso, fra i due ex promessi sposi sembra tornare l'armonia di un tempo, tanto da programmare nuovamente il matrimonio. Ma il giorno del fatidico sì … Ultima regia di Massimo Troisi, anche interprete ed autore della sceneggiatura insieme ad Anna Pavignano, *Pensavo fosse amore … invece era un calesse* può tranquillamente considerarsi la compiuta espressione di una ormai raggiunta maturità artistica da parte dell'autore partenopeo, in primo luogo per la capacità di mettere in scena, sullo sfondo di una Napoli rappresentata alla stregua di un simbolico microcosmo, una rarefatta atmosfera volta alla coralità ed incline a visualizzare la rilevanza del sentimento amoroso all'interno di una conclamata quotidianità. Sempre giocando su autobiografia, introspezione e minimalismo, Massimo affronta, in virtù di una raffinata introspezione, dubbi e tormenti relativi ai rapporti tra i due sessi all'interno di una società prossima a rilevanti trasformazioni. Ecco allora che alle diatribe fra Tommaso, un Troisi attore più misurato nella resa dei bei dialoghi, intrisi di malinconia ed umorismo in eguale misura (senza dimenticare l'impagabile mimica, vedi la sequenza dell'avvelenamento) e Cecilia, una Francesca Neri perfettamente in parte nell'alternare corporea sensualità e determinazione, propria quest'ultima di chi in un rapporto ricerca conforto, sicurezza, ma anche capacità di sorprendere, al di là del puro e semplice trasporto fisico, vanno ad accompagnarsi i balletti sentimentali dei vari personaggi che si alternano in scena, assecondando una naturale teatralità: dall'Amedeo timorato di Dio, Angelo Orlando in gran spolvero, il quale cederà improvvisamente alla passione per Flora (Natalia Bizzi), che da poco ha lasciato il compagno, all'apparentemente angelica Chiara e la sua malsana idea di amore totalizzante, passando per il sentimento "santificato" di Enea e l'esternazione di discussioni e malcontenti vari da parte di varie coppie sconosciute, il cui passaggio è catturato "casualmente" dalla macchina da presa. Rimarcando con rara delicatezza ogni sottigliezza psicologica dei tanti caratteri, regia e sceneggiatura delineano l'estrema mutabilità del sentimento amoroso, dalla sua improvvisa deflagrazione all'altrettanto subitaneo spegnimento, accompagnato da inutili tentativi di rianimazione, al limite dell'accanimento terapeutico, quando non ci si impegni a rinnovarlo giorno per giorno con un trasporto possibilmente inedito, che non dia nullo per scontato. Ove non si riesca più a ritrovare la purezza di quello slancio iniziale sarebbe opportuno lasciarsi, mantenendo coerentemente una forma di rispetto per se stessi e per chi è ci è stato accanto condividendo gioie e dolori: è quanto esterna Tommaso, con un certo candore appena venato da un sottile cinismo, nell'evidenziare come molte coppie all'insorgere di un problema pensino di risolverlo ricorrendo ad un'apparente soluzione che, ad effetto domino, andrà a comportare altre incognite (*Uno dice "viviamo insieme" quando vuol dire che le cose non vanno … infatti quando poi peggiorano dice "perché non ci sposiamo?"… Che proprio cominciate che non ce la fate più: "Che facciamo un figlio?" E quando alla fine vi odiate ma siete vecchi: "Che ci lasciamo proprio adesso che siamo vecchi?"*). L'iter narrativo, al cui interno si stagliano le suadenti melodie di Pino Daniele, può apparire a tratti un po' prolisso, ma riesce ancora una volta, come nelle precedenti regie di Troisi, nella non facile impresa di riallacciarsi alla tradizione del teatro partenopeo, in particolare alle opere di Eduardo De Filippo, rappresentando con ironia tematiche complesse estendendole però oltre l'idea di napoletanità, senza cadere in luoghi comuni o nella facile retorica (la figura della sedicente maga), stagliando in definitiva il ritratto di una generazione maschile insicura e timorosa, soffocata o comunque spaventata dai suoi stessi sogni ed ideali, che impiega le proprie idiosincrasie in guisa di opportuna barriera protettiva, oltre che come attenuante generica dell'atarassia sentimentale. Quest'ultima risulta evidente nella volontà protesa a riconquistare una donna più sulla scia dell'orgoglio ferito che sulla base di un rinnovato ardore, magari cavalcando l'idea di frequentarsi al di là di qualsiasi istituzionalizzazione, possibilità d'altronde rivendicata anche da Cecilia, che anzi avrebbe voluto manifestare per prima quanto Tommaso andrà ad dichiararle: *"Io guarda … io non è che so' contrario al matrimonio eh, che non so' venuto… Solo, non lo so, io credo che in particolare un uomo e una donna siano le persone meno adatte a sposarsi tra di loro, troppo diversi …"*. Intimista e malinconico, profondamente calato nel reale, *Pensavo fosse amore … invece era un calesse*, appare, oggi come ieri, immerso in una sorta di sospensione temporale riguardo le modalità rappresentative, ma attuale nel suo percorso riflessivo all'interno dell'animo umano, quel "grande enigma del cuore e della mente", riprendendo le parole di Calvero/Chaplin in *Limelight*, da sempre in attesa di una soluzione quanto meno rassicurante, se non propriamente definitiva, tale da stemperare la consapevolezza dei limiti e dei timori propri di ogni essere umano.



Antonio Falcone

Cinecittà. Viaggio di un cinefilo non del tutto disilluso dentro la fabbrica dei sogni

Natalino Piras

Roma-Cinecittà, 12 maggio 2019. La cronaca è famigliare. Siamo mia moglie Rosetta, mie figlie Bianca e Elisa, mio genero Salvo e soprattutto lei, Emily Rosa, tre anni, che osserva, commenta e vuole sapere. Come è giusto che sia per i sogni di una bambina dentro la fabbrica dei sogni. Il viaggio ufficiale dura circa un'ora sotto un cielo bizzarramente plumbeo e improvvisamente piovoso. Fa freddo. La guida, una ragazza sulla trentina, è abbastanza competente, preparata e chiara nell'esposizione nonostante i tempi stretti e l'inclemenza del giorno. Ricorre all'aiuto di fotografie che mostra al nostro gruppo, italiani, indicando passaggi e situazioni, individuando volti e luoghi, aggiungendo nel cammino storie a storie. Cinecittà, fondata nel 1937, al tempo del fascismo, in via Tuscolana, continua a restare il luogo delle storie per antonomasia, quelle che hanno l'immaginario come tessitura tramante e quanto di materiali, tecnica, forza-lavoro e forza dell'ingegno, basso costo e ingenti capitali hanno richiesto. Anche trionfi, sotto archi di cartapesta, in realtà vetroresina. Anche, soprattutto, finzioni e tradimenti, amori fatali e guerre. Molto di lacrime e sangue. Un discorso attuale, considerato quanto di voglia di emulazione ci sia oggi, da certa parte governativa, leggi Salvini, dei fasti del fascismo che Cinecittà avrebbe dovuto rappresentare e glorificare. Come il sogno che cede al grave sonno della ragione. Non ci fosse l'immaginario a ristabilire le sorti, anche magnifiche e progressive, della narrazione. Siamo davanti al teatro di posa n.5 che contiene la palazzina Fellini. La guida ne compendia il genio e spiega come il grande regista avesse stabilito là la sua abitazione, a fianco dell'enorme capannone dove fabbricava sogni per gli spettatori e per sé. Il cinema come trasformazione onirica di tutte le età, quella infantile soprattutto, una città possibile, in tutte le sue allegorie e sfumature solo a Cinecittà. Non a caso, il punto di inizio per i viaggi guidati dentro la fabbrica dei sogni è lo spiazzo antistante l'entrata dove emerge dal verde la "testa" poliuretanica, un poco mostruosa un poco destante meraviglia, utilizzata da Fellini per il suo *Casanova* (1976). Quasi accanto la bianca carrozza delle principesse, sempre in poliuretano, utilizzata da Roberto Benigni per il suo *Pinocchio* (2002). A dire di come nella fabbrica dei sogni valgano come segno portante l'enfasi della fiaba e il fantastico da colorare, l'accuratezza nella ricostruzione e nell'ostentazione degli oggetti di scena. Forse non è un caso il fatto che per prima cosa, una volta staccati i biglietti e dopo aver varcato la soglia di Cinecittà, l'istinto ci abbia guidato a rimirare, in una saletta vicino alla palazzina presidenziale, i costumi utilizzati dagli attori in molti capolavori di Fellini, dallo *Sceicco bianco* (1952) ad *Amarcord* (1973), da *Giulietta degli spiriti* (1965) a *La città delle donne* (1980) passando per l'abito nero di Anita Ekberg che si immerge nella fontana di Trevi della *Dolce vita* (1960). Spiega ancora la guida di come specie il teatro di posa numero 5 fosse dotato di botole che nascondevano mari e oceani, di alte gru e binari per lo scorrimento dei carrelli, tutto in funzione della fabbrica dell'immaginario. Sipari che si aprivano e si chiudevano, altre fosse per contenere orchestre, cunicoli e viali che portavano a altri magazzini di trovarobato come quelli che vedremo più avanti, in un altro teatro di posa, pieni di Grecia e Roma antica, l'impero e la Suburra, Egitto, Babilonia e Gerusalemme. Siamo adesso proprio davanti alla Gerusalemme in vetroresina dove da subito riconosco per le particolari inferriate delle finestre, quella di *Ben Hur* (1959) di William Wyler e di altre pellicole, ivi comprese quelle di molteplici pepla. Fu quella l'età d'oro di Cinecittà. Insieme ai film dozzinali, agli Ercole e Maciste, Ursus e alle loro parodie, per tutti Totokamen e Tarantokamen (*Totò contro Maciste*, 1962, di Fernando Cerchio) ma pure Alberto Sordi nella parti del seduttore di Cleopatra e di Nerone, furono realizzati kolossal come *Quo vadis?* (1951) di Mervin Le Roy, *Cleopatra* (1963) di Joseph L. Mankiewicz e altre guerre di conquista e invasioni barbariche. Nella zona di questa Gerusalemme la guida spiega la funzione di un enorme telo verde che serviva per coprire i palazzi circostanti Cinecittà: nascondere scenari non consoni a battaglie, a corse con le bighe, a combattimenti tra gladiatori e diversi agguati e imboscate, alla vita della Suburra da poco ricostruita per una serie televisiva americana che ha come centro la Roma del tempo di Spartaco,

segue a pag. successiva

Cinecittà Via Tuscolana 1055, Roma, stabilimenti del cinema inaugurati nel 1937 da Benito Mussolini "Il cinema è l'arma più forte"

La "testa", comparsa nel film "Il Casanova" (1976), di Federico Fellini. La scultura fu realizzata nel 1975 con poliuretano è ora collocata nello spiazzo antistante l'entrata degli stabilimenti di Cinecittà

Arco di trionfo (foto di Elisa Piras)

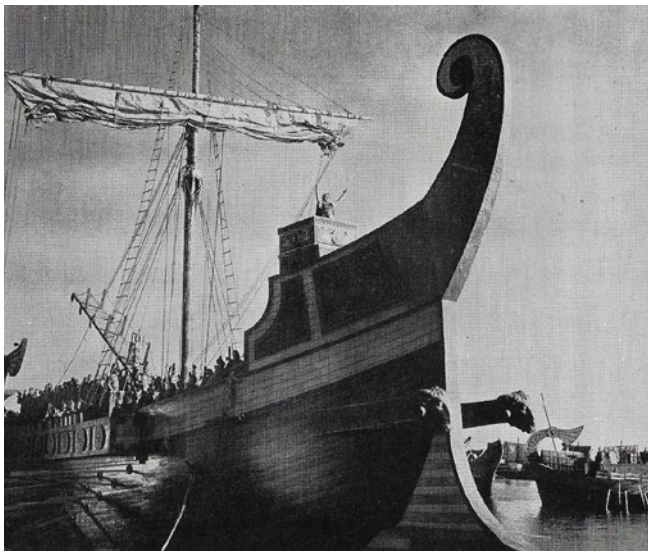
segue da pag. precedente

ancora repubblicana, ma pure quella del disfacimento dell'impero, contribuisco anch'io un poco a dissacrare, facendomi ritrarre a pugno chiuso davanti al tempio di Venere e far finire poi la cosa su facebook. Nella fabbrica dei sogni, mentre la guida continua a spiegare, a dire di come certe misure di falsa pietra e false colonne venissero lavorate fuorimisura per l'occhio della macchina da presa che le avrebbe rese esatte, ricostruisco a modo mio un'intera sequenza vicino all'arco di trionfo, sempre in vetroresina. La sequenza dell'arco di trionfo ben si adatta a una serie di interpolazioni e aggiunte che variano dalla storia alta, fasti e nefasti, a quella bassa degli umili del mio paese travestiti di corazza e pugnale, messi a comandare improbabili eserciti. Nella fabbrica dei sogni vado da Cesare Ottaviano per chiedergli come mai non arrivano le legioni. Mi risponde l'imperatore che non può affidarmele perché due o tre le hanno distrutte i Germani del traditore Arminio nella Foresta Nera di Teutoburgo, 9 d. C. Da lì la famosa lamentazione: "Vare Vare redde mihi legiones!". Le altre, solo fanteria, le comandano Vavoreddu nel Vallo Atlantico e Sustianu in Mesopotamia (Vavoreddu e Sustianu erano due remitanos, reietti, beffati dalla poesia popolare) dopo che i Parti, attuali iracheni, hanno fatto ingoiare oro fuso a Crassus Donaldus Trump. Ci sarebbe la decima, i veterani di Cesare in Gallia, ma dopo il disonore toccatole con Junio Valerio Borghese, la famigerata Mas repubblichini di benitus adolphus, il sanguinario, adesso la comanda, in Africa, salvinus quidam, tanto tracotante quanto inetto al governo. Dopo le spiegazioni datemi dall'imperatore ho ritenuto opportuno rinunciare al trionfo. Ci aspetta il brunch, dopo un rapido passaggio nel magazzino delle antichità dove abbiamo fatto in tempo a catalogare candelabri e lampade, ruote di carri e erme, casse e cofanetti, semicolonne e fregi, tendaggi e statue. Una per tutte Venere calli pigia emergente dalle acque a fianco della quale mi metto in posa memore delle infinite ottave, *sa bellesa 'e Venus* che a lei dedicano in sardo poeti estemporanei, da palco, e pure qualche classico. Dopo il brunch entriamo nella galleria museo multimediale. Tengo per mano Emily, specie nella zona western. C'è molto da dire e spiegare. Per dire le conciliazioni dell'impossibile nella fabbrica dei sogni: esco dal saloon e mi inseguono soldati a cavallo. Solo che sono legionari romani. Ne ho visti altri, di guerrieri antichi, con l'orologio al polso, così come vuole la leggenda per la battaglia di Zama. Dicono gli storici del cinema che a emblema della fondazione della fabbrica dei sogni Mussolini abbia voluto *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone per glorificare le conquiste dell'impero fascista, le guerre coloniali, autentici crimini, contro Libia, Abissinia, Etiopia, Eritrea. Meno male che là, come italiani conquistatori e come italiani criminali (non solo l'abominevole maresciallo Graziani ma pure il soldato Indro Montanelli che negò l'uso del gas per sterminare quelle popolazioni) fummo sconfitti. Meno male che nella fabbrica dei sogni, uscendo dal saloon mi è venuto da canticchiare una nostra rima da taverna: *Antoni Bassuccu, in su tzilleri 'e Munnanu, a corfos de mazzuccu, a' mortu unu indianu*. (Antoni Bassuccu, nella taverna del Mondano, a suon di randellate, ha ucciso un indiano). Così, per tornare al western, al suo mito. Una specie di personale elaborazione di *Giù la testa* (1971), quanto io ritengo il capolavoro di Sergio Leone. A Cinecittà, nella fabbrica dei sogni, ho chiesto a Juan Miranda, il bandito messicano, cosa stesse pensando di fare. E lui, rubando la battuta a John Mallory, il rivoluzionario irlandese con cui stringerà amicizia al tempo di Pancho Villa e Zapata, mi ha detto che andava a trovare Salvini. *Andare a trovare* nella mia lingua assume molti significati e copre molte metafore. Proseguendo la strada nel mondo western mostro diverse immagini in movimento alla bambina: *"Vedi Emily, questi sono tutti cattivoni, come il lupo dei tre porcellini, come benito salvini, quello che un giorno i bambini come te troveranno nelle favole. Fanno sempre una brutta fine perché pensano sempre a come essere cattivi fino a quando i buoni si stufano del loro comportamento*". E molto altro abbiamo attraversato, immergendoci e riemergendo. Il finale è nel sottomarino, quello usato per sul *Uomini sul fondo* realizzato nel 1941, in piena guerra, dall'ufficiale di marina Francesco De Robertis, Roberto Rossellini assistente alla regia. Mi metto a dare ordini nell'interfono per il lancio dei siluri contro navi nemiche. Lo facevamo a teatro, ai tempi dell'istituto saveriano e io come altri miei coetanei adolescenti ero uno dei siluri che zigzavagano per il palco protendendo in avanti le braccia, le mani di punta. Così è anche il cinema che con le sue finzioni e ricostruzioni, trucchi e imagerie, protagonisti e comparse, è spesso e quasi sempre più reale del reale, più vero del vero. Un viaggio a Cinecittà, anche se di durata minima rispetto a quanto ci sarebbe da vedere, nonostante inciampi e omissioni, serve a spiegarne i meccanismi. Bisogna stare al gioco e rispettarne le regole dopo aver imparato a riconoscerle. Certo è che andando via, più che la visione del posticcio quali sono la casa tra i cipressi della serie televisiva *Un medico in famiglia*, meglio portarsi a segno di memoria libri, cartoline e locandine, nella capacità dello spendibile. Abbiamo preso di diverse misure e grandezza i poster di *Apocalypse now*, *Blow-up*, *Un americano a Roma*, *La dolce vita*, *Vacanze romane* (su mia diretta indicazione in quanto valse l'Oscar a Dalton Trumbo che firmò sotto falso nome il soggetto, era nelle liste nere del maccartismo), ancora una cartolina di *Giù la testa* e un bozzetto di Terry Gilliam per il suo *Don Chisciotte*. È Don Chisciotte il più grande fautore di sogni.

Natalino Piras

Davanti al tempio di Venere (foto di Elisa Piras)

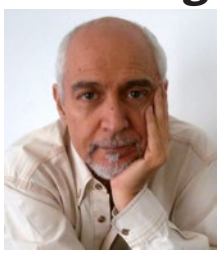
Nonno a Emily "Poi ti racconta" (foto di Elisa Piras)



Annibale Ninchi in "Scipione l'Africano" (1937) di Carmine Gallone

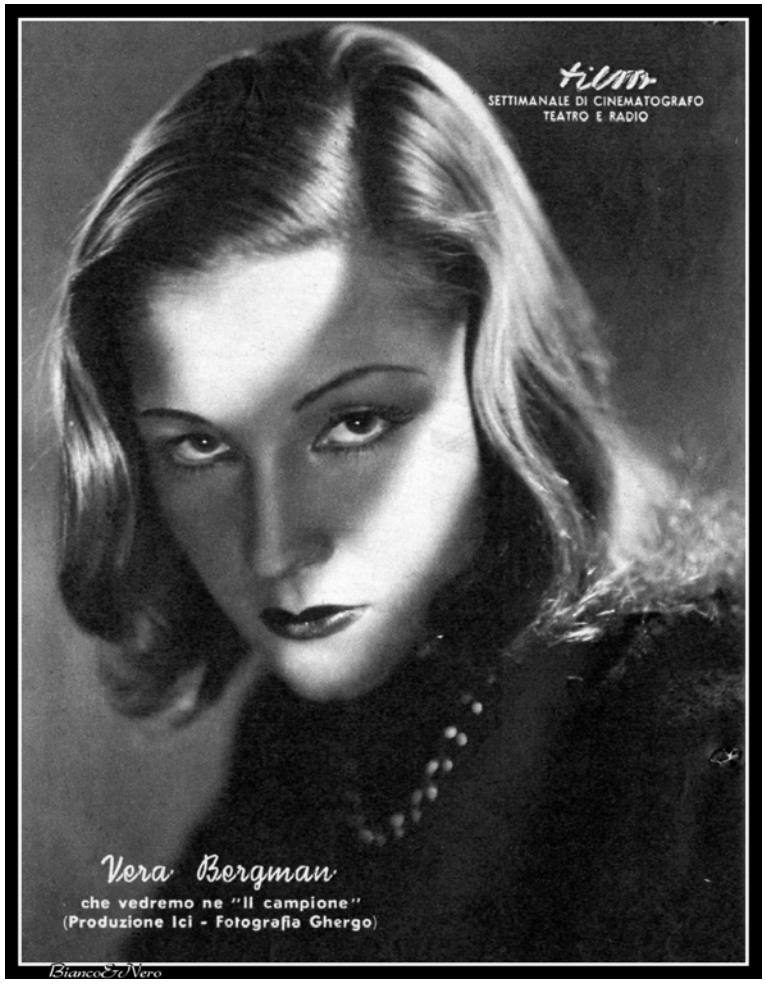
I dimenticati #54

Vera Bergman



Virgilio Zanolla

Quante sono state le attrici straniere attive nel nostro cinema nel ventennio che va dall'avvento del sonoro (1930) all'Anno Santo (1950)? Forse riuscirà difficile crederlo, ma il loro numero supera il centinaio. E se soltanto pochissime hanno lasciato vera memoria di sé, a fronte della maggior parte di loro, che è rimasta poco più di un nome, qualcuna, pur senza brillare come stella di prima grandezza, si è impressa nella mente degli spettatori di allora, magari per appena uno o due film interpretati. Una di queste è stata Vera Bergman: la sua eleganza, il suo riserbo, la sua bellezza gentile fecero breccia nel cuore del pubblico italiano a dispetto della scarsissima conoscenza che si aveva (e si ha) di lei, e il fenomeno si ripete ancora adesso, ad ogni riproposta televisiva dei film in cui ella lavorò. Nota anche col nome di Anna, Vera era nata il 16 febbraio 1920 a Berlino, figlia del finanziere e diplomatico tedesco Carl Bergmann (con due enne, e senza il "von" nobiliare che alcuni dizionari del cinema attribuiscono alla figlia) e della moglie Enriqueta, celebre pianista viennese. Carl Bergmann (1874-1935), che fu ambasciatore del Reich in Francia e in Olanda e Segretario di Stato nella Repubblica di Weimar (1919-33), fu anche il principale negoziatore tedesco sulla delicata questione dei debiti di guerra al termine del primo conflitto mondiale. Una sua accurata scheda biografica in lingua tedesca su Wikipedia, stranamente non nomina Vera: dice che egli ebbe un figlio, Carl-Heinz (1920-78; probabile gemello di Vera), che durante la seconda guerra mondiale, arruolato come pilota della Luftwaffe, fuggì in Olanda dove fu attivo nella resistenza; e due figlie; delle quali è detto solo che morirono dopo la guerra, entrambe di tubercolosi. Cresciuta in un ambiente cosmopolita, tanto che fin da piccola apprese a parlare fluentemente ben sei lingue, seguendo gli spostamenti della famiglia Vera studiò a Parigi e all'Aja, quindi, poco prima che le morisse il padre, tornata in patria e a Berlino, obbedendo agl'impulsi di una vocazione che le si era precocemente manifestata, si iscrisse alla scuola di recitazione del grande regista teatrale Max Reinhardt, che si rivelò una fucina di futuri ottimi attori. Il suo talento e la sua bellezza non passarono inosservati: presto ella calcò le tavole del palcoscenico diventando membro della compagnia Deutsches Theater Berlin e recitando anche fuori della Germania; e, appena diciassettenne, nella parte di Carla Walden, esordì da protagonista davanti alla macchina da presa nel film *Brillano le stelle* (Es leuchten die Sterne) scritto e diretto da Hans Heinz Zerlett, accanto alla danzatrice La Jana e ad Ernst Fritz Fürbringer, attore e famoso doppiatore tedesco che, più tardi, avrebbe prestato la voce anche al nostro De Sica. Girata nei Tobi Ateliers di Berlino-Johannisthal tra il 27 novembre '37 e il 22 gennaio '38, questa garbata commedia musicale ambientata proprio nel mondo del cinema, che riuniva per dei *cameos* una gran quantità di personaggi del settore e dello sport (come gli attori Lil Dagover, Gustav Frölich, Anny Ondra, Luise Ullrich, Harry Liedtke, Luis Trenker, e il pugile Max Schmeling), riscosse un enorme successo commerciale e venne proiettata con favore anche all'estero. Vera, che della pellicola costituiva la reale sorpresa, secondo quanto riporta nella scheda che la riguarda il *Filmlexicon* delle Edizioni Bianco e Nero, subito dopo lavorò in altri due film in Germania, usciti entrambi nel '40, *Seitensprünge* di Alfred Stöger e *Golowin geht durch die Stadt* di Robert A. Stemmle. Due commedie: la prima è ambientata in un albergo, la seconda si basa su un equivoco d'identità; il fatto, però, è che in ambedue le opere gli attori protagonisti sono altri, e il suo nome non figura neppure nel cast. Intanto, il 10 ottobre del '39 l'allora appena diciannovenne attrice sposava il ventottenne berlinese Werner Franz Korff, un affermato giocatore di hockey su ghiaccio, attaccante nello Skate Club di Berlino, squadra con la quale aveva vinto i titoli nazionali negli anni 1930, 31, 32, 33, 36 e '37, mentre con la maglia della rappresentativa germanica aveva conquistato la medaglia di bronzo alle Olimpiadi invernali del '32 a Lake Placid e alla Coppa del Mondo del '34 disputata subito dopo a Milano. Nei primi del '40 Vera si trasferì a Roma: Vittorio De Sica, in procinto di affrontare la sua prima autonoma regia cinematografica, l'aveva chiamata per un provino, che lo soddisfece molto. Il film, *Maddalena... zero in condotta*, era tratto da una commedia dell'ungherese Laszlo Kadar e si basava su uno scambio di persona. De Sica vi aveva tre ruoli: impersonava Alfredo Hartmann figlio, padre e nonno, Roberto Villa era suo cugino, Vera, appena ventenne, la professoressa Elisa Malgari; ma c'erano attrici molto più giovani di lei: a partire dalla protagonista, la sedicenne Carla Del Poggio, addirittura esordiente, per continuare con la diciassettenne Irasema Dilian, con la diciottenne Paola Veneroni, ed altre ancora. Girato alla Farnesina negli studi Titanus, il film rientrava nella categoria delle commediole scolastiche o collegiali che dir si voglia, un filone che nel nostro cinema aveva già fornito esempi di successo quali *Seconda B* di Goffredo Alessandrini ('34), con Maria Denis, e che avrebbe brillato ancora nel '41 con *Ore 9 lezione di chimica* di Mario Mattòli, protagonista Alida Valli, e *Teresa Venerdì* ancora di De Sica, protagonista Adriana Benetti, e nel '42 con *Signorinette* di Luigi Zampa, protagonista Paola Veneroni, e *Il birichino di papà* di Raffaello Matarazzo, protagonista Chiaretta Gelli, fino al *Gian Burrasca* di Sergio Tofano ('43), con Mimmo Battaglia. Uscito alla fine del '40, *Maddalena... zero in condotta* ottenne un lusinghiero successo di pubblico e di critica, e Vera, che si era calata con molta partecipazione e sensibilità nel ruolo di un'insegnante dall'età decisamente



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

superiore alla sua, riscosse grandissimi consensi; fu, quello, senza dubbio il film più famoso in cui si trovò a lavorare, e per il prosieguo della sua carriera d'attrice in un certo modo si rivelò decisivo, dato che, a motivo delle nuove offerte giuntole dal nostro cinema per interpretare altre parti, ella si stabilì in Italia: e nel cinema il suo cognome finì per perdere la seconda "n". Nell'anno successivo, Vera prese parte a tre film, tutte commedie: *La bocca sulla strada* di Roberto Roberti, ambientato a Napoli, dov'ella, nel ruolo di Alba Corsi, ritrovò tra gli interpreti Carla Del Poggio e Guglielmo Barnabò; *Manovre d'amore* di Gennaro Righelli, ambientato in Austria, in cui, impersonando Elisa, una delle tre figlie d'un ricco signore di campagna, lavorò accanto ad Antonio Gandusio, Clara Calamai, Jole Voleri, Antonio Centa ed altri noti attori dell'epoca; e *Notte di fortuna* di Matarazzo, accanto a Peppino De Filippo e Leda Gloria, girato in parte a Sanremo: purtroppo, oggi tale pellicola risulta irreperibile. Nel '42 i film nei quali apparve furono due: *La fabbrica dell'imprevisto* di Jacopo Comin, una commedia girata a Cinecittà, accanto a Maurizio D'Ancora, in cui ella interpretava la parte di una diva, e *M. A. S.* di Romolo Marcellini, vicenda di carattere bellico, incentrata sugli uomini della Regia Marina impegnati nei motosiluranti: il suo ruolo era quello di Oliva, la fidanzata di Oscar, un eroico marinaio interpretato da Andrea Checchi. Nel '43 apparve ne *Il campione* di Carlo Borghesio, film girato negli studi torinesi della Fert e ambientato nel mondo della boxe, protagonisti con lei due attori ex pugili come Enzo Fiermonte ed Erminio Spalla (Vera era l'affascinante Wanda Gregorovitch, una donna ricca e frivola che 'distrae' pericolosamente la promessa del pugilato) e *Tre ragazze cercano marito* di Duilio Coletti, commediola con la collaudata coppia Dina Galli e Antonio Gandusio nei ruoli dei proprietari di una pensione, dove lei era Elena, una delle loro tre avvenenti figliole (assieme a Carla Del Poggio e Clara Zani, mentre gli aspiranti fidanzati erano Nino Besozzi, Alberto Sordi e Aldo Fiorelli). Negli ultimi due anni di guerra, le attività del nostro cinema furono paralizzate dalla drammaticità degli eventi bellici; alla liberazione di Roma, Vera, essendo poliglotta, ne approfittò per lavorare nel settore radiofonico dell'Allied Psychological Bureau. Alla ripresa cinematografica, nell'estate '45, ritrovò Fiermonte nella commedia *Non canto più* di Riccardo Freda: la storia di un tenore ingiustamente accusato del furto di una collana, e salvato dall'aiuto di una ragazza, Lisa Baratti, appunto lei. La sua carriera nel dopoguerra riprese con buon vigore: nel '46 ella lavorò in tre film, il drammatico *Fuga nella tempesta* di Ignazio Ferronetti, dov'era la moglie dello scienziato (Emilio Cigoli), il drammatico-storico *L'apocalisse* di Giuseppe Maria Scotese, ambientato parte nel 1938 e parte nel 363 dopo Cristo, in cui lei era l'amante del prefetto Asterio (un ormai stagionato Tullio Carminati), e *Teheran* di William Freshman e Giacomo Gentilomo, un thriller italo-britannico imperniato sul fallito tentativo d'assassinio del presidente Franklin Delano Roosevelt alla conferenza di Teheran (nel 1943, con Stalin e Churchill), con John Slater, Rossano Brazzi ed Enzo Fiermonte. Apparve in tre film anche nel '47: nel comico *I due orfanelli* di Mario Mattòli: qui i protagonisti erano Totò, Carlo Campanini ed Isa Barzizza, lei aveva il piccolo ruolo di una collegiale; nel melodrammatico *Il fabbro del convento* di Max Calandri, adattamento dall'omonimo romanzo di Ponson du Terrail, dov'era la protagonista Elena accanto a Claudio Gora; e nel drammatico-sentimentale *Legge di sangue* di Luigi Capuano, storia di un contrasto d'amore, dov'ebbe il ruolo di fianco di Micetta, protagonisti Elli Parvo, Leonardo Cortese e Luigi Tosi. Dopo quest'ultimo film Vera tornò al cinema solo nel 1950, in *Canzoni per le strade* di Mario Landi, un musicarello ante-litteram il cui protagonista era Luciano Tajoli, dove lei rivestiva con buona credibilità il ruolo della fatua e capricciosa soubrette; altri interpreti erano Antonella Lualdi, Carlo Ninchi ed Ernesto Calindri. Nel frattempo, ottenuto nel '42 il divorzio da Korff, il 6 gennaio del '50 ella contrasse un nuovo matrimonio, unendosi al giornalista italo-australiano Peter Anthony Russo, grande reporter attivo durante la Seconda guerra mondiale, e in seguito polemico opinionista, anch'egli divorziato e alle seconde nozze; e nel '51 si trasferì col marito nel nuovo continente, dove si occupò anche di giornalismo con alcuni articoli d'impressioni sul suo nuovo paese pubblicati nel periodico "The Argus" di Melbourne, che suscitarono molto interesse. Lasciò l'Australia solo nel '54, per lavorare ne *L'ultima gara* di Piero Costa, una pellicola d'ambientazione sportiva col sempre presente Enzo Fiermonte, e con Franco Silva e un cameo della coppia canora Nilla Pizzi e Gino Latilla, che la vide da protagonista, nei panni della pittrice Sandra; la vicenda è imperniata su due fratelli innamorati della stessa donna. Fu la sua ultima fatica d'attrice: Vera si ritirava con un attivo di soli diciannove film. Chiudo il suo profilo correggendo un'inesattezza delle schede di Wikipedia dedicate all'attrice, che la danno per tuttora vivente: la dettagliatissima scheda su Peter Russo dell'*Australian Dictionary of Biography* riporta che ella morì (in data e luogo imprecisati) nel 1971, senza figli, precedendo di quattordici anni il marito; all'epoca Vera aveva solo cinquantun anni: se sia morta di tubercolosi (dopo la guerra, certo... ma ben ventisei anni dopo!) come farebbe sospettare quanto riporta il citato profilo sul padre, allo stato delle nostre attuali conoscenze è solo un'ipotesi.

Virgilio Zanolla

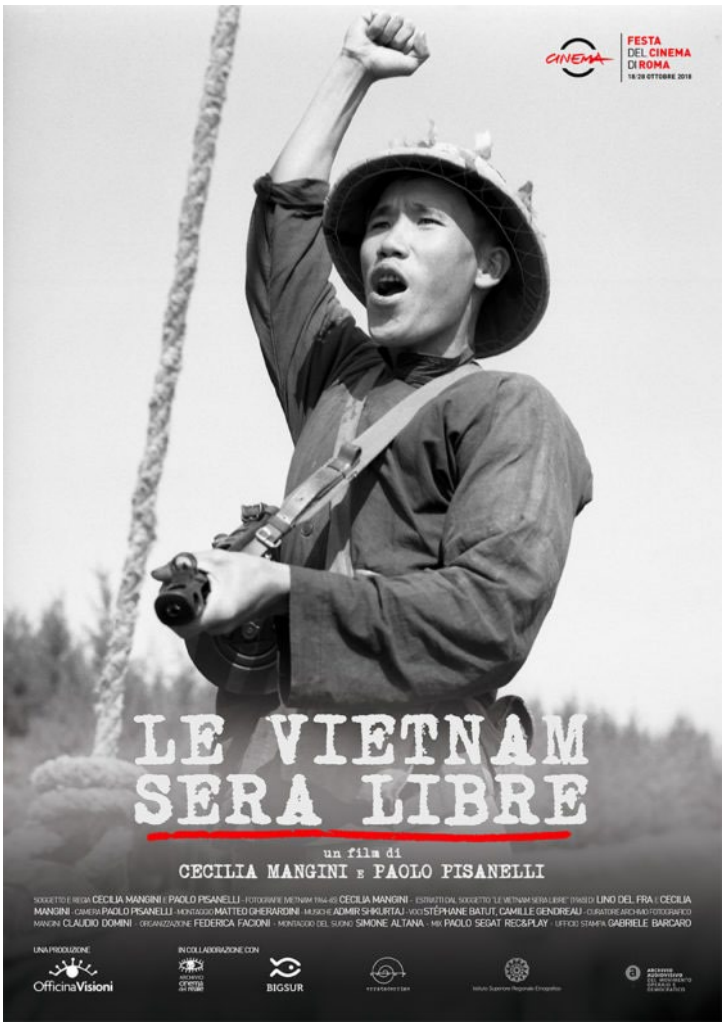
Le Vietnam sera Libre

Adriano Silvestri

Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli sono ritornati in Puglia per presentare nella propria regione il loro documentario *Le Vietnam sera Libre* (Italia 2018, 30') come evento speciale del Bif&st a Bari, dopo l' Anteprima in Ottobre scorso alla Festa del Cinema di Roma. E occorre ritornare con la memoria agli Anni 1964/ 65, quando i registi (e coniugi) Lino Del Fra e Cecilia Mangini si erano recati nel Vietnam del Nord ed avevano vissuto per tre mesi ad Hanoi e nelle altre località del Paese, tra porti, risaie e fronti della guerra provocata dagli Stati Uniti d'America. Scopo del viaggio era quello di effettuare i sopralluoghi e le fotografie, in vista della prossima realizzazione di un film, progettato per essere dedicato alla lotta di quel popolo. Poi la situazione si è fatta complessa e tutti gli ospiti, compresi Lino e Cecilia, sono stati rimpatriati in fretta, insieme alle delegazioni e agli stranieri. E il film non si è più fatto. Quando nei giorni scorsi arriva nel Multicinema Galleria, la prima documentarista donna nell'Italia del dopoguerra, nata 92 anni fa a Mola di Bari, ricorda ancora - e descrive al pubblico con tutti i particolari - i bombardamenti a tappeto, che sapeva ben riconoscere, dopo l'esperienza in proprio durante la seconda guerra mondiale. Ma in Vietnam si dormiva sulle stuoie: "Il pane non c'era e allora i volontari confezionavano il riso per noi a forma di pagnotta. Al porto arrivavano le navi sovietiche cariche di cibo, che – nelle stive – nascondevano gli armamenti necessari alla difesa". Sono passati più di cinquant'anni e Cecilia, da buona documentarista, ha conservato tutto e recentemente ha ritrovato due scatole di scarpe, che contenevano ben mille negativi fotografici nel formato 6x6, dimenticati in un vecchio armadio in soffitta: "In seguito ho ripreso tra le mani persino una lettera inviata da me nientemeno che a Ho Chi Minh...". Da qui è nata l'idea di mettere insieme tutto questo esclusivo materiale e - tra foto, scritti, ricordi - far nascere un nuovo documentario, a cui si è voluto dare lo stesso titolo che era stato pensato a suo tempo per quel lontano film, ideato e mai realizzato. Pisanelli spiega: "È un film da camera, che racconta di una guerra, della memoria che svanisce, di una sfida contro il tempo che passa. I registi Lino Del Fra e Cecilia Mangini iniziarono ad effettuare i sopralluoghi per un documentario sulla lotta di quel popolo, deciso a conquistare unità e indipendenza. Dalla frontiera con la Cina arrivarono fino al confine con il Vietnam del Sud, occupato dagli americani, ed esplorarono tutto il territorio finché fu possibile. Al Sud gli statunitensi incendiavano le foreste con il napalm e al Nord facevano terra bruciata con i bombardamenti. Cecilia realizzò comunque un vasto reportage fotografico, che oggi rivive, tra scritti, ricordi e vuoti di memoria...". Il documentario fa parte del progetto *Cecilia Mangini/ Visioni e Passioni*, relizzato in collaborazione con Istituto Luce Cinecittà e dedicato a Lino Del Fra, con estratti dal soggetto originale scritto dallo stesso Del Fra con Cecilia. Camera: Paolo Pisanelli; montaggio e color correction: Matteo Gherardin; musiche: Admir Shkurtaj; restauro digitale: Gloria Fulgeri. Produzione: OfficinaVisioni, con Istituto Superiore Regionale Etnografico/ Sardegna e Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. Ora si pensa, con il sostegno di Rai Cinema, alla produzione di un nuovo film, più completo, che avrà la durata di un'ora, partendo da questo documentario e che potrà raggiungere il grande pubblico televisivo. Nel frattempo Mangini e Pisanelli sono impegnati a Nuoro con il nuovo docufilm *Grazia Deledda/ Parole e Colori*. Si racconta la Sardegna di oggi attraverso lo sguardo della scrittrice, uno sguardo acuto, attentissimo a un mondo legato alle tradizioni, ma anche rivoluzionario, di grande attualità. La documentarista, ritornata nell'isola dopo aver fatto da madrina all'inaugurazione del Sardinia Film Festival presieduto da Angelo Tantaro (lo scorso 28 Giugno a Villanova Monteleone), ricorda: "La Deledda non era solo una donna: era una grande persona. Ciò che scriveva non era destinato a sé, ma era rivolto a tutti, donne e uomini, a un universo di persone, con cui voleva entrare in contatto. Lessi le opere della Deledda quando ero molto giovane, e mi colpì molto il suo modo di essere universale. E volli avvicinarmi alla sua tomba; pensai a lei, così piccola, e all'imponenza della sua vita. E mi commossi..." - Il docufilm costituisce la continuazione della mostra fotografica "Isole", realizzata nel 2017 in Sardegna; è prodotto da Isre/ Istituto Superiore Regionale Etnografico, con Sardegna Film Commission.

Adriano Silvestri

Paolo Sassanelli e Cecilia Mangini



La resistenza del popolo vietnamita in armi rivive attraverso scatti, scritti e ricordi.

L'uomo che comprò la luna

Luisa Saba

Un uomo promette alla sua donna che le donerà la luna e i sardi, si sa, mantengono la parola. Un uomo in motocarro sfida un asino che gli ostruisce un passaggio in uno spazio illimitato da cui si capisce che l'asino non si sposterà, una prova di " balentia" accompagnata dalle musiche del classico duello western dove la sfida si affronta col bigliardino, il clandestino che si cala con la corda nel porto di Cagliari dalla Grimaldi Line, il suono delle launeddas che muove le maree e respinge le potenti portaerei americane, i dialoghi e i metodi che Badore usa per addestrare il falso Kevin, sono tra le sequenze più esilaranti che toccano non solo gli stereotipi più diffusi sulla sardità e sul sardismo, ma descrivono anche la rappresentazione che i sardi danno di se stessi, della propria identità, della propria storia. Rappresentazione magistralmente espressa per metafora dalla fiaba raccontata da Paolo Zucca ne *L'uomo che comprò la luna*- Coproduzione Italia, Albania, Argentina, la pellicola esce in questa primavera sostenuta da Sardegna film Commission. La sceneggiatura è del regista Paolo Zucca, di Geppi Cucciari e Barbara Alberti, gli interpreti sono Benito Urgu, Jacopo Cullin, Stefano Fresi, Francesco Pannofino, Lazar Ristovski, Angela Molina. L'idea della storia, spiega in una intervista il regista Paolo Zucca, è nata "dal trafiletto di un giornale sulla vendita di lotti sulla luna da parte di una società americana. A poche centinaia di metri da casa mia, costa occidentale sarda, (sul mare de s' Archittu) si affaccia una vasta distesa di roccia calcarea bianca e solcata da crateri, proprio come la luna. Così ho immaginato che la luna fosse anche un po' mia e di tutti i poeti. Poi, scoperte le sorprese che si nascondono tra le pieghe del diritto internazionale riguardo a spazio e corpi celesti, ho trovato la chiave dell'intreccio che, anche se assurdo, ha un fondamento legale e politico, oltre che metaforico. Racconta della crescita interiore di un eroe sui generis e del suo picaresco viaggio verso la scoperta e la riappropriazione di una cultura, di una storia e di un sistema di valori altri. Nasce così la trama di una commedia surreale e poetica, sceneggiata dal regista insieme con Barbara Alberti e Geppi Cucciari, il racconto di un pescatore sardo che ha promesso la Luna alla donna che ama. Per conto dei servizi segreti italiani, che hanno ricevuto dagli Stati Uniti l'informazione che qualcuno, in Sardegna, è diventato proprietario della luna, due agenti speciali (Stefano Fresi e Francesco Pannofino) cercano di risolvere il caso, inaccettabile da parte degli americani che qualcuno voglia occupare uno spazio dove sono stati i primi a mettere piede e piantare la bandiera a stelle e strisce. I due agenti reclutano un soldato che, dietro il falso nome di Kevin Pirelli nasconde la propria identità sarda: si chiama, infatti, Gavino Zoccheddu e la Sardegna ha cercato di negarla nel look, nell'accento e in tutti i modi possibili, " Non distingue una capra da una pecora" dicono di lui gli agenti, che costringono un sardo esiliato in continente (Badore, alias Benito Urgu) a fare il mediatore culturale che riuscirà a trasformare Kevin in un sardo vero, per poi infiltrarlo in Sardegna, dove dovrà trovare chi ha comprato la luna sfidando la potenza yankee! La fiaba è lo stile scelto da Paolo Zucca che ricodifica nella scrittura filmica una tradizione narrativa, che ha profonde radici nella letteratura sarda, deleddiana e non solo, ma anche in quella nazionale (penso alle fiabe di Gianni Rodari) e straniera, ad es. Asterix di Goscinny a cui il regista dice di essersi ispirato per la maniera fantastica con cui un francese vedeva la Corsica. In questa singolare ricodifica narrativa Zucca riesce, seppure in maniera faceta, a rappresentare aspetti essenziali della vita sarda, per primo quello della irriducibilità della comunicazione alla parola. E poi quello della ricerca –rimozione –riappropriazione dell'identità culturale. "Impara a fare silenzio! è il primo imperativo culturale con cui Badore inaugura il suo "ammaestramento" di Gavino Zuncheddu. Silenzio e ancora silenzio, non si apprende a fare il pastore con dei discorsi ma richiamando con il fischio le pecore; anche per il gioco della morra le parole non servono, vengono sostituite dal linguaggio delle mani e del corpo, e per manifestare il dissenso si ricorre alla testata, mentre le argomentazioni si riducono a tautologie, "Perché, perché? chiede Gavino al suo mentore. "Perche il papa non è il re!" "E all'ora?" Chiede ancora Gavino, "All'ora sessanta minuti!" Risponde Badore che non ammette discussioni e dialoga solo con i suoi cavalli, gli unici esseri che lo capiscono e non lo imbrogliano con le parole! Chi le parole le usano per professione, i due agenti speciali, non a caso sono le figure più losche della storia. Vanno in coppia perché, secondo una caricatura classica delle forze dell'ordine, uno sa scrivere, l'altro sa leggere, mentre nella fiaba di Zucca entrambi usano la parola, ma il primo per rendere incomprensibili e complicati i fatti, il secondo per ordinare spicci e tassativi. Rispetto ai tradizionali custodi dell'ordine gli agenti segreti, schierati con i colonizzatori americani, non hanno anima, mancano di contatto con le persone e quando non hanno più bisogno del pentito Badore, lo uccidono senza pietà benché gli avessero promesso il ritorno a casa. Badore, ovvero Benito Urgu, arricchisce questa opera con una performance che evidenzia la sua grande bravura di attore comico ma anche drammatico, senza dubbio il più grande attore sardo di oggi, che avrebbe bisogno di testi validi e importanti come quello dell'uomo che comprò la luna per manifestare le sue straordinarie capacità di interprete. Nella fiaba il suo ruolo è quello di aiutare il soldato Kelvin a ritrovare l'identità sarda, a prendere coscienza di valori conservati intatti anche nell'animo di chi, come lui, si trova lontano dalla Sardegna per espiare un delitto di onore che ha causato la morte di un bambino. La presa di consapevolezza, la riappropriazione di stili, linguistici e comportamentali sopiti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nella coscienza e risvegliati dall'insegnamento di Badore, segnano il graduale ritorno di Gavino alla sua identità originaria. Il giovane Pirelli, chioma bionda e accento milanese, si trasforma nel perfetto idealtipo di sardo, berretto, stivali e vellutino, camminata lunga e bassa, che gli permetterà all'occorrenza di celarsi dietro la macchia mediterranea. Il primo impatto con Cagliari tuttavia sconcerta il giovane che non vi ritrova le iconografie attese, canne al vento, donne in costume, greggi di pecore. Ma le cose cambiano quando dalla costa si sposta all'interno: scazzottata, birra e un decisivo filu e ferru lo precipitano nel luogo magico dove vive il pescatore che ha comprato la luna alla sua donna, meglio alla sua regina, poiché le donne, come aveva detto Badore, in Sardegna sono regine! Il luogo magico è la luna, dove abita il Panteon dei sardi, da Amsicora a Gramsci, da Eleonora d'Arborea a Grazia Deledda, ove si vive di pesca, di natura, di poesia, fuori dal tempo, lontani da un mondo estraneo e ostile. Quando questo, guidato dagli agenti segreti che hanno finalmente trovato oltremare il ladro ricercato, appare minaccioso all'orizzonte, armato di potenti corazzate pronte all'attacco, il popolo della luna, per opera della sua musa che domina le maree al suono delle launeddas, sommerge i nemici che scompaiono nel mare e issa pacificamente su una distesa lunare piena di luce irreale il vessillo dei quattro mori: non come simbolo di possesso e dominio, ma come segno di pacifica appartenenza. A una terra che è solo dei sardi. Kevim, diventato Gavino, rimarrà sulla luna per sempre. Ha capito la differenza che c'è tra una pecora e una capra, a distinguere le cose dalle persone, ha visto che si può vivere di poesia e amicizia, non di soldi e guerra. L'immagine iniziale, il furgone Ape che fronteggia l'asino, chiude anche la fine della fiaba, fissando l'idea di un mondo dove non c'è possibilità di cambiamento o di un mondo "altro" che rifiuta l'omologazione rifugiandosi nella poesia e nel sogno? I sardi stanno sulla luna perché non vogliono confondersi con la società del dollaro e dei consumi, o stanno sulla luna per difendere una idea utopica di autonomia staccata dal tempo e dallo spazio? Sono visti come "lunari "e/o vogliono essere lunari". La ricerca di Paolo Zucca è molto profonda e coinvolgente, tocca in maniera leggera e divertente i temi che stanno al cuore della vita di minoranze etniche e linguistiche in un'epoca che, volendo superare i limiti del tempo e dello spazio, paradossalmente accentua differenze e crea distanze difficili da capire e gestire. Auguro a Paolo Zucca di proseguire questo cammino di conoscenza della Sardegna, già avviato con la sua opera *L'Arbitro* e portato avanti, credo, con *L'uomo che comprò la luna* attraverso una piacevole e ironica introspezione-vivisezione di vezzi e stereotipi di cui anche i più permalosi di noi possono gradevolmente ridere e godere.

Luisa Saba

"Donne che leggono **Diari di Cineclub**". Détournement di Nicola De Carlo

Primo Maggio in Sardegna

Sardegna, altro che quasi un continente: è la galleria del vento del mondo!

Ho cominciato a lavorare a 15 anni, [...] apprendista saldatore [...] in una cooperativa di Reggio Emilia. Dovevamo lavorare all'aperto, faceva freddo d'inverno e c'era un disagio [...] volevamo vedere riconosciuto questo disagio e abbiamo chiesto alla cooperativa di affrontare questo problema. Era una cooperativa rossa, eravamo tutti iscritti al Partito Comunista e i dirigenti ci dissero che si, avevamo ragione, però dovevamo tenere conto che la cooperativa aveva dei problemi e che dovevamo fare degli sforzi [...] d'istinto mi venne di interromperlo e dirgli: guarda, tu sei un dirigente, e io in tasca ho la tessera del partito che hai tu. Però ho freddo lo stesso. Li ho capito una cosa: il sindacato deve rappresentare le condizioni di chi lavora e non guardare in faccia nessuno.
(Maurizio Landini, Segretario generale della CGIL, dal discorso del 16 giugno 2011, in occasione della manifestazione Tutti in piedi! Realizzata in collaborazione con la FIOM)

La vita in Sardegna è forse la migliore che un uomo possa augurarsi: ventiquattro mila chilometri di foreste, di campagne, di coste immerse in un mare miracoloso dovrebbero coincidere con quello che io consiglierei al buon Dio di regalarci come paradiso.
(Attribuita a Fabrizio De André, Wikiquote, aforismi e citazioni)

Un aneddoto personale. Qualche anno fa, a Roma, in un incontro tra scienziati e persone di Chiesa, si parlava di progressi della scienza. Nel corso della discussione, a un certo punto un prelato mi disse: Professore, voi parlate bene, ma accanto ai progressi della scienza non c'è stato alcun corrispondente progresso sociale e civile. Ribattei: Per forza, perché noi abbiamo saputo fare il nostro mestiere, mentre voi non avete saputo fare il vostro.
(Edoardo Boncinelli, Un futuro da Dio. Così il progresso dei sapiens conduce verso l'immortalità, pubblicato per Rizzoli da Mondadori S.p.A, MI, 2018, pg. 7)

Antonio Loru

Notizia d'apertura, anche questo Primo Maggio, del TG3 Regionale RAI? La Sagra di Sant'Efisio! Seconda? Ah! C'è pure la festa del lavoro, una vecchia tradizione circense bolscevìca, o bolscèvica? Comunque semiasiatica. Allora dobbiamo tornare a dire forte e chiaro: Viva il 1 Maggio, Festa Internazionale del Lavoro, in ricordo di tutti gli sfruttati e di tutti gli oppressi di tutto il mondo, di ieri ma soprattutto di oggi, in onore di chi lotta per l'emancipazione dalla schiavitù salariale del bestiale sistema capitalistico, viva la nuova classe operaia, il proletariato-senza figli, ormai diffuso anche in quei settori pubblici e privati che un tempo parevano costituire la piccola e media borghesia, nell'auspicio che sempre più ritorni a crescere la coscienza di classe, la consapevolezza delle cause che rendono triste il futuro specie per i giovani, (e per chi se non per loro?) in questi tempi così bui e tragicamente vuoti. Viva Maurizio Landini e il suo discorso a Bologna, e finalmente la festa nazionale del Primo Maggio Operaio è tornata a Bologna, città dimenticata dai partiti di una sinistra solo di nome, che nel profondo del suo cuore, la gente che la abita, non ha dimenticato del tutto i valori della bandiera rossa; vuoi mettere Roma, città nella quale il clericalismo reazionario cresce prospero, per ovvie ragioni dirimpettaie, e il fascismo, a volte sotterraneo e strisciante, a volte, come ultimamente, anche in piena luce, rialza la testa e rivendica e accampa attraverso i discendenti dei protagonisti della tragedia del Ventennio, chissà quali diritti. La Camusso che abbraccia Landini dopo il discorso coraggioso e netto dell'attuale Segretario generale CGIL?! Ma non si vergogna! Nei dieci anni del suo mandato è stato svenduto tutto quanto era possibile svendere, persino le parti innominabili dei lavoratori, mai state preziose, ché i poveri in ogni tempo hanno sempre dovuto darlo in omaggio ai padroni, con la benedizione dei loro finti avvocati di difesa, spesso, come oggi, preti, oppure sindacalisti

Tantum Ergo da "I nuovi mostri" (1977) film collettivo a episodi diretto da Mario Monicelli, Dino Risi ed Ettore Scola

finti laici di cultura reazionaria cattolica, tanto cosa gliene importa, mica è il loro! Susanna Camusso è stata Segretaria generale della CGIL dal 3 novembre 2010 al 24 gennaio 2019, dalla coda dell'ultimo governo Berlusconi (il quarto), alla testa di questo ultimo, il governo Conte della strana coppia giallo-verde. È più o meno dallo stesso periodo che gli insegnanti e gli altri operatori scolastici, esclusi i dirigenti, sono privi di rinnovo contrattuale. Nel frattempo nella scuola pubblica è entrato di tutto, per dirla in sintesi, La Buona Scuola renziana, il peggior obbrobrio, la peggior offesa all'istituzione formativa principe in un paese civile da almeno quarant'anni a questa parte, senza che il maggior sindacato italiano, il suo, abbia mosso un dito. Nei pochi rinnovi di contratto, per le categorie che in questi anni lo hanno avuto, sempre al ribasso, sempre dalla parte di quelli che un tempo si chiamavano padroni, è che tali di fatto son rimasti, comunque li si voglia chiamare. Non c'è bisogno di portare esempi particolari, basti solo citare, tra i successi politici e sindacali della sinistra di quegli anni, la soppressione dello Statuto dei lavoratori dopo quello della Scala mobile, l'ingresso in pompa magna nella regolamentazione dei contratti dei provvedimenti in sintesi detti Jobs act, la morte per consunzione, nelle scuole italiane di ogni ordine e grado, dei Decreti delegati, il riordino delle Università e l'istituzione del numero chiuso per accedervi, di fatto cancelli chiusi ai figli di nessuno, porte apertissime e tappeto rosso per i soliti noti. Torniamo a noi, anzi restiamo a noi, in questa maledetta terra di Sardegna dove da secoli il potere fa tutti gli esperimenti politici per spremere sempre di più il limone vizzo del popolo. Non a caso, il Papa più eclettico e trasformista degli ultimi cinquant'anni, una delle prime visite del suo pontificato l'ha fatta in Sardegna!! Non so se davvero il dolce Faber abbia detto, o scritto, quanto riportato su Wikiquote, in ogni caso sarebbe una delle tante prove provate che anche a un genio, a uno dei più grandi poeti del Novecento non solo italiano, può scappare una volta nella vita una cazzata. Forse aveva davvero capito a fondo la Sardegna e il popolo sardo Carlo V d'Asburgo, Imperatore del Sacro Romano Impero, ma anche con numeri romani a decrescere, Re di Napoli, Duca di Borgogna, Re di Spagna, di Sicilia e di Sardegna, che del popolo sardo, pare ebbe a dire: *i sardi? Pochi, pazzi furiosi, litigiosi e disuniti*. Forse solo ad Alghero trovava qualcuno per soddisfare le sue *reali esigenze*.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Ma questa è un'altra storia. Infine, lungi da me l'idea di criticare, contraddire quello che qualcuno considera il più importante genetista italiano vivente, uno dei più noti biologi molecolari al mondo. Mi permetto però di dissentire, quando scrive, nel suo meraviglioso *Un futuro da Dio*, che i preti *non avrebbero saputo fare bene il loro lavoro*. L'hanno fatto bene, eccome se l'hanno fatto bene il loro lavoro. Qualche merito, se non diretto, almeno per la mentalità, diciamo così, che hanno coltivato in Italia per secoli e che oggi rampolla di nuovo rigogliosa, devono averlo anche loro, se abbiamo gli studenti più ignoranti d'Europa e forse del mondo civile nelle discipline scientifiche, statisticamente i ragazzi e le ragazze in età scolare meno capaci nella comprensione di un qualsiasi testo scritto, non solo scientifico, ma letterario, filosofico, artistico, e così via; allo stesso tempo, stampa, televisioni e rete dedicano sempre più spazio ai miracoli, presentati non nella forma interrogativa del dubbio, ma in quanto tali, (l'unico miracolo che ancora non riesce è la Champions alla Juventus): *si è ripetuto a Napoli il miracolo della liquefazione del sangue di San Gennaro*; *tutta la Sardegna rinnova il Primo di Maggio il voto a Sant'Efisio liberatore del popolo cagliaritano dalla peste.* Or sono 363 anni fa! E il comunismo scientifico sarebbe vecchiume! Si dice che non ci sia male dello spirito che un buon libro non possa lenire. A cento anni ormai dalla nascita del cinema narrativo, quello che racconta le storie, il cinema come romanzo visivo; la storia nel libro la leggi, nel cinema la vedi; possiamo affermare con buona probabilità di non essere facilmente smentiti, che non c'è storia, tema, argomento, di carattere etico, estetico, scientifico, e soprattutto politico, in senso proprio e in senso lato, ché l'etica, l'estetica, la scienza, sono politiche in quanto si sviluppano nel contesto delle relazioni sociali, che il cinema non abbia con i mezzi della sua arte trattato. Come in letteratura, anche il cinema di racconto si codifica nei generi, che alcuni registi e scrittori di cinema rendono in maniera eccelsa, altri, da buoni artigiani, confezionano un buon prodotto. In questo senso, intendo, per capire come i preti, i *ministratori* del sacro, facciano del fascino che specie nei periodi di buio culturale come questo esercitano nei confronti del popolo o popolino che dir si voglia, un uso spietatamente politico, a favore delle classi, non egemoni ma dominanti, è paradigmatico l'episodio *Tantum Ergo*, in *I nuovi mostri*, film collettivo, bella parola antica, di Dino Risi, Mario Monicelli e Ettore Scola, soggetto e sceneggiatura di Age, Scarpelli, Bernardino Zapponi e Ruggero Maccari. Allora, il film è girato nel 1977, molto più massicciamente oggi che al consumo del sacro, come per tutto il resto d'altronde, si è sostituito e imposto *il consumismo del sacro*, il ruolo dei preti, nella creazione e gestione della barbarie di questo nuovo Medioevo ritornato, è fondamentale, per brutalizzare le coscienze di un popolo sempre più zelante, e in troppi casi belante. A maggior gloria di Dio e dei Santi martiri, militi cristiani.

Antonio Loru

Gran Torino (2008) di Clint Eastwood

Cast: Clint Eastwood, Bee Vang, Ahney Her, Christopher Carley

Giuseppe Previti

Un film dal titolo emblematico, relativo all'automobile della Ford Gran Torino un modello molto in voga negli Stati Uniti degli anni sessanta, nel film questa auto è posseduta dal protagonista che le si dedica in maniera maniacale. Detto che il protagonista è Clint Eastwood, va detto che come sempre si dimostra uno che va controcorrente, il film inizia infatti con un funerale e si chiude con un'altra cerimonia funebre. Ma senza toccarsi i cosiddetti possiamo dire che il senso della morte c'è anche perché l'intento del film è di suggerirci come comportarsi in vita e come affrontare la morte, o se preferite come risolvere l'eterno conflitto tra Bene e Male. Qui questo nostro grande regista sembra volerci dare una lezione sul come affrontare non solo la vita ma anche la morte. Walt Kowalski è un operaio della Ford in pensione che vive a Detroit da sempre in un quartiere che negli anni cambia sempre più fisionomia, i bianchi se ne vanno e arrivano i nuovi immigrati, in particolare i "musi Gialli", che poi in realtà appartengono al gruppo etnico dei "hmong" una popolazione cacciata dalle terre d'origine. Kowalski non li può soffrire come però non sopporta i figli Mitch e Steve con cui si ritrova al funerale della rispettiva moglie e madre. E così lui riprende un po' tutti, nipoti compresi, sul loro modo di vivere, di abbigliarsi, di scelta di cose da acquistare, in primis le macchine, considerando un affronto personale che un figlio abbia acquistato una macchina giapponese e non la....mitica Ford. Vive solo, dice che sa difendersi da solo, tiene sempre il fucile a portata di mano, ma in fondo è un brontolone, non è cattivo. Importante è avere una birra da bere a portata di mano e lucidare e rimirare la sua adorata Gran Torino. Ma anche i rapporti con i vicini non sono idilliaci specie da quando il giovane Thao figlio dei vicini sta tentando di rubare la sua macchina per farsi accogliere in un gang di teppisti che infesta il quartiere. Ma piano piano il vecchio capisce che il ragazzo non è cattivo, è un timido che cerca di farsi rispettare e finisce per prenderlo in simpatia e proteggerlo. E apprezza la sorella di Thao, Sue, perché cerca di integrarsi nella società americana. Clint Eastwood tra il ringhioso e il comprensivo, abbastanza inusuale, ma tutto il film gioca su un duplice binario, un po' leggero sdrammatizzante, un po' cupo, violento come è buona parte della società. Una società quella americana al massimo delle contraddizioni, tante razze e quindi Eastwood quasi si diverte a annotare che il razzismo annida anche in chi per primo è stato vittima del razzismo. Sembra voler minimizzare su questi bulli di quartiere tutti orientali ma poi improvvisamente il film ha uno scarto e ci riporta nella violenza e nella rozzezza di questi quartieri sempre più emarginati. Ma come in altri suoi film ci ricorda che le responsabilità sono dei padri, loro devono creare una società giusta per i figli, non è giusto che li abbandonino. Clint Eastwood non viene mai meno al suo credo, al suo impegno, molte volte ci ha raccontato di non eroi, qui alla fine questo anziano signore che lui interpreta si troverà a fare l'eroe, ma non credo poi che gli interessasse questo, lui voleva semplicemente richiamare tutti, i padri per primi, ai loro doveri. Gran Torino una grande macchina, *Gran Torino* un grande film.

Giuseppe Previti

«Essere vivi o essere morti è la stessa cosa»

La terra vista dalla Luna da Pier Paolo Pasolini

Ma l'uomo però non è contento di quello che ha
(Pier Paolo Pasolini, La Terra vista dalla Luna)

Giorgia Bruni

All'interno della monumentale, magmatica opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini è raro imbattersi nel puro registro comico o in esperimenti dal sapore umoristico. Nel 1966[1], ispirato dall'idea per un un racconto intitolato *Il buro e la bura*, il poeta-regista realizzò il mediometraggio *La Terra vista dalla Luna* che il produttore Dino De Laurentis inserì nel film ad episodi *Le streghe*, cui diedero il loro contributo artistico anche Luchino Visconti (*La strega bruciata viva*), Vittorio De Sica (*Una sera come altre*), Mauro Bolognini (*Senso civico*) e Franco Rossi (*La siciliana*). I soggetti e le sceneggiature degli spezzoni di Visconti e De Sica furono realizzati in collaborazione con Cesare Zavattini mentre il brevissimo *Senso civico* di Bolognini fu interpretato da Alberto Sordi. Pasolini si era già misurato con il mediometraggio destinato ad un film scisso in episodi girati da altri registi nel 1963 quando, sul Pratone dell'Acqua Santa presso l'Acquedotto romano, fece morire in croce per indigestione – al di là della finzione metascenica – il sottoproletario Stracci nei e con i panni da comparsa del Buon Ladrone alla destra del Cristo/attore crocifisso. *La ricotta* fu una delle quattro storie raccontate in *RoGoPaG* (titolo che Alfredo Bini successivamente, a causa di problemi con i censori del Ministero dopo la condanna inflitta a Pasolini per vilipendio alla religione di stato, fu costretto a cambiare in *Laviamoci il cervello*). La filmografia pasoliniana conterà solamente altri due lavori simili: *Che cosa sono le nuvole?* del 1968 per il film *Capriccio all'italiana* e *La sequenza del fiore di carta* del 1969 che fu inserito in *Amore e rabbia*. *Che cosa sono le nuvole?* fu l'ultimo film del poeta-regista cui potè prendere parte Totò, scomparso il 15 aprile del 1967. In *La Terra vista dalla Luna*, Pasolini dopo *Uccellacci, uccellini* (1966) richiama sulla scena la coppia padre-figlio, Totò-Ninetto Davoli seppure, chiarì l'autore, non sussista alcuna continuità fra le due opere:

'Mi sembrava di non aver esaurito con *Uccellacci, uccellini* la mia vena comica. Forse in *Uccellacci, uccellini* pesava un po' troppo, l'ideologia, ed ho voluto fare un altro episodio più liberamente e poeticamente comico che si chiama, appunto, *La Terra vista dalla Luna*. I protagonisti sono gli stessi ma immersi in un ambiente più libero, più poetico, puramente picaresco e vitale [...] non c'è nessuna continuità tra *La Terra vista dalla Luna* e *Uccellacci, uccellini*.'[2]

Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975)

"La Terra vista dalla Luna: ma poiché siamo sulla Terra, sarà bene informare che si tratta di una fiaba scritta e diretta da un certo Pier Paolo Pasolini." Ninetto Davoli, Silvana Mangano e Totò nell'episodio del film collettivo 'Le Streghe' (1967)

In un cimitero di periferia un clownesco Totò (Ciancicato Miao) dai capelli arancioni e suo figlio Ninetto (Baciù) caratterizzato dalla medesima chioma fiammeggiante in stile cartoon, compiangono la prematura dipartita della moglie-madre, uccisa dal veleno di alcuni funghi letali ingeriti. I due, non essendo in grado di cavarsela senza una donna, decidono di iniziare la ricerca di una nuova figura femminile, indispensabile per la loro sopravvivenza, da "sistemare" come un oggetto funzionale all'interno della modesta ma pittoresca baracca in cui vivono che, in un certo senso, diviene metafora della loro stessa esistenza. Pasolini, sul piano estetico, gioca con le tinte forti di colori pastellati scegliendo, tuttavia, luoghi già esistenti per ambientare la sua favola surrealista.

'Ho trovato ambientazioni che avevano dei colori assolutamente fantastici, e li ho usati. È tutto autentico, il solo esterno che non viene bene è il Colosseo. Gli altri sono spiagge di poveri, giù a Fiumicino e a Ostia, dove la gente ha costruito queste baracche e le ha dipinte con colori fantastici.'[3]

Prima di riconoscere la futura, "degna" sostituta - che appare come una dea a Ciancicato - in una dolce sordomuta interpretata da Silvana Mangano avvolta – per l'occasione – in un abito verde smeraldo come le belle ciocche lisce che le incorniciano il volto e i penetranti occhi scuri, Totò e Ninetto incapperanno in tre incontri meno fortunati: una vedova nevrotica armata di

segue a pag. successiva

1 *La prima del film Le streghe avvenne il 22/02/1967 presso il cinema Capital di Milano mentre, il giorno seguente, la pellicola fu proiettata a Roma nei cinema Imperial Cine e Triomphe.*

2 *Pier Paolo Pasolini, Le regole di un'illusione, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, cit. pp.135,137, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma, 1991.*

3 *Ibidem.*

segue da pag. precedente

ombrello per cacciarli malamente, una prostituta e un manichino che inizialmente ingannerà entrambi per la perfezione del corpo. L'eredità charlottiana è la fonte a cui attinge Pasolini per disegnare l'agire nello spazio dei suoi personaggi comici; il verbo disegnare è da intendersi in senso propriamente letterale poiché l'autore stesso confessò di aver dato vita alla sceneggiatura disegnando i due protagonisti in una sequenza di vignette. '[…] parlando di «cinema come altra lingua», potrei darne una conferma con una piccola esperienza vissuta nel fare la sceneggiatura. Non possiedo un linguaggio, uno stile per esprimere per iscritto, verbalmente, questo tipo di comicità, sono stato costretto a scrivere la sceneggiatura facendone dei fumetti. Cioè disegnando Totò e Ninetto nelle varie situazioni.'[4] Nei lavori di Pasolini, indipendentemente dall'adozione di un certo registro stilistico o dalla scelta di un piano estetico-figurativo, esiste sempre – quando più esplicita quando più velata – un'ideologia. In *La Terra vista dalla Luna* la veicolazione dei messaggi di sottofondo è senza dubbio più oscura eppure è possibile rintracciarla: ad esempio la critica alla società massificata dei consumi che impone la dittatura dei beni materiali e dei corpi perfetti è evidente nella scena – rievocata alcune righe fa – in cui la coppia padre-figlio scambia il manichino di plastica per una donna dotata di incredibile bellezza. È significativo soprattutto che siano entrambi vittime della medesima illusione come a voler dire che l'offuscamento delle coscienze si sta compiendo indistintamente, senza esclusione di fasce generazionali: tanto i giovani quanto i "vecchi" si abbandonano alle lusinghe del nuovo "Potere" mercificatore. In seconda battuta, l'elemento della morte è centrale e onnipresente: la prima inquadratura del film è ambientata nel modesto ma caratteristico cimitero in cui Ciancicato e Baciù – in maniera grottesca e tragicomica – commemorano la defunta moglie-madre; ancora Assurdina (nome del personaggio di cui vestì i panni Silvana Mangano), nel corso della messinscena di un finto suicidio ordita da Ciancicato per raccimolare qualche moneta, morirà precipitando accidentalmente giù da una delle finestre del Colosseo. Un'anticipazione quasi profetica di ciò che oggi è il becero mondo dei *reality show* televisivi si può leggere, invece, nelle due differenti – ma ravvicinatissime – reazioni della folla radunatasi, appunto, sotto al Colosseo. Inizialmente, infatti, vengono inquadrati alcuni uomini intenti ad intimare alla Mangano di non gettarsi nel vuoto, altre persone indistinte gettano banconote e spiccioli per evitare la tragedia tuttavia – dopo la caduta di Assurdina – Pasolini richiama l'attenzione della mdp su quegli stessi uomini che ora vediamo scossi dalle risate perché 'Aò s'è buttata pe davero!'[5]. Il poeta-regista sembra puntare il dito contro un'intera società incapace di distinguere il vero dal falso e il bene dal male. Una società non più limitata alla borghesia ma estesa al sottoproletariato. La morte improvvisa di Totò impedirà la realizzazione di ulteriori episodi successivi che Pasolini aveva ideato per fornire una continuità alla sua favola surrealista.

'[…] volevo fare una serie di episodi, tutti con Totò, che formassero un film. Quando Totò morì, l'idea cadde.'[6]

Giorgia Bruni

A Salerno, ogni Giovedi sera c'è spazio per il cinema politico e sociale

Maurizio Del Bufalo

Proprio così, dal 2013, a Salerno, le sere dei giovedì di maggio sono dedicate al Cinema dei Diritti Umani, ovvero al cinema politico e sociale. E' una bella abitudine questa de "I Giovedì del Cinema dei Diritti Umani" che quest'anno, per la VII edizione, è approdata nel cuore della Città, nella prestigiosa sede della Fondazione Filiberto e Bianca Menna, in via Lungomare Trieste. All'interno della antica palazzina liberty, nei giorni 2, 9, 16, 23 maggio e, finalmente, 6 giugno, sfileranno protagonisti nazionali e locali di lotte e confronti per la difesa dell'interesse pubblico, insomma di quei Diritti Universali a cui è dedicato il Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli a cui la manifestazione esplicitamente si ispira. Argomenti scelti per questa edizione sono: la salute mentale (2 maggio), il consumo di suolo e il futuro delle città (9 maggio), la solidarietà sotto attacco degli Sprar e dei progetti di accoglienza (16 maggio), la libertà di stampa di informazione (23 maggio) e, dulcis in fundo, il futuro del progetto di Riace (6 giugno). A questa ultima serata gli organizzatori, Maurizio del Bufalo (assoc. Cinema e Diritti), Enzo Rosco (assoc. Art Tre) ed Edoardo Scotti (giornalista di Repubblica Napoli) affidano grandi speranze; essi vorrebbero far conoscere gli obiettivi della neonata Fondazione "E' stato il vento" che aspira a rilanciare i principi del progetto che l'ex sindaco di Riace, Domenico Lucano, ha reso famosi nel mondo intero, meritando, solo alcuni anni fa, l'appellativo di miglior sindaco del mondo. La vicenda di Lucano è nota a tutti ed è oggi all'attenzione della magistratura che sta valutando i capi di imputazione per abuso d'ufficio e favoreggiamento della immigrazione clandestina, mentre tutta l'Italia civile lo celebra come l'uomo della rinascita della Calabria e del Mezzogiorno. A questa questione discriminante della vita sociale e politica italiana, la manifestazione di Salerno dedicherà una serata straordinaria, con la presenza della scrittrice Chiara Sasso e dell'attivista Enzo Infantino, entrambi autori apprezzati di testi che raccontano il valore dell'accoglienza e dell'integrazione in tutta Europa, da Riace alle isole dell'Egeo, avendo come sfondo il dramma dei siriani, dei curdi e dei popoli africani che attraversano il mare rischiando la vita, propria e dei propri cari, sognando l'Europa e la sua democrazia. Il film scelto per la serata, *Il volo* di Wim Wenders, manco a dirlo un omaggio del grande regista tedesco a Domenico Lucano, aprirà il dibattito. Su questi delicati aspetti di convivenza e tolleranza l'Italia tutta è chiamata a rispondere, e noi auspichiamo che saprà farlo sferrando un calcio all'arroganza del potere e ai rigurgiti razzisti e fascistoidi, dando priorità alle persone prima che ai nazionalismi, dimostrando che i Diritti Umani vengono prima di qualunque legge di parte. Il Cinema politico deve svolgere in queste circostanze il suo compito di informazione e sensibilizzazione ai valori della Dichiarazione Universale e della Costituzione, spesso disattesi. E' attraverso l'esame di queste categorie sociali più esposte all'emarginazione e alla repressione (i disagiati mentali, gli immigrati, i giornalisti free lance) che "I Giovedì del Cinema dei Diritti Umani" ogni anno provano a stendere un filo rosso tra Salerno e il resto del Paese, dell'Europa, del Mondo perché ognuno di noi si riappropri di ciò che è di tutti e il Cinema torni ad essere testimone del suo tempo.

Mimmo Lucano

Maurizio Del Bufalo

Per info: pagina Facebook
"I giovedì del cinema dei diritti umani"
www.cinenapolidiritti.it
Diari di Cineclub | Media partner

Abbiamo ricevuto

Pino Mercanti. Un regista siciliano tra realtà e utopia

Mauro e Nino Genovese

Prefazione

Lo dico subito: le pagine che seguono sono soprattutto un attestato di stima e di amicizia. anno più, anno meno, conosco Nino Genovese da circa trentacinque anni. Ricordo ancora benissimo, forse anche per il titolo proustiano della sua relazione (Alla ricerca dell'immagine perduta), l'ampio quadro dell'arrivo del cinema in Sicilia, da lui tracciato con mano sicura, ricca e inedita documentazione, al convegno di Reggio Emilia del 1984 su Cinema e storiografia in Europa. Le occasioni d'incontro a convegni, Festival, alle Giornate del cinema muto o al cinema ritrovato, alle manifestazioni siciliane a cui ha collaborato, gli scambi epistolari, le letture e alcuni amori cinematografici comuni, hanno contribuito a rinsaldare nel tempo il nostro rapporto, fatto inizialmente di curiosità e interesse reciproco per i nostri lavori in corso, in qualcosa di più solido. Ne ho seguito fin dall'inizio le ricerche sia di microstoria che quelle di più ampio respiro storico critico che si sono sviluppate nel corso dei decenni e hanno dato vita a una serie di monografie, curatele e saggi sempre più maturi. Saggi che hanno segnato alcune tappe della ricerca storicocritica sul cinema siciliano e sulle sue connessioni con la letteratura, il teatro, la storia locale e la storia nazionale. Nino Genovese appartiene a una generazione di studiosi cinematografici che, senza guide e maestri particolari, spinti da una passione disinteressata che non è mai venuta meno nel tempo, ha contribuito, in maniera importante e decisiva, a far luce su figure, luoghi, spettatori, personaggi e fenomeni culturali specificamente legati alla Sicilia e a ridar loro una giusta collocazione all'interno del cinema italiano.Le qualità che mi sono sembrate qualificanti e distintive nel suo lavoro sono state quelle di aver tentato, con la pazienza e la cura di un mosaicista, e con coerenza e orgoglioso senso di appartenenza culturale, di contribuire alla costruzione, tassello dopo tassello, dei capitoli di un'ideale storia del cinema siciliano, tenendo conto di volta in volta delle fonti di ispirazione, delle radici letterarie e culturali e di tutti i soggetti, che, in qualche modo, hanno contribuito a fare della Sicilia uno dei luoghi più significativi della memoria del nostro cinema. Rispetto a tante ricerche sulla storia locale degli anni ottanta che mi parevano far rivivere i modi della storiografia positivistica, il suo sguardo e il respiro dei suoi lavori mi hanno dato subito la sensazione di cogliere in lui, oltre alle qualità notevoli di ricercatore e "trovatore", anche doti connettive e capacità di interrogare le fonti che gli avrebbero consentito di diventare un punto di riferimento e un elemento propulsore nei confronti delle ricerche che in questi anni si sono sviluppate con continuità e risultati originali in diversi punti della Sicilia. Queste sue capacità gli sono state riconosciute anche in ambito accademico: per anni ha tenuto degli insegnamenti a contratto di storia del cinema a Messina e collaborato a vario titolo con le cattedre di italianistica. Nel corso del tempo si è via via occupato della vita cinematografica a Messina, di critici e teorici come Barbaro e Chiarini, ha ricostruito la storia della rassegna cinematografica di Messina e Taormina, ha curato, da solo o in collaborazione, libri sulle origini del cinema in Sicilia, sulla Sicilia e il cinema, su Pirandello e su Verga e il cinema. Inoltre ha approfondito i rapporti con il cinema di Vittorini, Sciascia, Bufalino, ha scritto un'importante monografia su Febo Mari e un affascinante saggio sulle isole Eolie e il cinema. Senza dimenticare saggi generali sulla Sicilia e il cinema o su Francesco Rosi, nonché una esemplare ricostruzione dell'Orfanella di Messina, un film del 1909, ritrovato di recente, il cui dramma ha come sfondo il terremoto di Messina dell'anno precedente. In questo lavoro immersivo Genovese mi sembra aver dato il meglio di sé come storico e ricercatore. Partendo da un piccolo documento cinematografico di finzione, e dosando bene gli elementi del suo racconto, ha lavorato con lo spirito dello storico-orco, come voleva Georges Duby, riuscendo a comunicare assieme alla potenza e al senso del dolore reale della tragedia, i suoni, gli odori, le voci dell'atmosfera natalizia in cui è avvenuta e a farceli sentire presenti e vicini. In quest'ultimo suo saggio monografico Nino Genovese, affiancato dal figlio Mauro, affronta la figura di un regista siciliano pressoché ignorato dagli storici e dalla critica. Di Mercanti, finora in effetti si sapeva poco e per quanto mi riguarda confesso di conoscerlo più per il nome che per le sue opere e di aver visto ed esaminato con attenzione molto tempo fa soltanto *I cinque dell'Adamello* e alcuni suoi documentari sulla ricostruzione del dopoguerra. Padre e figlio in questa monografia danno vita a un bel lavoro di bottega storico-critica (da segnalare in appendice anche un contributo di Carla Ceresa sul Fondo Nila Noto conservato al museo del cinema di Torino), proponendo una ricostruzione analitica ben documentata e a tutto campo dell'attività del regista e sceneggiatore Mercanti, legata in particolare agli anni di formazione, alla pionieristica avventura produttiva siciliana (dalla Sicania film all'o.F.S.) e a quella registica che dai primi anni trenta si estende di fatto nell'arco di quasi un quarantennio. Mi piace immaginare Nino Genovese giunto al traguardo di questa nuova tappa significativa del suo Grand tour attraverso il cinema siciliano del novecento che alza felicemente le braccia assieme al figlio, pensando per un attimo anche alle tappe future che lo attendono.

Gian Piero Brunetta

Pino Mercanti
Un regista siciliano tra realtà e utopia
Mauro e Nino Genovese
Collana: Cinema di carta - Genere: Saggistica
Formato: 14x21
Numero pagine: 272
Prezzo di copertina: € 18,00 ISBN: 978-88-9341-278-0

I nostri festival

Firenze in Festival

Il 6° Firenze FilmCorti Festival (30.31 Maggio -1.2 Giugno)

Marino Demata

Mentre il numero 73 di **Diari di Cineclub** è presso tutte le edicole virtuali, il 6° Firenze FilmCorti Festival, del quale la rivista è Media Sponsor, ha iniziato i suoi 4 giorni di percorso nel modo migliore e con un veramente rimarchevole successo. Qualche numero per evidenziare cosa sta accadendo in questa edizione: sono pervenuti alla Direzione del Festival circa 700 film da 56 Paesi del mondo; sono stati ammessi alle quattro giornate del Festival 80 film provenienti da 31 Paesi. Una delle più significative novità del Festival è data dalla creazione, a partire da quest'anno, dello Spazio Giovani, ogni giorno dalle 10.30 alle 15.00. In questo spazio la prima volta l'Accademia di Belle Arti di Firenze è presente al Firenze FilmCorti Festival, in virtù di una Convenzione stipulata con Rive Gauche-Festival, l'Associazione Culturale organizzatrice. Gli studenti dell'Accademia portano al Festival alcune loro opere e concorreranno al Premio Giovani. Allo stesso tempo gli studenti costituiranno la Giuria di opere del Festival in concorso per l'assegnazione del premio "Giuria giovani". Ma, oltre ai giovani dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, sono ospiti di tale spazio anche i giovani e giovanissimi registi delle Scuole di Cinema con i loro film di debutto. Nel corso della giornata di apertura il Media Sponsor del Festival, **Diari di Cineclub** ha ricevuto, dal Comitato appositamente arrivato da La Spezia, il Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019, Riconoscimento Nazionale per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea. Al Festival si stanno succedendo eventi speciali in ogni giornata: David Riondino con il suo monologo scritto appositamente per il Festival. A tale proposito l'attore ci aveva invitati a trasmettere al pubblico un suo breve messaggio: "C'è una qualche affinità tra il corto cinematografico, microsintesi di un film, e certi componimenti poetici brevi, che son poemi in miniatura. Di questo (sinteticamente, per restare in tema coi corti) parleremo nel festival." Di più non ha voluto aggiungere, lasciando tutti nella più completa suspence fino alla sua brillante esibizione. Del regista Matteo Belli abbiamo la presenza in addirittura due eventi, quello sul docufilm relativo alla strage di Bologna, di cui parleremo avanti, e quello dedicato alla voce dell'attore, dal titolo "Voci-Volto". Molti si sono chiesti di cosa si trattasse. Si tratta del punto di arrivo di una ricerca portata avanti per anni fin dal 1992 e che ormai mai è diventato "un lavoro che offre grandi benefici sia agli artisti, sia a tutti coloro che vogliono usare la voce in modo più libero e consapevole." Circa l'atteso evento, il docufilm "Cantiere 2 agosto. Cronaca di una strage", prima visione in Toscana, ha visto la presenza di una folta delegazione dalla Regione Emilia Romagna, guidata dalla Presidente del Consiglio Regionale, Simonetta Saliera. Da rimarcare la presenza anche di semplice pubblico appositamente venuto da Bologna. E' un film che affronta il tema della strage in modo assolutamente nuovo ed originale con 85 set in vari punti della città, e con 85 attori non professionisti che interpretano gli scomparsi, in incontri spesso toccanti con altrettanti parenti delle vittime. Il Festival va avanti ancora il 1° e il 2 giugno, in un week end carico di film e di eventi. Tra questi vogliamo ricordare il mediometraggio *Il signor Rotpete* "di Antonietta De Lillo con la partecipazione della regista, e poi Paolo Sassanelli che presenta il suo primo lungometraggio *Due piccoli italiani*, e un incontro con Mimmo Calopresti, Presidente della Giuria del Festival. E ancora due film inglesi fuori concorso presentati dal Presidente del Festival dei Film Corti di Edimburgo, gemellato con noi. E' chiaro che per il pubblico di registi, attori e produttori dei film in concorso l'evento più atteso sarà la cerimonia delle premiazioni, che, così come lo scorso anno, avrà luogo sul palco dello spazio aperto de Le Murate. E dopo il pathos delle attese, sul palco saliranno bravissimi musicisti del gruppo Nuove Trasparenze ad offrirci il meritato relax con una selezione del loro repertorio. Ma sul prossimo numero di **Diari di Cineclub** non mancherà un ampio servizio.

Firenze, Le Murate - PAC Progetti Arte Contemporanea, 30 Maggio 2019. Da sx Angelo Tantaro, Stefania Ippoliti, Cristina Puccinelli, Marino Demata (foto di Filippo Romanelli)

Vinicio Ceccarini, presidente della Commissione cultura del Premio Nazionale Tatiana Pavlova per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea, ha consegnato il Premio a **Diari di Cineclub** ritirato dal direttore Angelo Tantaro. (foto di Filippo Romanelli)

Da sx Paola Dei, Lucia Bruni, Viinicio Ceccarini, Giulia Zoppi, Angelo Tantaro, Marino Demata, il direttore con i redattori di **Diari di Cineclub** della piazza di Firenze e Siena insieme al Presidente del Premio (foto di Filippo Romanelli)

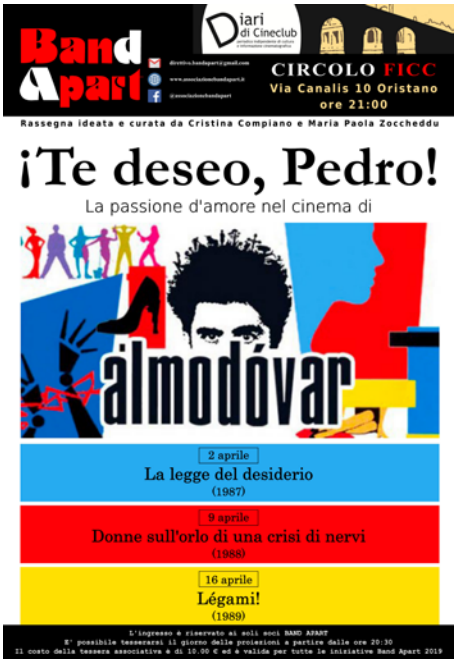
Marino Demata
Presidente del Firenze FilmCorti Festival

info@rivegauche-festival.eu
www.firenzefilmcortifestival.com
Diari di Cineclub | Media partner

¡Te deseo, Pedro!

Cristina Compiano

Il Circolo FICC Band Apart di Oristano, nel mese di Aprile ha dedicato al regista spagnolo Pedro Almodóvar la rassegna *¡Te deseo, Pedro!*. Sono stati scelti i tre film che meglio rappresentano il suo perfezionamento stilistico, caratterizzato dal personalissimo e maturo senso della festa e dello spettacolo, con una attenzione quasi morbosa per i sentimenti primordiali come l'amore e il dolore. Il cinema di Pedro Almodóvar si caratterizza per uno stile specifico e preciso, che senza rinunciare a rappresentare le realtà marginali della società, sviluppa trame principalmente basate sulle passioni e sui sentimenti, sofistiche e colorate, con un'abbondanza di elementi scandalistici e provocatori. Temi tipici del regista spagnolo sono i rapporti con le donne, l'ambiguità sessuale, l'amore e la passione omosessuale (spesso trattata con ironia e autoironia), la critica alla religione, il metacinema ed il metateatro. I registi che maggiormente ne hanno influenzato l'opera sono Marco Ferreri, Luis Buñel, Rainer Werner Fassbinder e Federico Fellini. Oggi Almodóvar è forse il regista spagnolo più conosciuto al mondo dopo Buñel, ed ogni suo film costituisce un'indagine ulteriore nella sua visione del mondo, dietro un'estetica apparentemente caotica. Sebbene alcune tra le sue pellicole siano criticate dal punto di vista estetico, non vi è alcun dubbio che Almodóvar rappresenti emblematicamente il percorso di un cinema che non affonda le sue radici nella letteratura quanto piuttosto nelle arti plastiche, nella cultura di massa, per trasformarsi in un'indagine che attraversa generi molto diversi tra loro come la commedia ed il melodramma, portandoli agli estremi. I film proposti nella rassegna appartengono alla seconda metà degli anni '80, ad una fase in cui l'intera società segregata e anestetizzata dalla pervasività della televisione, viveva una nuova stagione di incomunicabilità. Almodóvar si conquista la reputazione sulfurea di eroe delirante e trasgressivo in questo contesto, dove dietro il "personaggio" che si prende gioco – come Andy Wharol – del potere dei media e della pubblicità sta una scelta ponderata e coerente, ovvero quella di far coesistere le apparenze più chiassose, l'eclettismo radicale di chi non ha avuto un'educazione accademica con il rigore e la professionalità, con l'esigenza di mostrare sotto forma di tragica caricatura una società che non è più solo quella spagnola ma quella dell'epoca "postmoderna". Almodóvar ha fatto dell'indisciplina una scelta per mostrare al pubblico delle storie ma anche, con originalità e coraggio, il suo istinto, la sua solitudine, la sua profonda personalità. Con il film *La legge del desiderio* (*La ley del deseo*, 1987) Almodóvar parla della sua visione del desiderio, qualcosa di molto duro e al contempo molto umano, dove in una sorta di girotondo, è molto raro che due desideri si incontrino e si corrispondano ed è questa una delle più grandi tragedie dell'essere umano. Carmen Maura e Antonio Banderas in questo film sono sbalorditivi, perché arrivano a fare sentire l'incrinatura interiore dei loro personaggi, con una interpretazione che è allo stesso tempo molto fisica e molto cerebrale, sensuale e al contempo interiormente tormentata, mai banalmente psicologica. Il secondo film, irresistibile e fuori di testa, è *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988),



Incontro al Band Apart di Oristano

che manifesta un punto di svolta nella produzione di Almodóvar prima che si avvii verso una commedia più drammatica ed emotiva. Rappresenta infatti il perfetto equilibrio tra le prime prove smodate e caotiche e un genere di film nel quale invece il ritmo, l'ironia e il sorprendente si fondono alla perfezione. Almodóvar in questa pellicola riesce ad imporre un ritmo assatanato alla storia e le situazioni (spesso al limite del surreale) si susseguono in modo frenetico le une alle altre. Il tema affrontato nella pellicola è – in estrema sintesi – quello della comunicazione nella vita di oggi. Per Almodóvar la difficoltà di stabilire relazioni diventa l'ennesima occasione per sferrare una dura critica contro una società piena di ambiguità e con relazioni sempre più difficili. Nasce così una commedia sentimentale sofisticata e frenetica. Il film, che ha ottenuto una candidatura all'Oscar come miglior film straniero, fu presentato in Italia nel settembre del 1988, in occasione della 45ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e consacrò Almodóvar al grande pubblico internazionale. Menzione speciale per un giovanissimo Antonio Banderas, allora astro nascente del cinema spagnolo. Brillante la colonna sonora di Bernardo Bonezzi, con la canzone *Soyinfeliz* di Lola Beltrán. La rassegna si è conclusa con il film *Légami* (*¡Átame!*, 1989) in cui Almodóvar mostra di voler raccontare la quotidianità di un rapimento paragonandola alla vita matrimoniale, trasformando un evento angoscioso (il sequestro di una donna, la protagonista, non più Carmen Maura, bensì Victoria Abril) in una metafora del matrimonio, che viene paragonato ad una prigionia. In questa pellicola, che tratta della passione d'amore con tutte le sue ambiguità (incluse le relazioni estreme), si assiste ad una razionalizzazione della passione (sentimento che accomuna tutti e tre i film della rassegna, come si evince dal titolo) perché si ammette che nessuno può vivere senza amore dopo che lo si è conosciuto, ma si prende anche coscienza che assieme alla passione arrivano anche molte altre cose non volute, che devi accettare perché indissolubilmente legate ad essa. Il film costituisce un ibrido tra una commedia *sui generis*, sbarazzina e frivola, un thriller e un melodramma profondamente romantico sull'ambiguità del rapporto d'amore e sull'imprevedibilità dei rapporti umani, capaci di trasformare situazioni al limite del plausibile in qualcosa di socialmente tollerabile. Negli USA è un film che tutti ricordano per aver rappresentato una sorta di biglietto da visita per Banderas, che dopo *Légami* abbandonerà la Spagna per Hollywood. La colonna sonora del film è di Ennio Morricone ed ottenne una candidatura ai Goya: la canzone *Resistirè*, un classico della tradizione popolare spagnola nonché il più grande successo del Duo Dinamico, relegata ai margini della trama ad inizio film, scoppia poi letteralmente nella scena finale, rivelando il senso dell'intera pellicola. La canzone infatti, che parla di resistenza alle delusioni e alle frustrazioni della quotidianità, è un gioioso inno alla libertà dai vincoli che ci rendono estranei a noi stessi, un invito a non dimenticare la nostra natura nonostante gli ostacoli da affrontare nella vita, le prove a cui ci sottopone, materiali o sentimentali.

Cristina Compiano

Nata a Genova nel 1975. Dopo gli studi tecnici si è laureata in Giurisprudenza ed ha conseguito il diploma di laurea specialistica in professioni legali. Lavora nella P.A. dal 2004. Appassionata di cinema, segue le attività dell'Associazione Culturale Band Apart dalla sua fondazione. Attualmente fa parte del Consiglio Direttivo del Circolo FICC di Oristano insieme a Maria Paola Zoccheddu, con la quale ha ideato e curato per intero la sua prima rassegna, dedicata a Pedro Almodóvar.

I nostri festival

Fotogramma d'Oro 2019

Nino Genovese

Il cinema nasce "corto"... Alle origini e nei primi tempi della sua lunga storia, gli autori, veri e propri "pionieri" del cinema - come Louis ed Auguste Lumière, Thomas A. Edison, Georges Méliès, Charles Pathé, Ferdinand Zecca, Mack Sennett, Giovanni Pastrone ed altri – che si sono cimentati con questo nuovo "medium" (definito "settima arte", "decima Musa" o anche "fotografia animata"), sia per ragioni artistiche ed espressive, sia – soprattutto – per motivazioni tecniche (dal momento che le bobine di allora non potevano contenere più di un determinato metraggio di pellicola), giravano solo filmati di pochi minuti, la cui durata, però, con il passar del tempo e l'evoluzione della tecnica, andò progressivamente aumentando, fino all'avvento del lungometraggio. Si dice comunemente che il cortometraggio sia un film "breve" e che esso, di solito, costituisca il "trampolino di lancio" per i registi alle prime armi, che si cimentano nei corti per "farsi le ossa", prima di passare alla più impegnativa prova del lungometraggio. "Tecnicamente" è così. Ma sarebbe troppo riduttivo considerare il lungometraggio solo come un "surrogato" del film vero e proprio. Infatti, esso è un vero e proprio genere cinematografico, che ha un suo linguaggio stilistico-espressivo e può avere carattere narrativo (film a soggetto di vari tipi), documentaristico, sociale, sperimentale, d'animazione, il tutto condensato in pochi minuti (di solito, la durata massima è compresa tra venti-trenta minuti), corrispondendo, in tal modo, in ambito letterario, al racconto rispetto al romanzo. I principali Festival internazionali di Cinema (Venezia, Cannes, Berlino, Roma, Torino, ecc.) hanno tutti una sezione dedicata al cortometraggio; ma vi sono dei festival specificamente incentrati su di esso, come Clermont-Ferrand in Francia, e in Italia il ValdarnoCinema Film Festival, il Corto Imola Festival, e così via. Ma, in Italia, il festival forse più importante in assoluto, e non solo perché il più antico, è il "Fotogramma d'oro", che fondato a Torino nel 1958, dalla FNC (Federazione Nazionale Cinevideoautori), quest'anno ha tagliato il traguardo della 51.ma edizione! Per consuetudine, la storica manifestazione si svolge nella città in cui risiede il presidente della FNC. Essendo stato nominato presidente, nel 2015, il messinese Francesco Coglitore, dal 2016 la manifestazione è stata accolta dalla città di Messina, dove è giunta alla quarta edizione consecutiva, svoltasi dal 22 al 25 maggio, presso la Multisala Apollo. A questa edizione 2019 sono stati iscritti ben 230 cortometraggi, provenienti da 37 Paesi, in rappresentanza di tutti i continenti. Decisamente elevato il livello stilistico-espressivo e contenutistico delle opere presentate, che hanno affrontate varie tematiche, con un occhio di riguardo verso argomenti di scottante attualità, come il razzismo, il terrorismo, il bullismo, senza dimenticare i problemi e le inquietudini esistenziali di una gioventù che sembrerebbe sempre più allo sbando, senza precisi riferimenti culturali. La Giuria Tecnica, presieduta da Francesco Calogero e composta da Maria Arena (docente Accademia di Brera), Giulia De Luca (attrice), Nino Genovese (storico del cinema e giornalista), Donatella Lisciotto (psicoanalista), dopo un lungo ed approfondito lavoro delle opere selezionate, ha assegnato i Premi Ufficiali e quelli Speciali. Il Fotogramma d'oro è andato a *Are you Volleyball?!* di Mohammad Bakhshi (che, attraverso un'improvvisata partita di pallavolo tra alcuni richiedenti asilo di lingua araba e soldati di lingua inglese, in una non meglio precisata frontiera, con il filo spinato che fa da rete, costituisce simbolicamente un messaggio per una sofferta, ma possibile integrazione); quello d'argento a *'U muschittieri* di Vito Palumbo (che rievoca i giochi e le paure di un bambino, Giovanni Falcone, che sarebbe poi diventato il coraggioso magistrato che tutti conosciamo); quello di bronzo a *2nd Class* di Jimmy Olsson (con un insegante di colore, in Svezia, che riesce a dialogare con un bambino, superando ogni forma di possibile razzismo). Premi speciali sono stati per la Migliore sceneggiatura a *Non è una bufala* di Niccolò Gentili e Ignacio Paurici; Migliore regia a *Sparrow* di Welby Ings; Migliore Fotografia a *Short wave* di Mohamad Esmaeeli; Migliore documentario a *Sala d'attesa* di Rolph Mandolesi; Migliore animazione a *Introduction to epilogue* di Indra Sporge; Migliore opera prima a *Peccatrice* di Karolina Porcari; Migliore scenografia a *The divine way* di Ilaria Di Carlo. Inoltre, Giacomo Del Fiacco è stato giudicato Migliore Attore per l'interpretazione di *Soli, insieme* di Lorenzo Cassol;

segue a pag. successiva

Mostra "Fotogrammi – Volti e personaggi del cinema al Cinema Multisala Apollo di Messina. La mostra dedicata al pittore **Claudio Militti**, recentemente scomparso. (foto di Salvatore Mulfari)

segue da pag. precedente

e, come Migliore attrice, sono state scelte le due protagoniste - Khalissa Houicha e Lubna Azabal - di *In pieces /En morceaux* di Guillaume Tordjman. Vi è poi il Fotogramma d'Oro "Campus", assegnato all'opera giudicata meritevole da parte della Giuria "Campus", composta da studenti universitari, che frequentano un tirocinio formativo organizzato in virtù di una convenzione stipulata tra la Federazione e l'Ateneo messinese, i cui componenti erano Giulia Lombardo (Presidente), Desirée Formica, Letterio Gatto, Rosaria Leto, Emanuela Licciardelli, Maria Chiara Musolino, Federica Scravaglieri; ha vinto il bel corto di animazione *Anacronte* di Raúl Koler. Inoltre, il Premio FNC, assegnato dalla Direzione del Festival, è andato a *Relicious* di Eugenio Villani e Raffaele Palazzo. Infine, a questi premi si è aggiunto – novità di quest'anno - il Premio "Trinakrios", che è stato assegnato dalla Giuria tecnica al migliore corto girato in Sicilia da autore nato in Sicilia e/o che vive ed opera in Sicilia. Infatti, sono molti i registi, ormai giunti ad altissimi livelli artistici, che hanno avuto i natali in Sicilia: si pensi al Premio Oscar Giuseppe Tornatore, a Pasquale Scimeca, Aurelio Grimaldi, Roberto Andò, Marco Amenta, Luca Guadagnino, Daniele Ciprì e Franco Maresco, ed ancora Roberta Torre, siciliana di adozione, Emanuele Crialese, figlio di genitori siciliani, ai registi messinesi Francesco Calogero, Massimo Coglitore, Christian Bisceglia, Nicola Calì e a tutti gli altri che, pur non essendo siciliani, hanno ambientato le loro opere sul nostro territorio. Molti di loro - forse ascoltando le parole di Alfredo (Philippe Noiret) rivolte a Salvatore in *Nuovo Cinema Paradiso*: «Vattinni! Chista è terra maligna» - hanno scelto di lasciare la Sicilia: un'isola che, come una sirena, attrae con il suo fascino ma, al tempo stesso, respinge. Il nuovo premio, quindi, intende essere un riconoscimento al lavoro di un artista siciliano, di origine o di adozione, il quale ambientando il proprio film in Sicilia, contribuisce a far conoscere alcuni aspetti, anche sconosciuti ed inediti, della sua Terra, valorizzandone la cultura, le tradizioni, i luoghi, i riti. Il primo Fotogramma d'oro "Trinakrios" è stato assegnato a *Parru pi tìa* di Giuseppe Carleo, incentrato su un atavico rituale magico, ancora presente in certe realtà sociali. Ma il Fotogramma d'oro non è soltanto un importante festival di cortometraggi. Infatti, fin dalla prima edizione svoltasi nella città dello Stretto, si è caratterizzato per la presenza di alcuni "eventi speciali", risultati estremamente interessanti. Quest'anno, è stato dedicato alla memoria dell'attore messinese Adolfo Celi: ne ha parlato lo scrivente, intervistando il figlio Leonardo, di cui è stato presentato il documentario, *Adolfo Celi - Un uomo per due culture*. Costruito in maniera "classica", ma con taglio originale, intimo e personale, il documentario si avvale di materiali d'archivio, di filmini personali, di foto d'epoca e di vari "spezzoni" di alcuni tra i film più importanti dell'attore, con l'aggiunta di una serie di significative interviste girate "ad hoc", costituendo, in tal modo, un ritratto attento e circostanziato della vita e della carriera artistica del celebre attore internazionale (e anche regista), che la manifestazione presieduta da Francesco Coglitore (dopo l'attore messinese Tano Cimarosa dell'edizione scorsa) ha voluto meritoriamente ricordare.

Nino Genovese

Giuseppe Carleo (a dx) riceve il premio dal Direttore artistico Francesco Coglitore (foto di Marta Puglisi)

Carmelo Caccamo (secondo da sx, delegato da Rolf Mandolesi) riceve il premio dalla Presidente della Giuria Campus, Giulia Lombardo, prima a sx (foto di Marta Puglisi)

La presentatrice Noemi David con il Direttore Artistico Francesco Coglitore (foto di Marta Puglisi

Ignacio Paurici (a dx) riceve il premio dall'attrice Giulia De Luca (al centro) componente della giuria tecnica (foto di Marta Puglisi)

Vincenzina e la fabbrica

Canzone cantata da Enzo Jannacci sui titoli di coda del film *Romanzo popolare* di Mario Monicelli

Vincenzina davanti alla fabbrica,
Vincenzina il foulard non si mette più.
Una faccia davanti al cancello che si apre già.
Vincenzina hai guardato la fabbrica,
Come se non c'è altro che fabbrica
E hai sentito anche odor di pulito
la fatica è dentro là...
Zero a zero anche ieri 'sto Milan qui,
Sto Rivera che ormai non mi segna più,
Che tristezza, il padrone non c'ha neanche 'sti problemi qua.
Vincenzina davanti alla fabbrica,
Vincenzina vuol bene alla fabbrica,
E non sa che la vita giù in fabbrica
Non c'è, se c'è com'è?

Enzo Jannacci

Arte, cultura, cinema, propaganda e regimi

La pellicola attraverso gli sconquassi della storia

Giacinto Zappacosta

Libero convincimento personale, definizione di una coscienza collettiva. Due termini, due valenze, due percorsi formativi che la storia ci indica essere in antitesi l'uno con l'altro laddove l'individuo, specie in un'epoca, come la nostra, segnata da una presenza massiccia ed invadente, fin nell'intimo, di ogni sorta massmediatica, appare non suscettibile di crearsi, in ogni campo, un convincimento suo proprio. La questione investe, sia chiaro, anche le democrazie, sistema politico nel quale pure si avverte, a livello elitario, l'esigenza imprescindibile di guidare le masse, menandole verso un dato sistema valoriale ed ideologico, consono, come ovvio, alle necessità della classe dirigente. Lo capì Demostene (384 a.C.- 322 a.C.) nella tumultuosa Atene, governata da un impianto costituzionale che potremmo assimilare alla democrazia diretta, chiaramente ristretta ai maschi di stato libero, per ciò stesso bisognoso di essere ricondotto ad una unitarietà d'intenti che annullasse le fazioni. Il grande oratore, benché limitato da difetti di pronuncia, si spese, in 56 orazioni assembleari, per convincere i suoi concittadini circa l'urgenza di difendere l'indipendenza della patria, prossima alla fine. Ma la svolta è datata in epoca a noi molto più vicina, nell'anno 1762, quando il filosofo ginevrino Jean Jacques Rousseau (1712-1778) dà alle stampe *Il contratto sociale*, magna carta della forma di governo democratica portata alle estreme conseguenze. Vi si teorizza la volontà popolare diretta (non a caso l'autore del trattato è svizzero, aduso all'orizzonte cantonale), volontà che prende corpo in adunanze sovrane, e fin qui nulla di particolarmente sconvolgente. Il punto, fondamentale per lo sviluppo e l'affermarsi di teorie politiche successive, è nella teorizzazione della volontà generale, non necessariamente coincidente con la volontà della maggioranza, considerando come la prima, geneticamente diversa dalla seconda, sia, essa sola, finalizzata al bene pubblico. Siamo di fronte ad una svolta assai significativa, ad uno iato rispetto alla tradizione precedente. Volontà popolare sì, ma guidata, diretta, illuminata. Da qui alla individuazione del proletariato, quale classe carismatica che si pone all'avanguardia della società, il passo è breve. Con tutto quello che ne consegue, a cominciare dai mezzi necessari per condurre il volere dei singoli lungo predeterminati binari. Conquistare il consenso, è ormai la chiara consapevolezza delle classi o dei gruppi al potere, passa anche attraverso la cultura, la comunicazione, la propaganda, il messaggio appropriato. La volontà dell'uomo, del singolo uomo, vista come materia plasmabile ed etero-diretta. Piano piano, le tecniche si affinano, chiamando in causa anche le capacità espressive e coinvolgenti insite nella produzione cinematografica. Questo, va rimarcato, riguarda tutti i sistemi politici, nessuno escluso, compresi quindi quelli di stampo liberale. Certo, per noi è più agevole, volgendo lo

Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1898-1948)

sguardo indietro di qualche decennio, guardare dal di fuori, con la consapevolezza che ci deriva dalla riflessione storica, agli esempi clamorosi di sforzi propagandistici di non poco conto, in particolare provenienti dall'Unione Sovietica e dalla Germania nazista. Cominciamo dalla prima, che attingeva dall'ideologia di riferimento, il marxismo-leninismo, anche in campo culturale. Anzi, forse soprattutto in ambito culturale. In questo contesto, il cinema, segnatamente, viene individuato nelle sue immense potenzialità. La base teorica, non priva di spunti interessanti, è elaborata da Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1898-1948), il quale, prendendo le mosse dalle impostazioni di Hegel e del materialismo storico, individua nell'arte il processo creativo attraverso il quale la rappresentazione delle cose viene decostruita e superata in un'immagine nuova e complessa, capace di sollecitare nel fruitore πάθος, emozioni e pensiero. È evidente come questa impostazione riguardi tutte le forme di arte, ma avendo il cinema, collocato in posizione assolutamente di primo piano, la capacità di dispiegare questo procedimento con più profondità e con maggiore coinvolgimento, investendo diversi piani percettivi dello spettatore, dal colore all'espressione mimica e fisiognomica degli attori, dalla musica alla parola, al movimento, allo spazio. Ejzenštejn, regista oltre che teorico, intendeva colpire il pubblico mediante una forte espressività, capace di scuotere l'animo in un forte coinvolgimento. La stessa non linearità temporale, che in taluni casi sconvolge le sequenze, anticipando scene cronologicamente successive, è finalizzata proprio a sollecitare la partecipazione dello spettatore, chiamato ad un'attenzione operosa e consapevole. Non meno cosciente della opportunità propagandistica è la Germania nazista, impegnata con ogni mezzo a suscitare l'interesse popolare. In primo luogo, mediante le adunate. *"In quel tempo, il salone della Birreria di Corte, a Monaco, per noi nazional-socialisti acquistò un'importanza quasi mistica. Ogni settimana un'adunanza, quasi sempre in quel locale, ed ogni volta la sala era più colma ed il pubblico più attento"* (Adolf Hitler, *Mein Kampf*). E ancora: *"Il partito nazional-socialista non doveva essere l'usciere ma il dominatore della pubblica opinione: non servo ma signore della massa"*. Se non altro, idee chiare. Tanto chiare che, sotto il controllo indiretto di Hitler ed in prima persona di Goebbels, l'intera industria cinematografica tedesca venne nazionalizzata. L'occasione migliore, o una delle migliori, per celebrare i fasti del regime venne offerta dai giochi olimpici tenutisi a Berlino nel 1936, passati alla storia per le quattro medaglie d'oro conquistate da Jesse Owens, statunitense di colore, che venne quindi incoronato campione dinanzi ad un esterrefatto dittatore germanico. Nasce così *Olympia* (1938), un film documentario diretto da Leni Riefenstahl, produzione nella quale vengono utilizzate tecniche innovative per l'epoca, quali, tra le altre, i celebri primi piani e i binari per riprendere gli spettatori che assistevano alle gare. Intanto, il sole è tramontato da tempo sulle due realtà geo-politiche qui prese in considerazione. Rimane il cinema, resta la possibilità, ancora, di produrre arte. Non è poco.

Riprese del film "Olympia" (1938) di Leni Riefenstahl che documenta i Giochi olimpici di Berlino 1936.

Giacinto Zappacosta

I nostri festival

Ottima la prima per l'Apulia Web Fest – Audiovisuals, Peace and Food

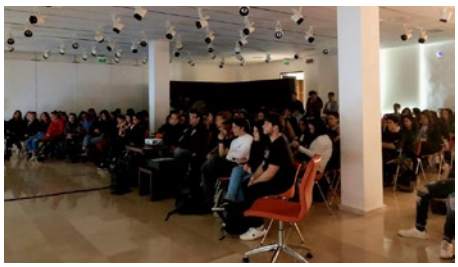
Il primo festival internazionale dedicato al cinema digitale indipendente in Puglia all'insegna della condivisione e della contaminazione fra arti e culture

Tiziana Di Gravina

Obiettivo straordinariamente raggiunto per l'Apulia Web Fest – Audiovisuals, Peace and Food, il primo festival internazionale in Puglia dedicato al cinema digitale indipendente, svoltosi a Terlizzi dal 17 al 19 maggio, fondante sul concetto di condivisione. Organizzato dal Comune di Terlizzi, in collaborazione con l'Associazione Culturale Morpheus Ego, col patrocinio di Apulia Film Commission, Mibac e Diocesi di Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi, e la direzione artistica di Michele Pinto, l'Apulia Web Fest ha registrato un altissimo numero di presenze che hanno fatto dei luoghi del festival occasioni di incontro e di scambio artistico-culturale. Una perfetta sinergia fra la promozione e valorizzazione della produzione audiovisiva, cinematografica e per i media digitali indipendenti a livello internazionale (Audiovisuals), opportunità di incontro, conoscenza, confronto e reciproca contaminazione (Peace) con un particolare accento sulle eccellenze del territorio, passando dall'enogastronomia locale (Food). Conclusasi con la partecipata cerimonia di premiazione del 19 maggio, condotta da Gianluca Giardi e Alessia Martino, la I edizione dell'Apulia Web Fest ha dato lustro al cinema digitale indipendente selezionando 127 opere, tra le 141 iscritte a concorso, accogliendo artisti provenienti da 26 nazioni diverse, ed assegnando più di 35 premi, includendo anche i premi speciali grazie ad importanti partnership con UCI Cinemas, BGeek e Teleregione. Due le giurie: la Young Jury, presieduta da Angela Paganelli e composta da 100 studenti di quattro istituti scolastici delle limitrofe città di Ruvo di Puglia, Bitonto e Corato, e la giuria di esperti, composta da Salvatore Campanale, Anna Lucia Pinto e Adriano Silvestri, presieduta da Damir Nemir Janeček. Inserito nel circuito mondiale della "Webseries World Cup", che decreta ogni anno la migliore produzione filmica della rete al mondo, l'Apulia Web Fest ha convogliato in questa piccola città del nord barese, nota per i suoi fiori e le sue ceramiche, artisti nazionali ed internazionali. Fra essi anche il direttore della Webseries World Cup, Joël Bassaget, e la vicedirettrice del Miami Web Fest, Laverne Daley che, assieme ai rappresentanti dei Festival partner e agli autori, sono intervenuti nei Panel di discussione sul mondo degli audiovisivi e della cinematografia webseriale. Ospite anche il copywriter, autore radiofonico e sceneggiatore cinematografico e televisivo Sergio Spaccavento, che ha tenuto anche una Masterclass esclusiva sull'umorismo nelle webseries. Data la storia e la posizione geografica della Puglia, incastonata nel cuore del Mediterraneo, l'Apulia Web Fest ha rivolto, con attenta sensibilità, uno sguardo sull'attualità del bacino del Mediterraneo con una Conferenza sulla Pace, in collaborazione con la Diocesi di Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi, moderata da Franco Tempesta, alla presenza di Don Beppe De Ruvo e Nancy Nicole Falco, esperta in analisi dei conflitti internazionali. Accento sull'eccellenza, ad iniziare dall'impeccabile organizzazione del dinamico staff che ha presidiato e gestito il festival, per poi passare a quella artistica dei protagonisti che hanno animato i momenti cardine: il progetto sonoro UPUPA, che ha accompagnato il taglio del nastro ufficiale del 17 maggio, con una ritmica performance percussiva; la Banda Musicale "VG Millico", diretta dal Maestro Salvatore Campanale, che ha aperto la serata conclusiva del 19 maggio con un concerto di musica classica ed esecuzione di celebri colonne sonore di film; e la performance di canti gregoriani rivisitati in chiave elettronica a cura della Vamp Music Academy Travolti dal fascino ammaliante di Castel del Monte, sito del Patrimonio UNESCO, durante una visita guidata, gli artisti ospiti del festival hanno potuto anche scoprire i principali luoghi di attrazione storico-culturale di Terlizzi, con apertura straordinaria ed esclusiva di alcuni siti monumentali nel centro storico della città. Colori e suggestioni di Puglia palpabili anche attraverso la mostra fotografica "Le bellezze della Puglia" a cura di Giuseppe Beltotto, mentre a deliziare i palati e coniugare la convivialità alla conoscenza, i momenti di degustazione delle prelibatezze della cucina pugliese a cura dello chef Francesco Marrone e Andrea Minervino, e il Mediterranean showcooking a cura di Francesco e Vincenzo Montaruli con la loro cucina etnobotanica, un concentrato di amore per le tradizioni e dedizione al territorio. «Bilancio assolutamente positivo per questa I edizione dell'Apulia Web Fest. Abbiamo collezionato tantissimi complimenti che riempiono di orgoglio me e tutto lo staff, che ringrazio, unitamente al sindaco di Terlizzi Ninni Gemmato e l'amministrazione comunale per la lungimiranza e la disponibilità con cui hanno creduto al progetto» - dichiara il direttore artistico Michele Pinto, cui si aggiunge il sindaco Gemmato che sottolinea come «il festival ha messo Terlizzi al centro di appuntamento culturale di levatura mondiale, dimostrando che lo sviluppo di un territorio può realizzarsi attorno alla genialità dell'arte». Ottima la prima, dunque, per l'Apulia Web Fest capace di realizzare e donare un emozionante dipinto, quello di un abbraccio che stringe il mondo nella suggestiva ed incantevole cornice della terra di Puglia.

Gli artisti in visita al Castel del Monte

Il Photocall degli artisti con il direttore artistico



Young Jury al lavoro

Degustazioni a cura di chef Francesco Marrone e Andrea Minervino

Tiziana Di Gravina

Giornalista e traduttrice, opera da anni nel mondo dell'editoria. Collabora con una testata giornalistica locale e con alcune riviste settoriali, cura la comunicazione di eventi, specie in ambito culturale e cinematografico.

APULIAWEBFEST
THE FIRST APULIAN INDEPENDENT FILM FESTIVAL

Apulia Web Fest
Organizzatore: Associazione culturale Morpheus Ego
Via Caduti di tutte le guerre, 22 - 70037 a Ruvo di Puglia (BA)
www.apuliawebfest.it
Diari di Cineclub
Media partner

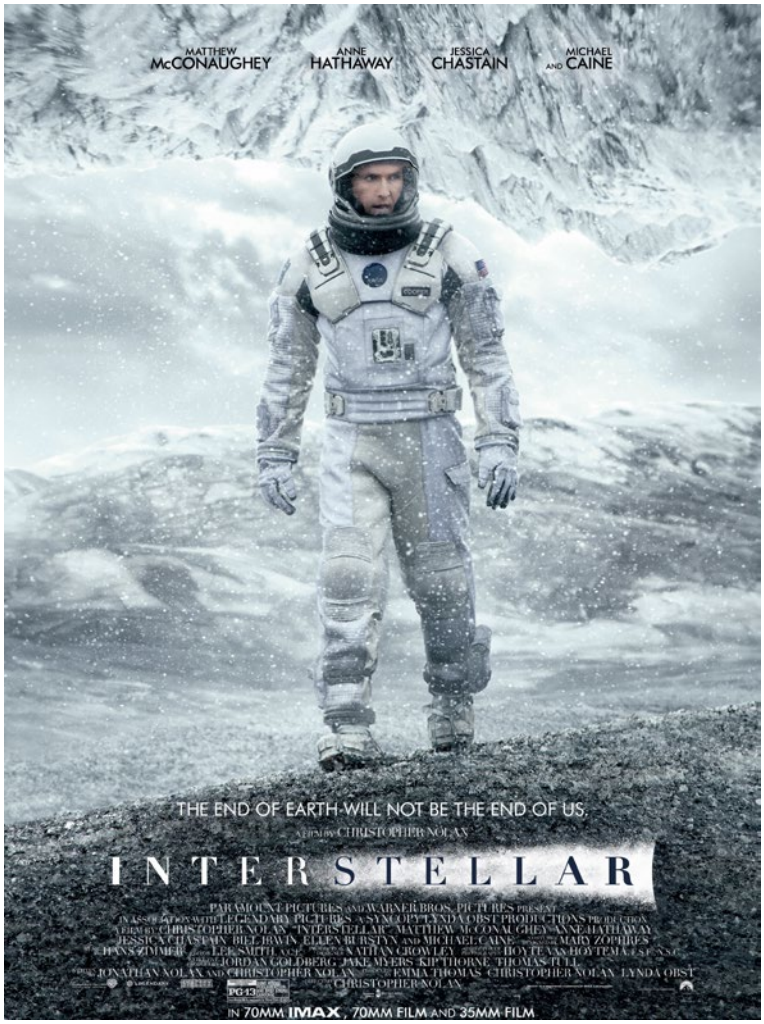
Interstellar. Riflessioni a margine della visione di un melodramma cosmico

La science-fiction non è profezia, ma una proiezione appassionata dell'oggi su di un avvenire mitico: e per questo aspetto partecipa della letteratura e della poesia. E' anche previsione e anticipazione, e per quest'altro aspetto partecipa della necessaria astrattezza scientifica, e non può in realtà anticipare più di quanto fisica, chimica o biologia possano anticipare nel proprio campo...
Sergio Solmi

Stefano Beccastrini

Premessa

E' dai tempi della scuola media che - grazie alla quotidiana frequentazione di alcuni amici particolarmente colti in materia: tra loro c'era anche Marco Melani, secondo Adriano Aprà diventato in seguito il più grande "critico cinematografico orale" che abbia circolato in Europa negli ultimi decenni - cominciai ad appassionarmi alla fantascienza, sia letteraria che cinematografica. In tal senso, ricordo i primi film che abbiano suscitato la mia curiosità: *La cosa dall'altro mondo*, 1951, regia di Howard Hawks e Christian Nyby; *Assalto alla Terra*, 1954, regia di Gordon Douglas; *L'astronave atomica del dottor* Quatermass, 1955, regia di Val Guest; Il *pianeta proibito*, 1956, regia di Fred M. Wilcox; *L'invasione degli ultracorpi*, 1956, regia di Don Siegel e altri ancora. Col passare degli anni - adesso ne ho settanta e con tutti i capelli bianchi - a quella antica passione mi sono mantenuto sempre devoto: per restare nell'ambito del cinema, dato che sto scrivendo per questa rivista, dirò che, a quei primi e giovanili amori, se ne sono poi succeduti molti altri tra i quali mi piace ricordare opere come *Solaris*, 1972, regia di Andrej Tarkovskj; *2001 Odissea nello spazio*, 1968, di Stanley Kubrick (tuttora il più memorabile); *Incontri ravvicinati del III tipo*, 1977, regia di Steven Spielberg; *Guerre stellari*, 1977, regia di George Lucas; *Blade Runner*, 1982, regia di Ridley Scott e così via.



Un libro indispensabile

Lungo il cammino tracciato, nei decenni, dal susseguirsi di tali film - così come della letteratura man mano con essi apparentata - mi è stato regalato, a partire dal 1982 anche se adesso ne posseggo l'ultima edizione ampliata e rinnovata ossia quella del 2015, un libro di eccezionale interesse, cultura, ricchezza: *La scienza della fantascienza* di Renato Giovagnoli, brillante studioso che proviene dalla scuola di Umberto Eco. Quante cose ho imparato da esso, che "non è un manuale di storia della fantascienza né un'enciclopedia della fantascienza né un saggio sull'attendibilità scientifica della fantascienza..." ma, più semplicemente, "un catalogo ragionato delle principali idee fantascientifiche" e "un tentativo di analisi semiotica del racconto fantascientifico", così letterario come cinematografico. Giovagnoli vuole dimostrare, con questo suo efficacissimo strumento le seguenti proposizioni:

a) la fantascienza produce teorie autonome rispetto alla scienza..

b) Queste teorie tendono a interagire e a formare di conseguenza un sistema fantascientifico abbastanza coerente ed omogeneo..

c) Il sistema della fantascienza - che altrimenti non si chiamerebbe così - comunica con quello della scienza, e se essa sviluppa in genere le idee scientifiche con grande libertà, non cessa di nutrirsi di frammenti di dibattito scientifico (e anche di frammenti di cultura pseudoscientifica o pseudofilosofica). Viceversa, la scienza non sembra del tutto immune dall'influenza dell'immaginario fantascientifico, con il curioso effetto che talvolta teorie nate nell'ambito della fantascienza e passate alla scienza tornano alla fantascienza con quel surplus di precisione scientifica che la scienza gli ha dato

d) La logica del sistema della fantascienza si sviluppa nel tempo attraverso vere e proprie rivoluzioni fantascientifiche e un'idea, una teoria può scontrarsi con idee e teorie concorrenti e per finire con l'essere abbandonata o sostituita da una teoria più efficace...".

Filosofia dei viaggi nel tempo

Tra le molte idee o teorie prese in considerazione, anzi studiate e sviluppate con particolare attenzione, da Giovagnoli c'è quella, particolarmente cara alla fantascienza sia letteraria che cinematografica, dei "viaggi nel tempo", che spesso e volentieri ha finito con l'identificarsi con quella delle "macchine del tempo" ossia di quei mezzi, strumenti, metodi con cui attuare i suddetti viaggi (nelle due immagini si vedono, rispettivamente, lo schema di Millennium Falcon, l'astronave con la quale Ian Solo, in *Guerre stellari* di George Lucas, compie viaggi intergalattici utilizzando l'iperspazio nonché l'automobile, una DeLorean modificata, grazie alla quale i due protagonisti di *Ritorno al futuro* di Robert Zemeckis compiono il loro viaggio nel futuro sfruttando l'energia di un fulmine). Una lettura particolarmente acuta per approfondire questo tipo di problematica, particolarmente affascinante per gli amanti della fantascienza, è il volume di Giuliano Torrengo intitolato appunto *I viaggi nel tempo. Una guida filosofica*. In esso, c'è anche un capitolo intitolato *Macchine e tunnel* nel quale l'autore si occupa anche d'una questione che riguarda proprio le "macchine del tempo" ossia quei "moltissimi metodi per viaggiare indietro o in avanti nel tempo: marchingegni avveniristici, cabine telefoniche, armadi con passaggi segreti, pillole misteriose, effetti dell'ipnosi, strani fenomeni atmosferici e ogni tipo di potere misterioso incorporato da animali come

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

gatti o oggetti più o meno ordinari". In anni recenti, scrive Torrengo, una speciale, e tutt'altro che ordinaria, "macchina del tempo" è costituita dai cosiddetti tunnel *spaziotemporali*: "L'idea di *tunnel spaziotemporale*, o *wormhole*, è quella di un percorso che mette in comunicazione fra loro zone dello spaziotempo anche molto distanti...". E cita, come esempio, quello del romanzo di Carl Sagan intitolato *Compact*, uscito nel 1985, dal quale è stato tratto l'omonimo film diretto da Robert Zemeckis, del 1997. "Nel romanzo - scrive Torrengo - i protagonisti - con un meccanismo costruito grazie a un progetto ricevuto tramite un segnale radio alieno - riescono a raggiungere il lontano pianeta Vega attraverso un tunnel che accorcia gli intervalli spaziotemporali fra eventi distanti ventisei anni luce nel nostro sistema di riferimento..." (e aggiunge, in nota: "Nella versione cinematografica l'intervallo di tempo è zero per chi resta a casa mentre è di qualche minuto per il viaggiatore. Il risultato è che per chi è rimasto a casa, il viaggio non sembra esserci stato"). Carl Sagan - scomparso precocemente nel 1996: era nato nel 1934 - è stato un grande astrofisico, astronomo, divulgatore scientifico, romanziere del Novecento, insomma una luminosa figura di intellettuale scetticamente ma appassionatamente neoumanista e neoilluminista di cui vale la pena onorare la memoria.

Scienza, e Science-fiction, dopo Einstein e Gödel

In realtà, a parlare per primo di *tunnel spaziotemporali* non fu un autore di fantascienza bensì un grande scienziato, probabilmente il più grande del secolo XX ossia, niente meno, che Albert Einstein, il "padre della Relatività" il quale introdusse, assieme al collega Nathan Rosen (fisico americano poi nazionalizzato israeliano) l'idea di *ponte di Einstein-Rosen*, sviluppata nel 1935 e poi definita *wormhole* - "buco di verme", con riferimento ai vermi presenti nelle mele - dal fisico americano John Archibal Weehler (colui che coniò anche l'espressione *buco nero* per indicare, nel campo della Relatività Generale, quelle regioni dello spaziotempo caratterizzate da un campo gravitazionale così intenso che nulla del suo interno può sfuggire all'esterno, nemmeno la luce). Recentemente, e cioè il 23 settembre scorso, sul supplemento domenicale de *Il Sole-XXIV Ore* è comparso un interessante articolo dello scienziato italiano Vincenzo Barone nel quale si trattava proprio di questi argomenti, allo scopo di presentare la riedizione di un bel libro di divulgazione astrofisica - Jim Al Kahlili: *Buchi neri, wormholes e macchine del tempo* - partendo da considerazioni legate al particolare dono che, nel 1949, il maggior logico del XX secolo ossia Kurt Gödel regalò all'amico Albert Einstein - suo compagno di tante discussioni scientifiche e di tante passeggiate nei parchi di Princeton - che compiva settanta anni. Era un testo contenente un nuovo modello cosmologico basato sull'idea che il tempo fosse un'illusione: Gödel tentava di dimostrarlo immaginando un universo perfettamente coerente con le leggi della relatività ma dotato di una caratteristica scientificamente inaudita: la possibilità di viaggiare indietro nel tempo, visitando il proprio passato. Aggiungeva Barone: "L'articolo di Gödel segnò il momento in cui i viaggi nel tempo, in precedenza appannaggio solo della letteratura di fantasia, conquistarono il palcoscenico della fisica. Era l'inizio dell'investigazione scientifica dei territori estremi ed esotici, ma ammissibili, dello spazio". Se un prima e un dopo, nella storia della Fantascienza, era considerato fino ad allora - così come nel prezioso libro di Giovagnoli - quello che la suddivideva in un'era "neopositivista", o "avventurosa", e in un'era "sociologica", o "critica" (distinzione, peraltro, ancora utilissima), si poteva adesso introdurre anche un nuovo criterio di classificazione/differenziazione: quello tra un'era in cui i viaggi verso l'estremità del tempo e dello spazio son materia dell'immaginazione di poeti innamorati della scienza e un'era in cui son diventati materia di immaginazione di scienziati innamorati di poesia. Un maestro, tra questi ultimi, è senz'altro Kip Stephen Thorne, astrofisico, Premio Nobel per la scoperta delle onde gravitazionali, divulgatore scientifco, produttore esecutivo e consulente scientifico del film *Interstellar* (credo sia l'unica persona che abbia, contemporaneamente, preso un prenio Nobel e vinto un premio Oscar).

Kip Stephen Thorne, tra un premio Nobel e un premio Oscar.

Ha scritto ancora Vincenzo Barone, sul premio Nobel/premio Oscar Rip Stephen Thorne nonché sui, da lui a lungo studiati, *tunnel spaziotemporali*: "A inaugurare la moderna ricerca su queste intriganti strutture cosmologiche è stato, negli anni Ottanta del secolo scorso, un fisico di grande ingegno, Kip Thorne, su richiesta dell'amico Carl Sagan, il famoso astronomo e scrittore che intendeva introdurre *wormholes* nella trama del suo romanzo *Contact*. Sagan aveva bisogno di *wormholes* stabili, sufficientemente grandi e percorribili nei due sensi, in modo da dare la possibilità a una missione terrestre di entrare in contatto con una civiltà aliena e di tornare indietro...". Thorne si mise alacremente a lavorare e giunse a scoprire, con sua notevole sorpresa, che lo spazio-tempo relativistico ammetteva davvero la possibilità teorica di tali collegamenti. Dopo l'esperienza di *Contact*, l'intreccio tra scienza e finzione si e ripetuto con *Interstellar*, potente melodramma cosmico del 2014, regia di Cristopher Nolan ed al quale Thorne ha validamente contribuito sia in veste di soggettista e produttore esecutivo sia di consulente scientifico.

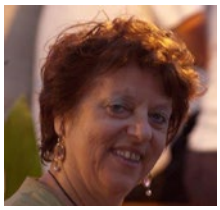
Conclusioni

Commenta, alfine, Barone: "Curiosamente, tra tutti i prodigi spazio-temporali, in *Interstellar* ne mancava uno, di cui abbiamo oggi evidenza diretta: le *onde gravitazionali*. Sebbene non fossero ancora state osservate, Thorne le aveva inserite nel soggetto originario del film, risalente al 2004, ma alla fine il regista aveva deciso di eliminarle. Ironia della sorte, appena un anno dopo l'uscita del film l'esperimento statunitense Ligo e l'omologo italo-francese Virgo hanno annunciato la scoperta delle prime onde gravitazionali (per questo risultato Thorne...è stato insignito l'anno scorso del Premio Nobel per la fisica insieme ai colleghi Rainer Weiss e Barry Barrish). In cosmologia, come si vede, l'osservazione e l'invenzione si sostengono a vicenda, disegnando un'immagine dell'universo a dir poco stupefacente". Amanti del cinema fantastico-scientifico di tutto il mondo, unitevi e stupitevi: ne vedremo sempre più delle belle!

Stefano Beccastrini

Mostre

De Pisis. La poesia dell'attimo, in mostra a Ferrara



Maria Cristina Nascosi

Luigi Filippo Tibertelli de Pisis, noto ai più come Filippo de Pisis, nacque a Ferrara l'11 maggio del 1896. Fu pittore e scrittore, *Ut pictura poesis*, il 'marchesino', uno tra i maggiori interpreti della pittura italiana della prima metà del Novecento. De Pisis scrisse poesie fin da adolescente, ma si dedicò anche allo studio della pittura sotto la guida del maestro Odoardo Domenichini proprio a Ferrara, e fu questa seconda musa, in seguito, a portarlo a vivere una vita avventurosa, appassionata in varie città sia italiane tra cui Roma, Venezia e Milano, sia in grandi capitali europee come la Ville Lumiére, Parigi, e poi Londra. Nel 1915 incontrò De Chirico ed il fratello Alberto Savinio, entrambi 'ospiti' nella sua città natale, Ferrara, per il servizio militare, presso la Villa del Seminario e nel 1917 Carlo Carrà: con essi, nella Città Estense, nascerà la Metafisica. Ferrara era stata da lui definita la Città dalle Cento Meraviglie o la Città Pentagona, per via delle sue bellissime mura rinascimentali di Biagio Rossetti che delimitavano la sua pianta unica nel suo genere, a cinque lati, una realtà urbana vissuta nel giovanile incanto metafisico e filtrata prevalentemente attraverso la letteratura, vena dominante nell'artista fino alla metà degli anni Venti. Tuttavia essa permarrà sempre nell'immaginario pittorico depisisiano quasi come un modello. Nel 2006 Ferrara, in una sorta di doppio anniversario di nascita e di morte (morì a Brugherio nel 1956) lo aveva ricordato con una mostra allestita a Palazzo dei Diamanti. Da un po' quella mostra è stata riproposta sempre a Ferrara, negli spazi del Padiglione d'Arte Contemporanea, 'approfittando' dei lavori di riqualificazione architettonica di Palazzo Massari e la contestuale chiusura dei musei lì ospitati, dopo i danni del terribile terremoto che ha 'ferito' gravemente alcuni dei più bei monumenti ferraresi, nel 2012. Oltre al *corpus* di opere del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis" in mostra, al fine di ripercorrere le fasi salienti della parabola creativa dell'artista, l'esposizione offre al visivo fruitore e lettore una selezione di lettere, cartoline e testi autografi che dagli anni Venti ai Cinquanta De Pisis invia ad un amico fraterno, lo scrittore e critico Giuseppe Raimondi, noto intellettuale bolognese. Una documentazione privata e piena di fascino in grado di offrire una prospettiva inedita ma ben idonea alla ricostruzione cronologica della carriera del pittore. L'abilità di De Pisis nell'esprimere l'anima della natura, degli oggetti, delle persone, dei luoghi – *in primis* Ferrara come lontano incanto metafisico – trova fondamento nella letteratura, il mezzo prediletto durante la sua giovinezza per filtrare la realtà circostante. Una modalità espressiva connaturata al suo immaginario che non si esaurisce neppure quando si compie, tra l'apprendistato romano e il trasferimento a Parigi nella primavera del 1925, il passaggio definitivo alla pittura. Nelle atmosfere misteriose e sospese delle *Cipolle di Socrate* e delle 'nature morte marine', realizzate tra il 1927 e il 1932, il poeta-pittore riconsidera il personale rapporto con la metafisica di De Chirico, conosciuto, come detto più sopra a Ferrara, nel 1915. Negli anni della maturità, per De Pisis diventa preponderante trascrivere sulla tela le pure emozioni di fronte all'oggetto della rappresentazione. Ecco che le suggestioni figurative catturate tra gli angoli della metropoli francese diventano vedute urbane (*La Coupole*, 1928) o nature morte di originale concezione (*I pesci marci*, 1928). Ma vanno ricordate anche opere mediate nella tranquillità dello studio come il *Gladiolo fulminato* (1930) e dal toccante nologico si intersecano due sezioni tematiche. La prima ruota attorno alla bellezza efebica, tema incessantemente trasposto con matite o pennelli sui fogli di un ricchissimo "diario per immagini". Nell'altra è invece proposto un inedito dialogo tra alcune bellissime nature morte di

"La Coupole" (1928) di Filippo de Pisis, olio su cartone, cm. 54 x 45,5.

"I pesci marci" (1928) di Filippo de Pisis, cartone/pittura a olio, cm 63.5 (la) 53.5 (a)

"I grandi fiori di casa Massimo" (1931) di Filippo de Pisis. cm. 105 x 76

De Pisis e quelle, rare, realizzate da Giovanni Boldini: un simbolico passaggio di testimone tra due generazioni e tra due visioni lontane del fare pittura e lontane, anche empaticamente. Tra loro, infatti, non corse mai buon sangue. L'uno, in ispecie, Boldini, non amò mai lo stile dell'altro. *Enfin* l'attività artistica di De Pisis si chiude con le opere scabre e pallide risalenti al ricovero nella clinica di Villa Fiorita (*La rosa nella bottiglia*, 1950; *Le pere - Villa Fiorita*, 1953), ambiente idealmente suggerito nello spazio chiuso e bianco dell'ultima saletta al piano superiore per sottolineare la dimensione appartata e malinconica dell'ultimo tratto di vita. Ma un appunto a margine merita uno dei suoi capolavori presenti in mostra:

I grandi fiori di casa Massimo

Il titolo del dipinto rimanda alla visita di De Pisis in casa del principe Leone Massimo che lo omaggiò con un ricco e variopinto mazzo di fiori. La sorpresa ed 'il momento di intensa gioia' furono tradotti sulla tela con immediatezza e passione, attraverso 'una materia densa, palpitante, stesa a pennellate rapide e corpose' , dominata da un turbinìo di colori. A destra compare un oggetto arcaico, un *ex-voto* etrusco della collezione del principe che dona - valore aggiunto - una tensione spirituale alla raffigurazione . L'opera, del 1931, proviene dalla Collezione Principe Leone Massimo, Roma. Nel 2005 il dipinto fu acquistato dalla Fondazione della Cassa di Risparmio di Ferrara e ceduto in comodato d'uso al museo ferrarese.

Maria Cristina Nascosi Sandri

Ferrara - Padiglione D'Arte Contemporanea - Palazzo Massari, C.so Porta Mare, 5 | 22 dicembre 2018 – 2 giugno 2019

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

La televisione del nulla e dell'isteria (XXVIII)

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... "

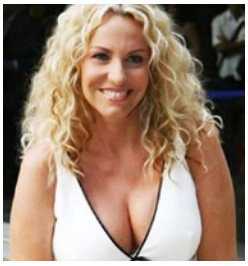
(Profezia avverata)

Mauro Corona

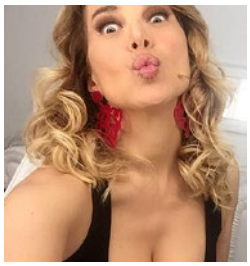
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

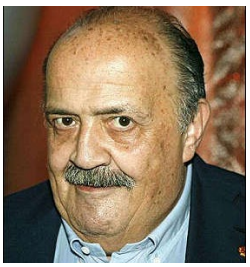
Flavio Insinna

Bruno Vespa

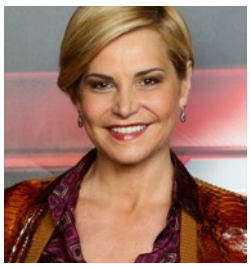
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

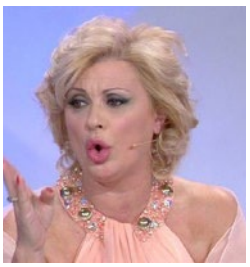
Vittorio Sgarbi


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

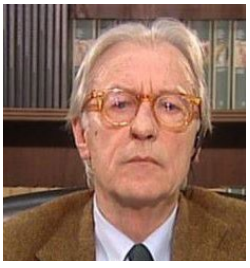
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

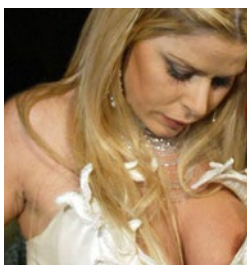
Federica Panicucci

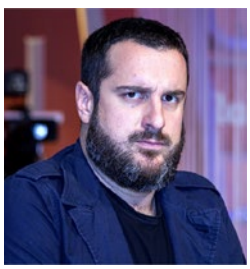
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

I compagni (1963) di Mario Monicelli

Con Marcello Mastroianni, Bernard Blier, Folco Lulli, Annie Girardot, Renato Salvatori

Raul (Renato Salvatori) e Il professor Sinigaglia (Marcello Mastroianni)
Tu non sei uno di noialtri: così come sei arrivato, te ne vai.
Difatti: non sono come voialtri, io... Non ho una casa, né una famiglia, né amici... Io non ho nessuno che mi cerchi, tranne la questura.

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.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org

Diari di Cineclub

www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
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.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
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.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
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.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
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
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com