Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XII

N. 112 | Gennaio 2023 | ISSN 2431 - 6739

Auguri di buon anno 2023

"Un sacco… de manovra finanziaria" (2023) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Chi ha paura di Jeanne Dielman?

La classifica definitiva di 'Sight and Sound', stilata ogni dieci anni, mette *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* di Chantal Akerman al primo posto come miglior film di tutti i tempi. Scoppia subito la polemica

Àngel Quintana

Nel ristretto ambito cinematografico si è sviluppata una enorme tempesta. Una tempesta che se osservata da lontano poteva apparire come una piccola bufera di neve utile per far giocare i ragazzi, ma se la si osserva più da vicino si può incontestabilmente notare che la polemica in questione ha chiare dimensioni di un autentico uragano. I suoi effetti non intaccano le propensioni di una ben individuata élite del settore, ma certamente quelli di una precisa idea di politica culturale.

Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles (1975) di Chantall Ackerman è stato considerato da critici e registi nientemeno come il miglior film di tutti i tempi. Tale riconoscimento è il risultato di una tradizionale indagine condotta ogni dieci anni dalla rivista cinematografica britannica pubblicata dal British Film Institute, Sight & Sound, diventato paradigma di una certa tendenza legata al cinema. È del tutto evidente che questi canoni di giudizio appartengono al mondo delle assurdità e che le graduatorie che premiano i migliori film ogni anno o anche ogni decennio, non sono altro che una pura perversa manifestazione di gusti soggettivi, spesso portata avanti solo dal desiderio di mettere in piedi un semplice gioco o anche un esercizio non del tutto disinteressato volto a orientare un preciso gusto "istituzionale". È molto raro che questi orientamenti di giudizio riescano a cogliere lo spirito pieno del tempo, perché non è certamente questa la loro funzione. Il loro scopo vero è quello di orientare una tendenza verso un determinato gusto culturale da parte di critici semplicemente quello di condizionare un certo stato d'animo davanti alla visione cinematografica.

È curioso notare come nel 1952 il vincitore di questa prima votazione sia stato il film *Ladri di biciclette* di Vittorio de Sica. Era quello un tempo nel quale l'impatto del neorealismo nel cinema internazionale, come forte segno di modernità, si faceva largo in tutto il mondo. Il film di Vittorio de Sica, realizzato solo quattro anni prima di questo riconoscimento, appariva come un simbolo di un cinema impegnato dell'epoca, sebbene non avesse una dimensione politica di un film come *Roma, città aperta* di Roberto Rossellini che non fu particolarmente considerato in questa speciale graduatoria. Dal 1962 in poi, per quattro decenni il film vincitore è stato *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) di Orson Welles, certificando in questo modo la centralità del cinema americano e l'impatto di un'opera capace di rinnovare il classicismo dal suo interno per aprire la strada al manierismo degli anni Cinquanta.

Chantal Akerman (1950 – 2015)

È interessante notare come la posizione preminente occupata per cinque decenni da un film come *Citizen Kane* sia stata messa poi in discussione nel 2012 da *Vertigo* (La donna che visse due volte, 1958) di Alfred Hitchcock. La fantasmagorica storia del detective che insegue Madelaine per le strade di San Francisco, certificò il gusto di una critica che, al di là delle interpretazioni psicanalitiche, vide nel film *Vertigo* una perfetta fusione tra melodramma, thriller e una raffinata opera d'autore sugli incubi del desiderio. D'altra parte, dobbiamo ancora ricordare che *Vertigo* fu ritirato dalla Universal dopo la sua uscita e rimesso in distribuzione solo nel 1984. Nonostante i cambiamenti sull'attrazione dei generi dei film che caratterizzavano ogni periodo, come avvenne ad esempio con la *Corazzata Potemkin* (1925) di S.M.Eizenstein a cui subentrò con un altro diversissimo genere il film *Singing in the rain* (Cantando sotto la pioggia 1952) di Stanley Donen e Gene Kelly, permaneva in tali valutazioni una certa idea di voler preservare il genere del film classico intrecciandolo con trame ortodosse. C'era in questa scelta il desiderio di mantenere integri gli equilibri stabiliti dalla cinefilia, senza mettere in discussione i suoi contenuti. Nella vecchia dimensione cinematografica, le donne quasi mai avevano voce, le forme alternative del cinema classico – il documentario, i film sperimentali, i film di animazione - non avevano spazio, e il radicalismo caratterizzante determinate epoche veniva celato per favorire un consenso di pubblico su un genere che non doveva disturbare alcuno. Nel 2022 le cose sono cambiate radicalmente e l'affermazione del film *Jeanne Dielman* di Chantal Akerman ha aperto in questo senso una breccia molto interessante, certificando per

la prima volta come la vecchia attrazione cinematografica non fosse determinata dalla centralità del potere, e come lo sguardo femminile riuscisse a imporre in modo specifico una forza propria e così come lo stesso cinema potesse essere pensato per rivendicare, esso, opere che le Storie quotidiane avevano messo ai margini. A partire da qui, la Storia del cinema non si può più spiegare oggi allo stesso modo, ma risulta necessario invece ragionare sulla trasformazione che questo sguardo nuovo ha dato a un cinema che ha compiuto 127 anni.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il fatto che *Jeanne Dielman* sia stato proclamato da critici e registi di tutto il mondo come il miglior film di tutti i tempi non deve scandalizzare o ferire nessuno, perché è per davvero un grande film e perché è questa la prova che i tempi stanno cambiando. Da parte di alcuni settori c'è stata grande sorpresa per la proclamazione di un film della durata di quattro ore, perlopiù sconosciuto al grande pubblico, un film che non è neppure disponibile nelle piattaforme oggi in uso e che in molti Paesi non è neanche uscito in DVD. Lo smarrimento è il paradigma che emerge rispetto al canonico sguardo del cinefilo, il quale è incapace di guardare ciò che esiste al di là dei circuiti internazionali. In altri settori, come la letteratura, nessuno si è stupito del fatto che Annie Ernaux abbia vinto il Premio Nobel, una scrittrice di brevi testi biografici la cui opera non è stata neppure tradotta in diversi Paesi.

Jeanne Dielman è uno dei grandi classici del cinema femminista affermatosi sin dalla sua prima apparizione, nel 1975, pensato ben oltre l'idea semplicistica della questione femminile come determinazione delle quote paritarie tra uomini e donne. Chantal Akerman è stata una delle grandi registe donne perché ha saputo stravolgere la condizione normativa del genere stabilita dalla società patriarcale, ha saputo modificare lo sguardo con cui venivano osservati i ruoli delle donne e il modo con il quale la visione del desiderio femminile veniva sempre subordinato all'eterosessualità. Chantal Akerman ha rivendicato il suo ruolo di essere donna a modo suo, di essere lesbica e cineasta radicale. In *Jeanne Dielman*, lei ha filmato per tre ore e mezza le attività quotidiane di una casalinga: lavare i piatti, cucinare, stirare i vestiti, rifare il letto. Oltre a fare i lavori domestici, Jeanne, interpretata da Delphine Seyrig, si prostituisce con alcuni clienti occasionali. Il film non contiene quasi nessun dialogo, a parte qualche conversazione mattutina tra la protagonista e suo figlio. L'unica dirompente azione straordinaria si svolge nei momenti finali del film, quando la perversa quotidianità si trasforma in tragedia.

È curioso osservare come *Jeanne Dielman* catturi, come pochissimi film del recente passato, quelli che potremmo definire gli umori del tempo. Non solo cattura l'anima del tempo in cui è stato realizzato, ma riesce a presagire perfino quello più attuale del nostro presente. In passato il film ha occupato un posto particolare nella storia cinematografica come uno dei grandi classici del cinema femminista militante, non smettendo mai di essere rivendicato e apprezzato da diverse generazioni di donne. Non è un caso che nessuno abbia mai parlato delle sue opere riferite a un cinema tutto al femminile, sebbene il lavoro di Chantal Akerman sia stato il più proiettato nei diversi festival cinematografici femministi come la *Muestra de cine de mujeres de Barcelona*.

Per questo motivo, quando alla critica è stata offerta la possibilità di cambiare le regole delle vecchie impostazioni, è apparso normale optare per un'opera diretta da una donna, capace

di riflettere tutta la forza di ciò che di più di dimenticato appare, cioè la militanza femminista nel cinema.

Jeanne Dielman è stata uccisa nello stesso anno in cui l'attivista femminista Martha Rossler girava l'opera di videoarte *Semiotics of the Kitchen*. Entrambe le opere sono sempre state molto vicine pur appartenendo a due diverse avanguardie. Akerman ha spaziato nel campo del cinema d'autore e Rossler invece ha operato nell'ambito dell'istituzione dell'arte contemporanea. Tuttavia, Akerman è stata uno dei primi cineasti a capire chiaramente che non potevano esistere tra questi ambiti confini che stabilissero in modo predeterminato percorsi istituzionalizzati diversi. Il suo cinema e i suoi pezzi artistici risultavano tra loro molto prossimi, sebbene il primo venisse presentato nelle sale e il secondo nelle gallerie d'arte. Akerman ha trasformato gli ultimi cinque minuti di *Jeanne Dielman* in un'installazione intitolata *Woman sitting after killing* (Donna seduta dopo aver ucciso). L'opera fu esposta nel 2001 con sette monitor alla Marian Goodman Foundation di New York. Il dialogo tra il cinema e l'arte contemporanea stava iniziando a divulgarsi. Il cinema cominciava ad entrare nei musei e Chantal Akerman vedeva chiaramente il proprio ruolo artistico volto a operare in entrambi i campi. Dal 1995 con la video installazione *D'Est, au bord de la fiction* che segue la caduta del muro di Berlno, la Akerman è stata, insieme ad Agnès Varda, uno dei primi cineasti capaci di muoversi indifferentemente tra la galleria e la sala cinematografica.

D'altra parte, bisogna tener conto che le quattro ore di proiezione di *Jeanne Dielman* hanno anticipato i tempi, scommettendo su una opera con uno sguardo minimalista, su un cinema sottrattivo che poneva in crisi tutte le premesse del modello classico, alterandone la temporalità e la centralità della storia. La Akerman ha anticipato con il suo film la creazione di un percorso che andava oltre il femminismo proiettandosi verso buona parte del cinema più interessante che veniva realizzato grazie all'avvento della tecnologia digitale. Chantal Akerman ha imparato molte cose dal cinema sperimentale di Michael Snow portandolo verso un territorio di cinema concettualistico, la scommessa è avvenuta molto tempo prima che l'idea della sottrazione, della post-narrazione e della dilatazione della temporalità, segnassero quanto di più interessante circolasse nei festival.

A quel tempo, Akerman influenzò registi come Wim Wenders o Jim Jarmursh, in seguito ha tracciato il lavoro di registi come Apichatpong Werasethakul, Lisandro Alonso, Gus Van Sant, Albert Serra, Tsai Ming Liang o il primo Bruno Dumont. Negli anni Sessanta, quando Agnès Varda girava *Cléo de 5 a 7*, divenne una donna single circondata da uomini disponibili a portare la modernità sullo schermo e a cambiare le regole del gioco. L'interesse per il suo lavoro era enorme, ma, al di là del femminismo, il suo impegno formale faceva parte di una comunità riconosciuta. Nel 1975, quando Chantal Akerman a soli venticinque anni girava *Jeanne Dielman*, lei era completamente isolata come donna cineasta e come autrice aperta a una idea del tempo basato sulla ripetizione minima dei gesti e dei movimenti. La sua audacia è stata fondamentale perché, senza volerlo, ha finito per eliminare alcune forme convenzionali. Il riconoscimento di Chantal Akerman come regista maggiore porta con sé il riconoscimento di ciò che ha lasciato in eredità. La sua prima posizione nel sondaggio di una rivista cinematografica non è il risultato di un semplice gioco, ma il riconoscimento critico di un'opera che, curiosamente, riflette come pochissime altre l'influenza estetica ed etica di arie che disegnano il nostro presente.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

I misteri del giardino di Compton House (1982)

Un crocevia tra varie forme d'arte e i misteri dell'animo umano.
Ambientato nel sec. XVII, è di nuovo in sala il capolavoro di Greenaway, un compendio dei rapporti che intercorrono tra pittura e cinema, sesso e morte, potere e declino

Lorenzo Pierazzi

Introduzione

A quarant'anni dalla prima proiezione alla Mostra del Cinema di Venezia, è tornato nelle sale cinematografiche *I misteri del giardino di Compton House* nella versione digitalizzata in 4K a cura del British Film Institute (versione originale con sottotitoli in italiano). Era il 1982, infatti, quando, reduce da una serie di film sperimentali, Peter Greenaway si presentò nella città lagunare con quello che viene considerato il suo primo vero film destinato al grande pubblico. Il successo fu immediato e si è protratto nel tempo tanto da diventare, per anni, il film d'essai maggiormente proiettato in Inghilterra. Il segreto di tanto interesse risiede sicuramente nell'essere un potentissimo concentrato di sesso, morte, potere, musica, pittura. Un thriller poliziesco attraversato da venature di grottesco che costantemente si divertono ad ingannare lo spettatore, costretto a confrontarsi con la sottile linea che separa vedere e guardare, mostrare e nascondere.

Trama

La vicenda è ambientata in una villa della campagna inglese, per l'esattezza nella contea del Wiltshire. Siamo nel 1694 e Mrs. Herbert, la moglie di un ricco proprietario terriero, ha stipulato un contratto con il paesaggista di successo Mr. Neville affinché esegua dodici disegni della propria dimora di Compton House. Il contratto prevede che l'artista possa usufruire non solo della più ampia ospitalità

Peter Greenaway (1942)

concessa dalla residenza signorile, ma anche delle grazie intime della padrona di casa. Nel frattempo, Mr. Herbert si è assentato per compiere un viaggio a Southampton che lo terrà lontano dalla dimora per due settimane. Dopo qualche giorno, anche la figlia di Mrs. Herbert, insoddisfatta del matrimonio con l'impotente Mr. Talmann, propone al pittore un contratto simile che unisca arte e sesso. Ed è proprio lei a risvegliare la curiosità di Mr. Neville riguardo agli strani oggetti che incominciano ad apparire intorno alla casa. Mr. Neville li sta fedelmente riproducendo nei suoi disegni e sembrerebbero indicare che qualcosa di sinistro sia accaduto a Mr. Herbert. Quando viene effettivamente ritrovato, in un canale vicino alla casa, il cadavere del proprietario di Compton House, i disegni diventano preziosi indizi rivelatori per ricostruire ciò che è successo. Ma nessuno è interessato a conoscere la verità: anzi, Mr. Neville è ormai diventato soltanto un testimone scomodo e, come scoprirà troppo tardi, è stato solo uno strumento in mani altrui (Mrs. Tallman l'ha usato per farsi ingravidare e, allo stesso tempo, mantenere il patrimonio in famiglia). Al termine di un sommario processo, Mr. Neville verrà brutalmente accecato, prima di essere ucciso dagli stessi uomini coinvolti nell'intrigo omicida. I dodici disegni, divenuti documento compromettente, verranno miseramente dati alle fiamme.

Cinema e pittura

L'idea di realizzare un film che narrasse le vicende di un paesaggista fu suggerita a Greenaway nel 1976 dalla sua stessa esperienza di pittore intento a disegnare, nelle varie ore del giorno, una residenza estiva di amici. Un'occupazione accompagnata dalla contemporanea lettura de *La gelosia* di Alain Robbe-Grillet e dalla presenza di un ambiente circostante che richiamava le atmosfere bucoliche della campagna inglese. La sceneggiatura fu la diretta conseguenza di quella esperienza, seppur con la variante di collocare la vicenda nel Seicento, accorgimento necessario per giustificare la pratica desueta del disegnare *en plein air*. Alla domanda «Che cosa ha in più la pittura, rispetto alle altre arti plastiche?». Peter Greenaway ha sempre risposto «quella cosa chiamata sincronicità, la capacità di dare alle immagini forza e profondità». Ne *I misteri del giardino di Compton House* questa capacità si fa complice della potenza del linguaggio cinematografico, creando un'alleanza tra immagini statiche e immagini in movimento, entrambe impegnate nel compiere il massimo sforzo per catturare la realtà. Nella pellicola i due momenti creativi (disegnare e filmare) tendono, quindi, a sovrapporsi in un'ideale scala di piani con "il regista che inquadra il pittore che inquadra". L'immagine cinematografica in movimento si pone al servizio del disegno statico e ne celebra il trionfo. Un primato che comunque non si preoccupa di celare i suoi limiti, come nel caso dell'uomo statua: i disegni spesso lo perdono di vista, mimetizzato con il paesaggio e con la vegetazione che si arrampica sui muri, al contrario della macchina da presa, capace di reiterare la sua inquadratura svelandone la sua umana e impudica nudità.

L'inquadratura

In una pellicola che vive di pittura, che si esprime come se fosse un quadro, ecco che la macchina da presa stabilmente si pone ferma, immobile, come se dovesse rappresentare un *tableau vivant*. Una scelta stilistica rigorosa, affidata ad uno sguardo costante ma, allo stesso tempo, disimpegnato, acritico, interessato alla trama ma non a farne parte. Una scelta apparentemente seriosa, se non fosse per *cosa* si vuole mostrare (l'uomo statua che fa pipì dal suo piedistallo) o per *come* lo si vuole mostrare (i volti dei nobili deformati dall'obiettivo).

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Unico strappo alla regola, le carrellate laterali nel corso delle cene caratterizzate da conversazioni oziose e destinate ad accentuare l'ostilità degli astanti nei confronti del pittore.

Guardare, Vedere, Conoscere

Camuffato da thriller in costume, *I misteri del giardino di Compton House* si propone come dotta riflessione sulle tematiche che da sempre hanno affascinato l'arte del visibile ovvero le differenze che intercorrono tra guardare, vedere e conoscere. Perché se guardare significa rivolgere lo sguardo alla realtà che ci circonda, attraverso un'azione conservativa, protettiva, la capacità di vedere significa sapersi spingere oltre, con la vista che vuole percepire la realtà per riorganizzare ed attribuire significato agli stimoli esterni che la incalzano. Mr. Neville però non si accontenta di questo traguardo e vuole portarsi ancora avanti. Non gli basta consegnare il compito assegnato di incorniciare le vedute della residenza di Compton House: vuole anche scoprire, comprendere i misteri che la avvolgono. Un desiderio che gli sarà fatale perché, convinto di possedere la verità più profonda di quanto è accaduto e di avere raggiunto la perfezione della conoscenza, afferrerà un significato troppo nitido della realtà, che lo porterà a perdere la vita. Perché, come gli ricorderà la malmaritata Mrs. Herbert, «un uomo davvero intelligente può essere soltanto un mediocre pittore perché dipingere richiede una certa cecità, un parziale rifiuto di accettare tutte le possibilità. Se è intelligente, l'uomo ne sa di più su quello che disegna di quello che vede, e nello spazio fra il conoscere e il vedere costui diventa condizionato, incapace di seguire un'idea con forza; temendo che chi capisce, coloro ai quali egli vuole piacere, lo troveranno in difetto se non ci mette non solo quello che lui sa, ma quello che sanno anche loro». Triste considerazione che ci porta a concludere come arguzia e capacità artistica sembrerebbero proprio non andare d'accordo.

La colonna sonora

Un film-compendio sulle varie forme d'arte, può contare anche sul contributo di sette spartiti di Michael Nyman: 1. *Chasing sheep is best left to shepherds*, 2. *The disposition of the linen*, 3. *A watery death*, 4. *The garden is becoming a robe room*, 5. *Queen of the night*, 6. *An eye for optical theory*, 7. *Bravura in the face of grief*.

La collaborazione del musicista per questo film si colloca quasi a metà del sodalizio artistico con Greenaway, iniziato nel 1967 con il cortometraggio *Cinque cartoline da città capitali* per poi chiudersi nel 1991 con la colonna sonora de *L'ultima tempesta*. I brani del compositore e musicologo inglese (nella sua produzione vanta collaborazioni con registi come Patrice Leconte, Jane Campion, Roger Spottiswoode, Andrew Niccol, Neil Jordan e Michael Winterbottom) risentono palesemente dell'influenza dell'opera di Henry Purcell, il più grande compositore inglese del Seicento, scomparso esattamente un anno dopo l'epoca in cui è ambientata la vicenda. Tra l'altro, questa scelta rappresenta anche un mirabile punto d'incontro con *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick dove la *Marcia funebre* composta proprio da Henry Purcell in occasione del funerale della regina Maria viene ripresa ed eseguita con strumenti elettronici da Walter (*Wendy*) Carlos. Con la colonna sonora de *I misteri del giardino di Compton House*, Nyman getta un ponte tra la modernità cinematografica e lo stile seicentesco, e si rende artefice di una mirabile rivisitazione acustica, frutto della contaminazione tra stile barocco e germi della *minimal music*, la musica minimalista basata sulla ripetizione costante di semplici schemi ritmici (Nyman ne rappresenta uno dei massimi esponenti al pari di compositori del calibro di Steve Reich e Philip Glass). In particolare, ne *I misteri del giardino di Compton House* l'ossessione melodica e ritmica (quasi meccanica) contribuisce ad esaltare la circolarità e la ripetitività delle inquadrature, a partire dai riti preparatori, sempre uguali, a cui si sottopongono Mr. Neville e il suo assistente, prima di procedere alla realizzazione dei dodici disegni. Ad accentuare il carattere irriverente della pellicola ci pensano poi le grottesche sonorità di tutta la gamma dei saxofoni (soprano, contralto, tenore e baritono), alternate a brani vocali che dovrebbero invece evocare momenti di forte spiritualità.

Sesso e morte, ascesa e caduta

Il connubio tra sesso e morte, tra ascesa e caduta pervade l'intera narrazione de *I misteri del giardino di Compton House*. Il titolo originale *The Draughtsman's Contract* evidenzia con maggior efficacia come, secondo Greenaway, i rapporti tra gli uomini siano interamente assoggettati alla stipula di contratti, come quello artistico-erotico sottoscritto da Mr. Neville con Mrs. Herbert e poi con sua figlia (il titolo italiano sposta l'attenzione su un aspetto poliziesco ben meno pruriginoso). Un contratto che rende l'artista libero di godere a piacimento delle due donne (sesso e potere), ma anche irrimediabilmente costretto, scaduti i termini della transazione, a ritornare alla sua condizione originaria che non sarà in grado di garantirgli salva la vita (morte e declino). Il pittore, convinto di aver sottomesso le due donne di casa Compton, in realtà viene sfruttato a dovere da entrambe affinché il suo seme venga messo al servizio della loro brama di potere. Raggiunto il loro scopo (impossessarsi in modo esclusivo dei beni dell'ormai defunto marito e padre), le diaboliche signore Herbert si faranno poi beffe dell'intera comunità maschile della tenuta. Greenaway ci mostra così come dietro al presunto perbenismo di volti esageratamente imbellettati, di parrucche tanto enormi quanto ridicole, di giardini all'italiana curati con maniacale precisione, il brutto riesca a prendere spesso il sopravvento per imbrattare la tela visiva. Come accade nell'inquadratura finale dove il succo d'ananas impasta il volto truccato dell'uomo statua.

Conclusioni

I misteri del giardino di Compton House è in sostanza un film sull'ambiguità delle immagini, rappresentata dalla veridicità dell'apparenza e dall'ingannevolezza della realtà. Un'opera cinematografica incentrata sul tentativo dell'uomo di dominare gli eventi e, al contrario, sull'inesorabile sopravvento di questi sul genere umano. Una pellicola che esalta dissonanze visive dove l'erotismo e l'impotenza sono separati soltanto da un sottile diaframma. Visto e rivisto più volte, poi, il film continua a proporci una serie di domande. Chi ha ucciso il proprietario terriero? Chi ha disseminato la scena di indizi del crimine? Chi è il padre del nascituro di casa Herbert? Chi è l'uomo-statua che si aggira furtivo nelle campagne inglesi? Quesiti ai quali, dopo quarant'anni, non siamo (per fortuna) ancora in grado di dare una risposta.

Lorenzo Pierazzi

Centenari

Turi Vasile: uomo di cinema, anche

Ricordo di Turi Vasile, intellettuale versatile e poliedrico, nel centenario della nascita

Nino Genovese

Come per i vini, nella cui produzione vi sono delle annate particolarmente buone, la stessa cosa possiamo dire, per quanto riguarda il mondo dello spettacolo in senso lato, relativamente al 1922.

Un "annus mirabilis", il '22, almeno per quanto riguarda i genetliaci, dato che ha visto nascere grandi personaggi, come Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Pier Paolo Pasolini, Francesco Rosi, Adolfo Celi, Carlo Lizzani, Tano Cimarosa, Ciccio Ingrassia, Serge Reggiani (e, fra gli stranieri: Ava Gardner, Doris Day, Judy Garland, Christopher Lee, ecc.). In tale anno, è nato anche un altro personaggio, forse meno conosciuto, ma ugualmente importante: Turi Vasile (nome anagrafico "Salvatore", che, in dialetto siciliano, diventa "Salvaturi" e, quindi, ecco il diminutivo "Turi"), uomo dalla personalità multiforme, aperta alla sperimentazione di diversi generi, forme e linguaggi, che fu scrittore, autore e regista teatrale e cinematografico, giornalista, saggista, critico...

Ma, in realtà, Vasile ha legato il proprio nome soprattutto al cinema, di cui è stato uno dei principali rappresentanti, dimostrando - anche in questo ambito - la sua versatilità e poliedricità, tant'è vero che è stato soggettista e sceneggiatore, regista, produttore.

Come sceneggiatore ha collaborato con grandi autori, tra cui Alessandro Blasetti, Luigi Zampa, Michelangelo Antonioni ed altri; come regista ha diretto sette film; come produttore ne ha realizzato ben undici (più avanti, ne daremo qualche cenno).

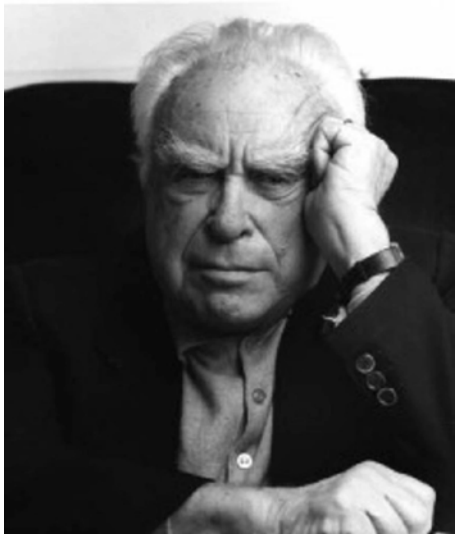
Il suo amore, la sua passione per il cinema, peraltro, permeano tutta la sua produzione, anche letteraria, saggistica, giornalistica: infatti, se esaminiamo attentamente le sue opere, ci accorgiamo che la tematica "cinema" costituisce una sorta di filo rosso, che possiamo individuare e rintracciare praticamente in tutta la sua "produzione" culturale.

Per esempio, se pensiamo alla bella raccolta di profili, intitolata *Raccontati da Turi Vasile* (pubblicata dall'editore Gangemi di Roma nel 2003), vediamo che, su diciannove profili, sei sono dedicati ad attori e registi, come P. P. Pasolini, Franco Brusati, Adolfo Celi, Michelangelo Antonioni, Giulietta Masina e Vittorio De Sica.

Invece, il libro *Un villano a Cinecittà* (Sellerio, Palermo, 1993) delinea una sorta di geografia sentimentale, librata tra due poli, Cinecittà e Messina, cioè - come è stato scritto - fra il teatro del cinema e il teatro della memoria.

E la memoria è certamente quell'altro sottile *fil rouge* che attraversa la sua produzione, insieme con il cinema, nei cui confronti nutre un grande amore che, peraltro, comincia prestissimo, presumibilmente a Messina, dov'è nato il 22 marzo 1922 (è morto a Roma il 1° settembre 2009, all'età di 87 anni); nella città dello Stretto egli avrà frequentato sicuramente molte delle stupende sale cinematografiche che, allora, abbellivano la città, vedendo parecchi film; qui ha compiuto gli studi liceali e si è iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia, per poi trasferirsi, ancora da studente universitario, al seguito del padre e della famiglia a Roma, dove si è laureato; ed è anche a Messina che, frequentando l'ambiente dei G.U.F. (Gruppi Universitari Fascisti), iniziò a lavorare nel campo del teatro, in particolare con il Teatro Sperimentale, diretto dal suo concittadino Enrico Fulchignoni, e con il Teatro delle Arti, diretto da Anton Giulio Bragaglia: è questa la fase della sua formazione artistica, che gli offrì l'occasione di conoscere e stringere amicizia con tanti giovani attori e autori che avrebbero, nei decenni successivi, fatto la storia del teatro italiano, come Adolfo Celi e Mario Landi (anche loro messinesi), Ubaldo Lay, Giulietta Masina, Anna Proclemer, Mario Riva, Federico Fellini e - soprattutto - Diego Fabbri, a cui lo legava la comune sensibilità religiosa.

Successivamente, dopo essersi dedicato al teatro come autore e regista, a soli vent'anni è assistente di Augusto Genina per il film *Bengasi* (1942); poi collabora con Mario Camerini nel film *Due lettere anonime* (1945). Successivamente, nel corso degli anni Cinquanta, collabora, sempre come sceneggiatore, ad *Altri tempi* (1952) di Alessandro Blasetti, *Processo alla città* (1952) di Luigi Zampa, *I Vinti* (1953) di Michelangelo Antonioni, oltre ad essere co-sceneggiatore dell'unico film diretto, nel 1953, da Renato Rascel, dal titolo *La Passeggiata* (insieme con lo stesso Rascel e con Diego Fabbri, Ugo Guerra, Giorgio Prosperi, Franco Rossi, Cesare Zavattini, Enzo Curreli); il film è prodotto dalla Casa cinematografica "Film Costellazione" da lui presieduta.



Turi Vasile (1922 – 2009)

Nel 1956 esordisce alla regia con il film per la TV *Sulle strade di notte* (con la co-regia di Luigi Di Gianni), tratto dalla commedia omonima *Sulle strade di notte* di Renato Lelli, che aveva diretto in teatro, cui segue poi, nel 1957, *I Colpevoli*, tratto sempre dalla *pièce* teatrale di Renato Lelli e diretto da lui solo; segue tutta una serie di film in genere di carattere comico-leggero, che offrono, comunque, una visione positiva della vita, di cui si aveva particolarmente bisogno dopo il dramma della guerra, nel difficile e tormentato dopoguerra; ed ecco titoli come *Classe di ferro* (1957), *Promesse di marinaio* (1957), *Gambe d'oro* (1958), *Roulotte e roulette* (1959), *Le Signore* (1960); i primi quattro titoli furono girati con la collaborazione di Antonio Margheriti, cui Vasile fece girare il film *Il Pianeta degli uomini spenti*, che ebbe un grande successo al botteghino.

Un film che, invece, rientrava tra i suoi progetti e che, purtroppo, non è stato mai realizzato, riguardava il tremendo, disastroso terremoto di Messina del 28 dicembre 1908; ma – purtroppo – questo film non è stato mai realizzato: ed è un argomento che, nel cinema, nonostante la sua presumibile, tragica "spettacolarità", non ha avuto nessuna "fortuna", neanche in occasione del centenario del tragico avvenimento, nonostante le intenzioni di molti produttori e registi, anche stranieri, che non hanno mai avuto seguito: a parte il rarissimo *L'Orfanella di Messina* del 1909 e il film ad episodi *Scossa* del 2011 (che riguarda anche Reggio Calabria, in cui il terremoto realizzò gli stessi danni che a Messina).

Tra i film girati, per la sua singolarità, vorrei

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

citare *Gambe d'oro* del 1958, ambientato nel mondo del calcio, con uno spumeggiante Totò nei panni del Presidente della squadra di calcio dilettantistica del Cerignola, in cui compaiono anche diversi calciatori del Milan di quell'anno. Si tratta di un'opera che, in un certo senso, anticipa tutti quei film ambientati nel mondo del calcio che poi sarebbero seguiti, negli anni a venire, diventando quasi una moda, come *Il Presidente del Borgorosso Football Club* (1970) di Luigi Filippo D'Amico, con Alberto Sordi; oppure *L'Allenatore nel pallone* (1984) di Sergio Martino, con Lino Banfi, ecc. Alcuni anni prima, nel 1952, vi era stato il film *Gli Eroi della Domenica* di Mario Camerini, con Raf Vallone; e ancor prima, proprio all'inizio del sonoro, nel 1932, vi era stato il film *Cinque a zero*, diretto da Mario Bonnard ed interpretato da Angelo Musco (Presidente - come sarà poi Totò - di una fantomatica Società calcistica), che prende spunto da una famosa partita disputata il 15 marzo 1931, vinta dalla Roma sulla Juventus per 5 a 0; nel film si vedono i giocatori della Roma di quell'anno, mentre gli juventini – per ovvi e comprensibili motivi – declinarono l'invito.

Ma il ruolo principale di Vasile in ambito cinematografico si esplica compiutamente a livello produttivo, tanto che, come produttore, ha creato due Case di produzione: la "Ultra Film" e la "Laser Film".

In questa sede, mi limito a indicare alcuni titoli, che, però, danno l'idea del suo livello culturale e del tipo di prodotto che prediligeva: *Sedotta e abbandonata* (1965) di Pietro Germi, *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli, *L'Ombrellone* (1965) e *Operazione San Gennaro* (1966) di Dino Risi, *Il Padre di famiglia* (1969) di Nanni Loy, *I Tulipani di Harlem* (1970) di Franco Brusati, *Anonimo veneziano* (1970) di Enrico Maria Salerno, *Roma* (1972) di Federico Fellini, *Pane e cioccolata* (1972) di Franco Brusati, *Il Viaggio* (1974) di Vittorio De Sica.

Da citare il caso singolare di *Roma*, in cui Fellini superò di gran lunga il *budget* programmato per la realizzazione del film, con grande disperazione del povero Vasile, che se ne lamentò – giustamente – per tutta la vita, poiché fu costretto a vendere la bella villa romana in cui abitava per andare a vivere in un appartamento a pianterreno sulla Via Cassia (dove rimase fino alla morte), assistito (episodio curioso, se vogliamo) da una badante ucraina che – ironia della sorte! – si chiamava proprio "Roma": per cui possiamo immaginare cosa gli venisse in mente ogni volta che doveva chiamarla!...

Comunque, tutto ciò avvenne sicuramente per il grande amore che Vasile nutriva nei confronti del cinema; e se Jean-Luc Godard lodava apertamente i produttori che - pur consapevoli della difficoltà di comprensione delle sue opere da parte del grande pubblico e pur consapevoli che non avrebbero potuto neanche recuperare le spese sostenute - tuttavia gli avevano permesso di realizzarle, facendo giungere fino a noi dei capolavori, la stessa cosa possiamo dire a proposito delle opere prodotte da Vasile, grazie a cui sono state realizzate delle opere veramente stupende.

Ma è anche giusto e doveroso notare che, alla base di tutto il suo lavoro di "autore cinematografico" in senso lato, vi è - come ha ricordato Ferdinando Raffaele - una critica feroce nei confronti dell'ideologizzazione del cinema nell'orbita della cultura di sinistra (e "comunista" in ispecie), a fronte di un cinema che – a suo dire – doveva essere libero da schemi politico-culturali precostituiti, fondato non su elucubrazioni intellettuali o pseudo-tali, ma su un racconto per immagini, com'era tipico della cinematografia statunitense.

Per ricordare il centenario della nascita di Turi Vasile, si è svolto, a Messina, organizzato dal Dipartimento di Scienze Politiche e Giuridiche dell'Università (in particolare, dal Prof. Dario Caroniti, cui è spettato l'onere della puntuale organizzazione dell'evento), e dall'Ersu (Ente Regionale per il Diritto allo Studio Universitario), un Convegno, dal titolo "Nato ai piedi del Faro di San Raineri - Turi Vasile a 100 anni dalla nascita", della durata di due giorni (30 novembre - 1° dicembre 2022).

Alla prima sessione (presieduta da Giuseppe Giordano) hanno preso parte Lia Fava Guzzetta (che si è soffermata sulla memoria come punto nodale della sua poetica); Emilio Giordano (che ha analizzato il libro di profili *Raccontati da Turi Vasile*); Giuseppe Buttà (che si è soffermato sul libro *Paura del vento*).

Nella seconda sessione (presieduta da Mario Pio Calogero) hanno relazionato Giorgio Forni (che ha esaminato l'aspetto letterario delle opere di Vasile), Vincenzo Bonaventura (che ha ricostruito principalmente la sua attività teatrale); Ferdinado Raffaele (che ha parlato del "Fondo Vasile", da lui sistemato e catalogato) e lo scrivente (che si è occupato, in particolare, del cinema di Vasile).

Erano presenti il nipote Francesco Zingales e i figli Carla e Paolo Vasile, che, con grande, sincera e fortissima commozione, hanno ricordato la figura e la personalità del padre, visto anche nella sua quotidianità familiare, nella sua dimensione più intima; insomma - come suol dirsi - un Vasile "in maniche di camicia" e, come tale, a noi più vicino. Fra l'altro, i figli hanno donato al Dipartimento di Scienze politiche e Giuridiche dell'Università di Messina tutto il nutrito e consistente archivio di Turi Vasile, che è stato allocato in un'Aula-Studio, intestata, ovviamente a Turi Vasile, che costituisce, d'ora in poi, un punto di riferimento e un elemento molto importante; infatti, in tal modo, gli studenti e gli studiosi potranno esaminare la sua nutrita e variegata documentazione, che può servire ad approfondire la sua personalità artistica e il ruolo che ha avuto in ambito letterario, teatrale, cinematografico (e non solo)!...

Da ricordare, infine, che su Turi Vasile è stato realizzato, nel 2012, un video di Salvatore Presti, dal titolo *Un villano a Cinecittà*, e poi, nel 2016, Fabrizio Sergi ha girato il bel documentario intitolato *Verso casa - Omaggio a Turi Vasile*: due filmati che saranno proiettati, successivamente, in una manifestazione "ad hoc" organizzata e che contribuiranno a farci comprendere meglio la sua poliedrica attività e la sua personalità artistica ed umana.

Nino Genovese

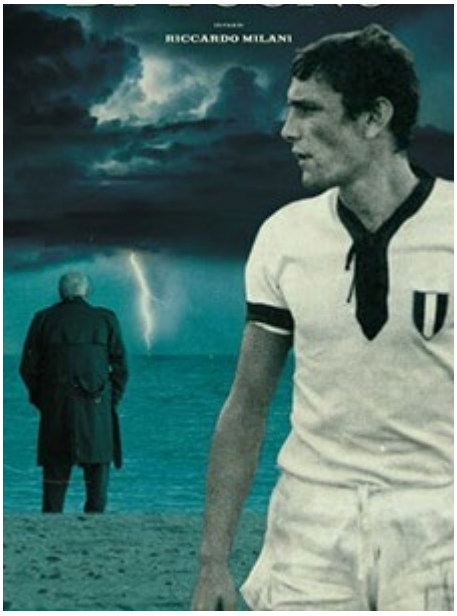
Gli dei del pallone e nessuna fuga per la vittoria

Natalino Piras

Intervistavo, molto tempo fa, sotto i portici di via Roma a Cagliari, il comandante dei Carabinieri in Sardegna. Nell'oscuranza filtrata dalle luci del porto, vidi comparire lui, Gigi Riva. Si fermò a qualche metro di distanza da noi. Osservava il generale, vestito in borghese. Forse lo aveva incontrato in qualche cerimonia ufficiale. Riva stette così per qualche minuto. Come se aspettasse. Aspettò ancora un poco poi si allontanò. Chi sa, mi piacerebbe sapere cos'è che voleva dire, se voleva dire qualcosa in quella sera cagliaritana vigilia dei Santi e dei Morti. Lui, Gigi Riva, che, sosteneva Gianni Mura, è immortale.

Andrò a vedere *Nel nostro cielo un rombo di tuono* (2022) di Riccardo Milani, docufilm su Gigi Riva: per verificare a oltre vent'anni da quell'intervista in notturna il grado di immortalità di uno che ha abitato a suo modo l'olimpo del calcio popolato da dei per la maggior parte capricciosi, il peggio del peggio che gli umani che li hanno innalzati butta loro addosso, quando cadono ma pure quando sono in auge. In questo Olimpo di dei pervasi dall'etica del successo, banali quanto può essere banale un campione senza altra idea se non per l'affermazione di sé a tutti i costi, Gigi Riva è un'eccezione.

Dicono un gran bene di *Nel nostro cielo un rombo di tuono*. Pure se qualche voce, restando favorevole al film, sostiene che l'operazione è politically correct. C'è la narrazione di Gigi Riva come balente, *comente homine*. All'apice del trionfo del Cagliari, unico scudetto nel 1970 e l'incremento di mito nei Mondiali al Messico sempre quell'anno, Gigi Riva rinunciò alla Juventus per restare in Sardegna, l'Isola che lo aveva accolto quando non era ancora nessuno. Nel film di Milani, dicono, i soliti nuraghi, i Tazenda e tutto quello che rende l'Isola cartolina,



fanno sì che l'intera operazione sia politically correct, per questo detestabile. Ma Gigi Riva è Giva Riva, unico, l'eccezione alla regola.

Gigi Riva è nel mito, per i sardi in particolar modo, in un a priori che tesse la sua storia dove la persona e il calciatore coincidono, così come tempo reale e tempo filmico in capolavori unici, senza tipologia di riferimento. Come *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952) di Fred Zinnemann, western, apologo dell'uomo solo nella temperie del maccartismo, che fu una caccia alle streghe, l'andare incontro al proprio destino con coraggio, il rischiare se stesso per coerenza con la parola data e con il ruolo, la generosità dentro la codardia e l'indifferenza, l'aggressione da parte dell'avversario. Tutte caratteristiche che segnano il mito di Gigi Riva quando persona e calciatore, Rombo di Tuono per il suo esplosivo piede sinistro, coincidono. Il mondo del calcio è altrimenti.

Il mondo del calcio è fatto di gente dal passo reso pesante dall'interesse per il money, reso esclusivo, a tutti i livelli, dal traffico, dal commercio di giocatori come fossero cose, capitale da investire: non per il bene comune ma per l'ipertrofia di una religione come oppio. È un fenomeno globale. Inizia dal tempo dell'infanzia quando i genitori iscrivono a calcio i figli. In questo mondo globalizzato dal Capitale, dalla ferocia dell'affermazione di sé, da una massa di poveri e parvenu digiuni e dimentichi di qualsiasi vera solidarietà, l'atto genitoriale di mandare i figli a giocare a calcio perché crescano come sopraffattori continua ad alimentare la violenza, componente fondamentale dell'ipertrofia del dio pallone. La violenza è quanto tiene insieme una massa di autocelebranti, la folla da stadio, che ha perduto il senso della leggerezza e dell'allegria. Il calcio costruisce idoli come vitelli d'oro.

Alegria do povo, allegria del popolo, è un documentario realizzato nel 1962 da Joaquim Pedro de Andrade su Garrincha, Manoel Francisco dos Santos, asso brasiliano, ala destra del Botafogo di Rio de Janeiro e della Seleção con cui fu due volte campione del mondo. Garrincha nacque poverissimo e morì alcolista a soli 49 anni, nella miseria più nera, perdutissimo come uomo e come campione, un idolo frantumato, un dio che si è autodistrutto. Eppure Garrincha, soprannome d'affetto che vuol dire passero saltellante, giocava con allegria, con disinteresse per la sua incolumità fisica. Che sparlassero pure di lui, gli altri, lo psicologo della Nazionale più forte del mondo e i compagni di squadra che non consideravano «persona seria», inadatto al ruolo. Garrincha era abile nel dribbling e irridente come Pelè, più giovane di lui di 17 anni. Giocarono insieme. Il saltello del passero a Garrincha gli era rimasto come segno, come menomazione fisica dovuta alla poliomielite. Lui ne fece caratteristica di gioco, motivo trainante di successo. Chi sa se c'è memoria di lui nell'Olimpo del dio pallone.

Il calcio è una parte fondante della spietatezza

del Capitale. Neppure l'indignazione e l'ira di Gesù che scaccia a frustate i mercanti dal tempio può trasformare l'orco divorante.

Il dio pallone è da sempre costruttore di illusioni, fomentatore di violenza la più sanguinaria. La guerra civile nella ex Jugoslavia agli inizi dei Novanta del secolo scorso la portarono gli ultras di Zagabria e di Belgrado capeggiati da autentici criminali.

Il dio pallone non rende il mondo migliore e i mondiali in Qatar ne sono la dimostrazione. Come un remake, con diverse conferme e varianti di un film già visto che aggiunge orrore all'orrore. Lo fa diventare spettacolo visibile da miliardi di telespettatori.

Dice lo spettacolo che i giocatori della Nazionale iraniana hanno paura di tornare in patria. Là rischiano la forca per non aver cantato durante la loro prima partita l'inno nazionale, in segno di solidarietà con quanti in tutto l'Iran manifestano contro gli assassini al potere, gli ayatollah che impongono l'Islam come teocrazia sanguinaria.

In Russia, nel 2018, i mondiali servirono a nascondere la preparazione alla guerra, l'invasione dell'Ucraina iniziata il 24 febbraio scorso. L'invasione, sanguinaria, una logica attuata di genocidio, è ancora in corso, sempre più crudele.

Chi sa quanta consapevolezza di questo orrore c'è nei mondiali in Qatar. Come altre volte in altri altrove anche qui folle da stadio acclamano e si esaltano per le prodezze di vecchi e nuovi idoli. Niente dà più allegria di queste folle colorate, carnevalesche, in tripudio, fraternizzanti sugli spalti, in pace. Se non fosse che tutto è sotto il controllo assoluto del dio pallone che trae profitto sia dal sistema democratico che dai paesi dove il regime si fa sempre più sanguinario: monarchie anticostituzionali dove i figli, ancor peggio dei padri, continuano dinastie che non hanno più ragioni di esistere, oppure sono i fratelli a sostituire

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

i fratelli, dalla Siria a Cuba, che ha tradito la rivoluzione. Ci sono la falsa democrazia di false democrazie, primavere arabe che sono peggio dell'inverno tanto integralista e mendace è la religione che le partorisce e le agita, regimi dove il comunismo balla in maschera capitalistica. Come in Cina dove l'obbedienza e la paura, il terrore, sono il verbo del partito unico. Qui sguazza il Capitale, dove non dovrebbe. L'obbedienza e il silenzio succube sono imposti alla massa. Per chi dissente, per chi trasgredisce la regola c'è la pena di morte, stadi ripieni, lo spettacolo degli sparati in testa, una sola pallottola sulla nuca, come alle Fosse Ardeatine, offerto gratis e a pagamento a folle di spettatori tra un tempo e l'altro di una partita di calcio.

Tutto governa il dio pallone, anche le dimenticanze e le rimozioni. Fa apparire quello che deve essere mostrato come fenomeno globale e, come fecero il franchismo e lo stalinismo, rimuove dalle immagini e dalle fotografie degli album di famiglia quanto e quanti devono essere rimossi.

Significativa la vicenda di Pak Doo-Ik, il dentista (dicevano) nord-coreano, che con il suo gol mandò a casa la Nazionale italiana allenata da Edmondo Fabbri – fu per l'intera Italia una tragedia – ai mondiali in Inghilterra nel 1966. I coreani passarono agli ottavi di finale e l'illusione di essere una squadra-rivelazione durò quasi mezzora del primo tempo. Vincevano 3 a zero sul Portogallo. Poi si scatenò Eusebio (c'è una statua a lui dedicata davanti allo stadio da Luz di Lisbona) e per la Corea sotto tallone di Kim II-sung, nonno dell'attuale dittatore, fu notte. Persero 5 a tre. Dice una leggenda nera che tornati in patria i giocatori più rappresentativi furono torturati e poi eliminati. Avevano disubbidito all'ordine di non festeggiare dopo la vittoria sull'Italia. Invece i calciatori di quello Stato totalitario, idoli transeunti, fecero bagordi di notte, alla maniera occidentale, cosa proibitissima dal regime. Solo Pak Doo-Ik, in realtà insegnante di educazione fisica, si salvò dall'eliminazione, costretto al pentimento da sergente dell'esercito e passò a rappresentante ufficiale della Corea, quando veniva ammessa, in qualche manifestazione internazionale di sport.

I mondiali di calcio sono stati spesso fatti di sangue. Come in Argentina, nel 1978, non giocava ancora in Nazionale un altro dio del calcio, Maradona, un idolo inquietante. La massa agitata dal fanatismo e dal tifo come bene comune lo fa diventare, in contrapposizione a Pelè, il migliore di sempre. In quell' Argentina del 1978, quella della notte di una spietata dittatura, quella dei desaparecidos, la guerra delle Falkland-Malvinas alle porte, fu il criminale Videla a consegnare la coppa al capitano della nazionale argentina Daniel Passarella.

Lontana se non impossibile, in questo mondo dominato dai signori del pallone, una qualche vera fuga per la vittoria. Esite solo come utopia.

Edson Arantes do Nascimento, per tutto il mondo solo Pelé (1940 – San Paolo, 29 dicembre 2022) "O Rey"

Come nel film *Fuga Per la vittoria* (*Victory*, 1981) di John Huston. Il soggetto prende spunto da una partita di calcio tenutasi a Kiev, sì, proprio la martoriata capitale della martoriata Ucraina di adesso, il 9 agosto 1942. Si affrontavano una squadra formata da giocatori di Dynamo Kiev e Lokomotiv di Mosca contro una squadra composta da ufficiali della Luftwaffe, l'aviazione tedesca. Nel film di Huston insieme a dei del cinema come Max von Sydow, Michael Caine, Silvester Stallone recitano dei del pallone: Pelé, Bobby Moore, Osvaldo Ardiles, Paul Van Himst, Kazimierz Deyna.

"Fuga per la vittoria" "1981" di John Huston, con Pelè e quella rovesciata nella storia del cinema

Racconta di come una sfida di calcio tra soldati tedeschi e ufficiali alleati, voluta dal maggiore Von Steiner come segnale di distensione e per ricordare giorni felici con antichi compagni ora prigionieri nemici, dal regime di Hitler trasformata in propaganda del nazismo, sia in realtà l'organizzazione di una fuga di massa.

Nella finzione, la partita si gioca nel 1942 allo stadio Colombes di Parigi, nella Francia occupata. Gli ufficiali alleati vedono entrare in campo non i soldati del campo vicino a quello della loro prigionia ma la nazionale tedesca. Un incontro impari, arbitrato da un direttore di gara compiacente con i nazisti che giocano in maniera fallosa, punitivo con i prigionieri. Atterrano Pelè, nella parte del capitano Luis Fernandez, dopo che ha scartato tutti gli avversari, persino il portiere, gli spezzano le gambe. Era iniziata la rimonta da 4 a zero. Restati in dieci gli alleati riescono a pareggiare davanti a un pubblico fatto di soldati tedeschi e da una rappresentanza di francesi che a un certo punto, vinta la paura, intonano in coro *La Marsigliese*. Sarà questo incitamento a far sì che il portiere alleato, Silvester Stallone, pari un rigore ingiustamente dato ai tedeschi. Finisce la partita e il pubblico francese invade il campo permettendo la fuga, nella confusione generale, degli alleati. Il piano organizzato durante gli allenamenti, che prevedeva l'evasione nell'intervallo tra primo e secondo tempo era nel frattempo fallito.

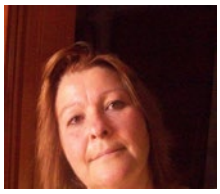
Una grande illusione quella fuga, una irrealizzabile utopia, se a governare tutto resta il dio pallone.

Utopico è il finale di questo resoconto che prendo dall'inizio di un racconto che scrissi tanto tempo fa, Gigi Riva come tema e affiancata l'elaborazione di un lutto. Aveva come titolo *Banditanze*.

«Sono stato assieme a Pereduc, dopo il Sessantotto, il giorno che per lui fu l'ultimo. Anche allora faceva aprile. Con Pereduc, Oli Gavino e altri eravamo discesi dalla montagna di Chentomines a Cagliari per festeggiare la squadra che aveva vinto lo scudetto. Ci sgolammo per un'intera giornata, inneggiando a Gigi Riva e a tutta quella favolosa equipe. Ci facevamo a bumbo, Pereduc fu incantato da una ragazza, Solitudine si chiamava, che lo attirò a fare l'amore con lei dentro una caverna di tufo dalle parti della Grotta della Vipera. Furono ammazzati dalla polizia. Per errore, secondo la motivazione ufficiale».

Natalino Piras

L'universo di Francesco Rosi nei suoi diari



Maria Procino

"La scrivania di Franco era sempre strabordante: pile di fascicoli, di libri, di documenti e giornali. L'ho lasciata per molto tempo così, anche quando non c'era più, mi sembrava che attendesse i suoi passi, che potesse di nuovo accoglierlo [...]. Accanto alla scrivania, appoggiato al muro, c'era un piccolo mobiletto consolle di legno scuro, semplice con tre ripiani; era là che lui appoggiava le agende e le moleskine nere. Anno dopo anno in ognuna annotava di tutto: l'appuntamento con il dentista, con mia madre per comprare quelle tende, la cena con un amico, la riflessione su quel film o su quell'attore, le descrizioni dei luoghi dove avrebbe girato, gli ostacoli economici per convincere quel produttore... anno dopo anno, lì dentro racchiudeva il suo universo".

Così Carolina attrice e capocomica ricorda suo padre Francesco Rosi nel volume che raccoglie i diari dei film da *Salvatore Giuliano* a *Carmen*. Decine di quaderni, fogli sciolti, agendine, taccuini dove il regista, giorno dopo giorno. Disegna una sequenza, sottolinea i possibili titoli per i film, le proposte di scaletta, scrive sullo stato d'animo degli attori, sugli ostacoli economici produttivi spesso risolti mettendo a disposizione parte della paga, perché costruire e realizzare un film non è facile. Ogni volta che ha in mente un soggetto o che condivide una storia con i suoi amici sceneggiatori, scrittori compagni di vita e di lavoro, le idee diventano ragionamenti, riflessioni trascritte. Sfogliando queste pagine con i suoi occhi facciamo nostri i paesi siciliani del 1960:

Visti dall'alto questi paesi fanno tutti la stessa impressione: nel silenzio del quale sono circondati, si sente da lontano il belato delle pecore, le galline... Stiamo raccontando la storia di Giuliano e sempre a quella ci dobbiamo rifare: d'accordo, ma è proprio per questo che è importante, indispensabile vederli questi paesi e vedere poi quelli dell'interno e metterli in contrasto.

Lo seguiamo nella storia drammatica della corruzione del potere e della speculazione edilizia in *Le mani sulla città*:
tutto nasce da un crollo e le riflessioni sono tantissime... Costruiranno senza un piano regolatore e senza una cultura. La vera accusa è che essi non sono 'neo-capitalisti' ma 'pre-capitalisti' feudali, che fanno non una politica di rischio, ma di risparmio che deturpa il volto della città.

La lettura è una esperienza unica perché restituisce anche l'individuo rigoroso e generoso, attento ad ogni particolare che attinge alla realtà e alla poesia. Sfogliando il diario entriamo nell'affaire Mattei e nella vicenda della scomparsa del giornalista De Mauro, comprendiamo la decisione del regista di esserci nel film. Quella scelta diventerà un esempio per altri cineasti, non ultimo forse Jafar Panahi ed il suo *Gli orsi non esistono*.

La lettura del diario scorre veloce, scopriamo i dubbi dell'intellettuale non confessati se non a quei fogli:

A volte ho l'angoscia di volermi misurare con cose troppo grosse: mi è successo quando ho intrapreso Salvatore Giuliano, Il caso Mattei, Cadaveri eccellenti e mi succede anche oggi che mi accingo a entrare nell' "avventura" Cristo si è fermato a Eboli. [...] Ho delle grandi paure: paura di essermi messo a provocare qualcosa di più grande delle mie possibilità di capire; paura che mi sfugga qualcosa di fondamentale per capire [...] le paure della responsabilità insomma.

Sfogliamo le pagine e ci affascina scoprire quanto alcune esistenze siano così simili alle nostre. La morte di un genitore che fa da controcanto alla vicenda di una famiglia in *Tre fratelli*, dove la storia quotidiana si interseca con la Storia, perché la viviamo tutti i giorni senza rendercene conto.
Fin quando si è sotto l'ala della morte tutto è sospeso... poi riprende tutto il ritmo della normalità, anche se di una normalità non normale, fatta di una malattia o di un decorso lento e prospettive lunghissime. Un vecchio come un bambino, né più né meno.
Guardiamo noi stessi e la Storia che ha vissuto e vive questo Paese, rintracciamo le domande di ieri e quelle all'oggi.
Francesco Rosi è stato un uomo intellettualmente curioso che ha voluto guardare nel baratro del potere, chiedendo allo spettatore il rispetto di un'etica di cui la società ha sempre

segue a pag. successiva

più urgenza.

Che cos'è un film? È un uomo e l'amore, un uomo e la morte, un uomo e la sopraffazione. Questo è un film Se riesci a calare nei sentimenti l'importanza e l'universalità di un grande tema, -ecco che le emozioni escono fuori.

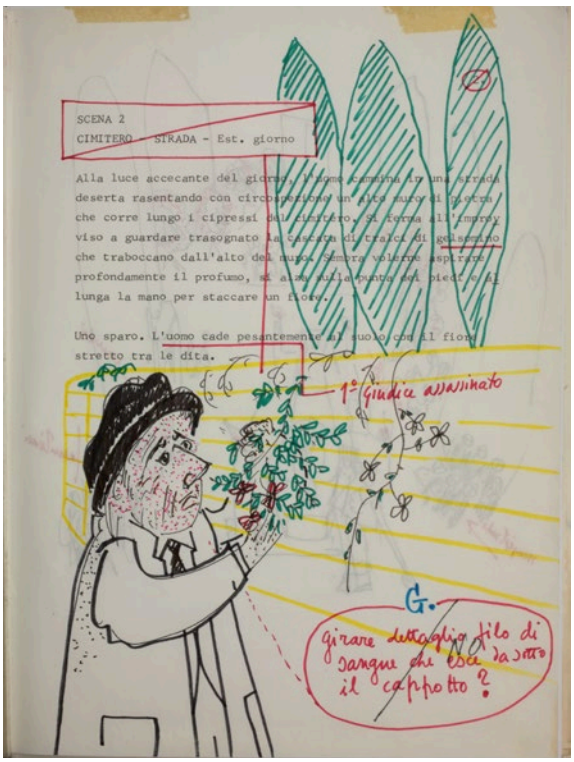
Ma Rosi detestava l'etichetta di cinema politico o d'inchiesta, "il film è un atto poetico oltre che civile" ribadiva; le sue sono opere d'arte cinematografica. A chi gli chiedeva come poter educare lo spettatore, rispondeva:

"Dobbiamo essere noi educati a farglieli vedere. Lo spettatore fa già il suo dovere, vede. Il film è un fatto popolare, non dimentichiamolo. Un uomo può essere educato a vedere un quadro di pittura astratta ma il cinematografo è un'altra cosa, anche quando si fanno film difficili. La storia del cinema è piena di film difficili e popolari allo stesso tempo"[1]

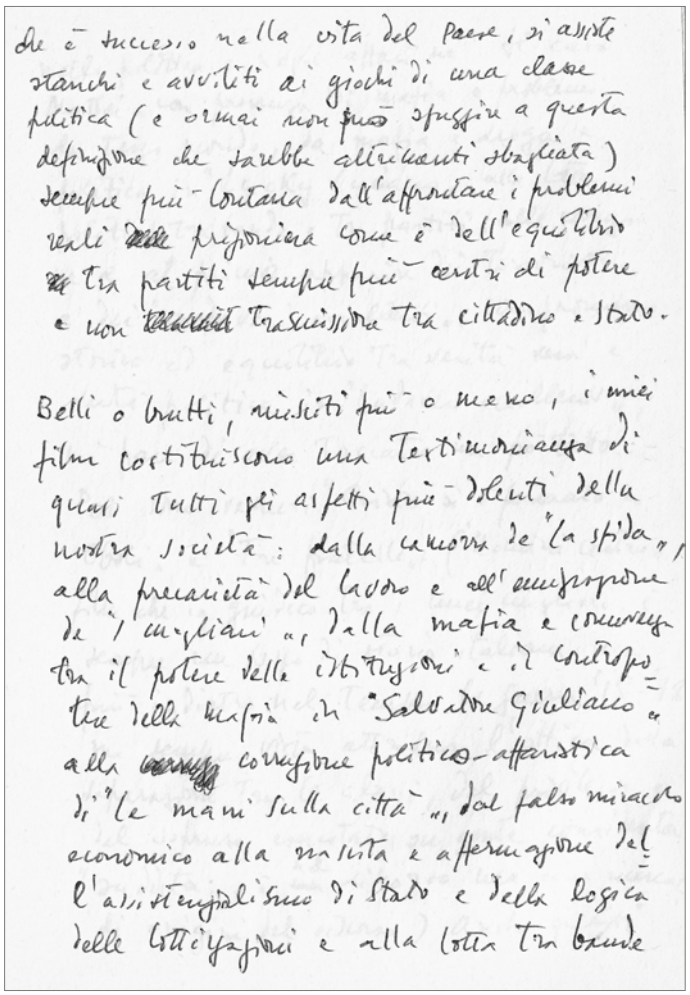
Rosi sovverte le regole del cinema, scrive Giuseppe Tornatore nella prefazione ai Diari:

"Gli appunti di lavoro, gli stralci di dialogo, la descrizione di luoghi e personaggi oggetto delle sue investigazioni, la previsione delle inquadrature e le attente riflessioni di Franco non possiedono alcun intento autobiografico, non lasciano spazio a quell'enfasi individualistica alla quale nessun diario è mai sfuggito, eppure queste pagine ricche di asciutte percezioni e parole soppesate ci restituiscono tutta la personalità del regista [...] ci riconsegnano l'intelligenza del suo sguardo curioso e impegnato, ci riportano all'inflessibilità del suo modo di essere e di ragionare. Sono pagine che per le nuove generazioni di giovani che aspirano a padroneggiare la lingua delle immagini, valgono più di una lezione di cinema, di metodologia e di stile".

Trascritti con cura filologica per restituire il percorso analitico e creativo a volte molto sofferto, rispettando le pagine alle quali l'artista affidava le sue emozioni davanti ai momenti più complicati vissuti, il volume è un unico racconto dove il narratore è il personaggio principale ma il protagonista è il cinematografo.



Pagina tratta dalla sceneggiatura di "Cadaveri eccellenti" (Fondo Rosi Archivio storico-Museo nazionale del cinema di Torino)



"Carmen" (1984) diario (Biblioteca privata Rosi Roma)

1 *Intervista con Francesco Rosi, a cura di A. Aprà e L. Martelli, in FilmCritica, nn. 156-157, aprile-maggio 1965, p. 236-7.*

Il modo di vedere la vita di un regista è nei suoi film. È lì che esprime il suo rapporto con il mondo, con le idee e con gli uomini. È lì che si può riconoscere il suo contributo a una società nella quale abbiano un ruolo preminente valori come la libertà la giustizia la morale la bellezza.

Maria Procino

Francesco Rosi
Diari. Da Salvatore Giuliano a Carmen il cinema della ragione (1961-1984)
a cura di Maria Procino, Milano
La nave di Teseo, 2022

Mostre

Francesco Rosi 1922-2022

Torino:
Mostra Le mani sulla verità. 100 anni di Francesco Rosi
Museo Nazionale del Cinema
15 novembre 2022 - 17 aprile 2023
Napoli:

Mostra "C'era una volta" nelle foto di Angelo Frontoni
Accademia delle Belle Arti
17 novembre 2022-13 gennaio 2023
25 novembre-3 febbraio rassegna cinematografica

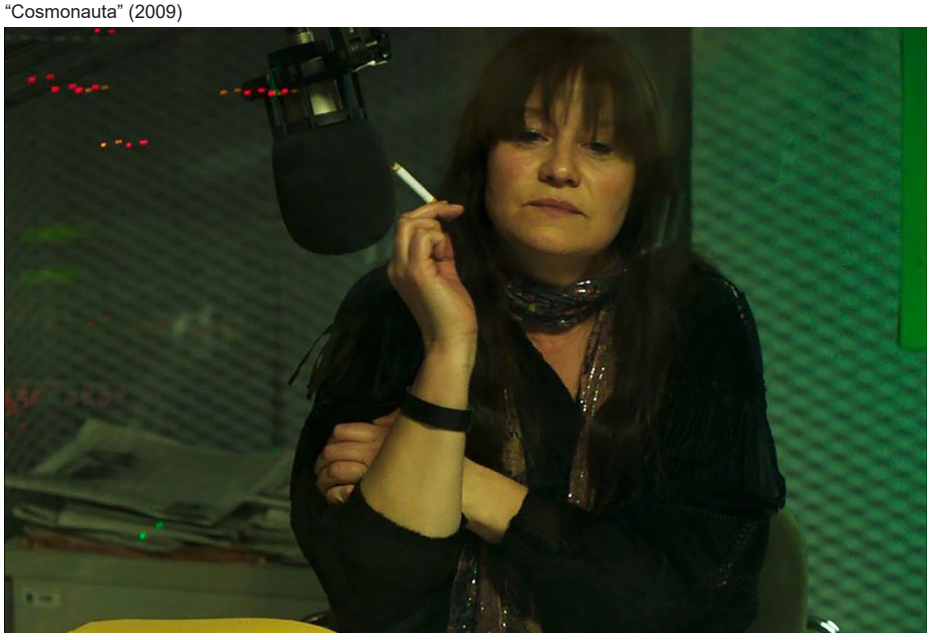
Le donne in fiamme di Susanna Nicchiarelli

Benedetta Pallavidino

Un'opera prima che aveva stupito e fatto parlare, *Cosmonauta* (2009), un'opera seconda, *La scoperta dell'alba* (2013), come spesso accade, meno riuscita, forse perché l'adattamento di un romanzo, forse perché le aspettative erano molto alte; questi, dopo una manciata di cortometraggi, gli esordi di Susanna Nicchiarelli, autrice che mette a fuoco la sua poetica a partire dal 2017, con il primo capitolo di una trilogia femminile che vuole raccontare, il temperamento, il coraggio, la rassegnazione di donne che hanno fatto la storia. Eppure, nonostante i loro nomi, i loro ruoli e il portato storico nella memoria collettiva, sono donne che si spogliano di etichette, cerimonie e onorificenze per vivere appieno le passioni che le smuovono o per raggiungere una tranquillità rifuggita per interi decenni. Nico, la musa di Andy Warhol, modella e cantante, prima con i Velvet Underground e poi solista, Eleanor Marx, figlia di Karl, traduttrice, promulgatrice degli ideali paterni e attivista per i diritti, Chiara d'Assisi, monaca fondatrice dell'ordine delle Clarisse: figure ed iconografie lontanissime l'una dall'altra, eppure a modo loro tutte delle outsider, ideali per raccontare il femminile impetuoso, vigoroso ma anche fragile, sfaccettato e in fiamme di Nicchiarelli. Ritratti che non sono apologie né agiografie, ma istanti di vita significativi e centrali. Fioriture e sfioriture di boccioli all'apice o al declino della loro bellezza. Analizzato nel complesso si tratta di una climax, ascendente nel vigore narrativo delle gesta e nella purificazione dell'anima, discendente nella pregnanza scenica dettata da un rigore formale che in principio estranea e lentamente si adatta. *Nico, 1988* (2017), il solo titolo mette in evidenza due elementi fondamentali per la regista e che andranno a ripetersi: il nome della protagonista

Susanna Nicchiarelli

"Cosmonauta" (2009)


"Nico, 1988" (2017)

assoluta, un brand sovrapposto all'icona, e l'anno che, in questo caso è quello conclusivo per la vita della cantante. Il racconto è lungo tre anni (1986-1988), Nico (Trine Dyrholm), all'anagrafe Christa Päffgen, si è trasferita a Manchester, città che le ricorda la Berlino della sua infanzia, ovvero sotto i bombardamenti. Inizia un tour attraverso l'Europa ancora divisa, insieme a produttori e musicisti scalcagnati che, anche a detta sua, non sono all'altezza della sua musica. Nico è l'ombra della star che è stata, è meschina, antipatica, ributtante e repellente, dipendente dall'eroina che ha iniziato a consumare negli anni Settanta al fianco di un giovane regista francese. La musica non le interessa più, canta per passare il tempo, perché il vuoto in lei e attorno a lei è smisurato – non a caso una sua canzone recita *My heart is empty*. Ha molti sensi di colpa, il più ingombrante è legato alla madre che, per la giovane età, non ha saputo essere; suo figlio Ari, cresciuto con i nonni paterni che, a differenza del padre, l'hanno riconosciuto, è instabile e fragile quanto lei, ha tentato il suicidio e ci proverà una seconda volta. Alla fragilità interiore dell'artista si contrappone il suo rude temperamento e la sua fisicità imbolsita dagli anni e dagli eccessi. Il personaggio ripugna e attrae, Susanna Nicchiarelli con rigore e asciuttezza lavora sull'esternazione di un'incomunicabile solitudine. La voce cavernosa di Nico non traduce ciò che dicono i suoi occhi, almeno fino a quando non si trova a vivere i "suoi" attimi di estrema empatia: a Praga, durante un concerto lungo il tempo di una sola canzone, davanti alle speranze di libertà di giovani riuniti segretamente, poco prima che la polizia li scopra e li faccia allontanare, arrestando solo l'organizzatore dell'evento. Così, Nico e l'Europa che sta attraversando in tour si contrappongono, le loro ferite sanguinanti combaciano e con difficoltà si rimargineranno. Se le premesse sembrano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

far pensare ad una logorante caduta verso le tenebre dell'anima, in parte vengono disattese: Nico ha vissuto la sua esistenza senza regole, seguendo i tempi e mai adattandosi totalmente ad essi, conservando la sua libertà che passa, ovviamente, anche attraverso gli errori, molteplici. Il 1988 del titolo è l'anno del cambiamento, della conversione laica alla vita e alle piccole consolazioni che ha da offrire; quando parte per Ibiza, l'ex modella, è quantomeno serena, ha sostituito l'eroina con il metadone e vuole esclusivamente prendersi cura di Ari, per quanto potrà. In lei si affaccia il presentimento della fine imminente che la coglierà il 18 luglio, ma non ne ha paura, è pronta ad accoglierla come una nuova esperienza.

Miss Marx (2020), il periodo di azione della devotissima figlia di Karl Marx si dilata, dal 1883 al 1898, parte con il funerale del padre per cui non può che spendere dolcissimi pensieri e riflessioni verso il maestro che le ha insegnato in che modo vivere e in quali ideali credere. Eleanor Marx (Romola Garai) si divide tra la lotta socialista per i diritti delle donne lavoratrici e per l'abolizione del lavoro minorile e la traduzione – ha tradotto *Madame Bovary* –, ed è un altro uomo a farsi strada nella sua vita e nel suo cuore, il drammaturgo Edward Aveling, vicino al marxismo nella teoria, lontanissimo nella pratica. I quindici anni che separano Eleanor dalla morte volontaria sono logoranti, incessantemente difficili e dicotomici. La teoria non combacia mai con la prassi, ogni certezza, ogni caposaldo della sua "dottrina" è destinato a venir scardinato, persino i padri del comunismo hanno fatto i salti mortali per conservare i loro scheletri nell'armadio. La dirompente verità e il sentore di un'esistenza passata a combattere per la realizzazione di una società equa e moderna, irraggiungibile, oltre alle delusioni personali, sono schiaccianti: Eleanor vuole essere la Nora di *Casa di bambola* che recita in una lettura pubblica insieme a Edward, ma non ci riesce: dopo aver nuotato anni controcorrente ed in solitudine si arrende e sceglie la morte delle donne, sceglie di seguire Emma Bovary, in silenzio e dignitosamente ingerisce del veleno, consapevole di essere non vittima di se stessa ma di quel patriarcato contro cui ha lottato finché ha avuto forza. Elegante, austera ed essenziale, Nicchiarelli lavora per antitesi: crea empatia con l'etica e la morale della sua Miss Marx e poi l'abbandona. Se Nico trovava, in qualche modo, un suo breve equilibrio, Eleanor lo perde e scivola in un vortice di dipendenze che non le lascia scampo. Sono, però, entrambe – e così sarà anche Chiara – donne del proprio tempo, salde e attente osservatrici di un degrado dilagante che non si arresta, che a mala pena si anestetizza. Nico lo osserva e lo racconta con il rock'n roll, Eleanor lo combatte, Chiara lo riforma scegliendo la povertà.

Chiara, racconta la vita della santa di Assisi dal 1211, anno in cui si fa monaca, al 1228, quando affronta Gregorio IX per poter scrivere la sua regola, la prima scritta da una donna per le donne. Come quella di Eleanor, quella di Chiara (Margherita Mazzucco) è una lunga

"Miss Marx" (2020)

Francesco e Chiara in "Chiara" (2022)

battaglia, patita, sudata e desiderata. La Chiesa del Duecento deve essere riformata e per questo vengono creati nuovi ordini religiosi, per riportare il cristianesimo alla missione originaria, la predicazione, e per eliminare la corruzione del clero a cui tra le altre cose le stesse Crociate hanno contribuito. E' così che con i dominicani e i francescani qualcosa di nuovo si prospetta all'orizzonte. La scelta di Francesco di spogliarsi di ogni bene e di vivere in povertà viene sposata da Chiara e dalle sue consorelle. Per Nicchiarelli la monaca di Assisi diventa un personaggio calato nel suo tempo quanto, a modo suo, anacronistico, quasi una femminista ante litteram che vive per diffondere un'uguaglianza di diritto alla povertà tra uomini e donne. Una santa terrena, un medico, una dea del cristianesimo che tutti acclamano e a cui tutti si rivolgono, anche Francesco stesso quando si avvicina alla morte e sente il bisogno di sanare la rottura avvenuta tra i loro ordini. La silenziosa, longeva e ferma saldezza di intenti di Chiara è un baluardo di luce e di prospettive per la Chiesa, per la società, per le donne. La purezza di Chiara sembra metaforicamente prendere sotto la sua ala protettrice, i fallimenti di Eleanor Marx e la solitudine di Nico per farne, reincarnate nella sua persona, delle anime vincenti che nel bene, nella povertà e nell'immensa bontà di Dio trovano conforto e riscatto. Nicchiarelli si allontana dalla Chiara angelicata di Zeffirelli, piuttosto si ispira a Cavani e una iconografia pop che la vuole protagonista di un'opera che è anche un musical sui generis e che la proietta in un futuro che è a noi contemporaneo. Non c'è morte, non c'è timore, c'è una regola ancora da scrivere, che non teme opposizioni reverenziali, che esiste anche senza essere esplicitata, una regola che nasce, cresce, evolve e viene messa in pratica con l'obiettivo di diventare eterna, condivisa ed emancipante.

L'uso della musica, linguaggio universale e atemporale, plasma delle dive, delle Morgane – chiamando all'appello Michela Murgia - che sanno essere eterne, controverse, autentiche e fedeli a loro stesse, che non hanno paura di essere scomode e di affrontare i perigli della vita che le vorrebbe buone e amabili al loro posto. Parlano lingue diverse – *Chiara* è un film in volgare umbro –, linguisticamente e metaforicamente, raccontano storie per nulla attinenti, ma si incontrano tutte su un preciso punto, quello dell'autenticità che le rende ultraterrene eroine lucenti in un mondo di grigi sfumati sbrigativamente.

Benedetta Pallavidino

Peppermint Candy (1999) di Lee Chang-dong: la storia di un uomo e di un Paese

Sinossi: Riavvolgendo il nastro, il film racconta la vita di Yong-ho al contrario. Tra l'infanzia innocente e la tragica morte, è stato studente, soldato, poliziotto e infine un investitore che perde una piccola fortuna nel mercato azionario

Tonino Mannella

Il cinema coreano è cresciuto molto negli ultimi trent'anni ottenendo successi e riconoscimenti in tutto il mondo. La nascita del movimento che ha portato a tali risultati ha origine nell'ultimo decennio del secolo scorso quando, in seguito ai cambiamenti politici in senso democratico, l'emergere di grandi registi ha consentito alla cinematografia sudcoreana d'imporsi come una delle più apprezzate. Autori come Hong Sang-soo, Kim Ki-duk, Lee Chang-dong, Park Chan-wook hanno mosso i primi passi, infatti, negli anni Novanta dando vita a una vera e propria new wave: un nuovo modo di fare cinema e di raccontare storie attraverso personaggi complessi e sfaccettati e una società in evoluzione con cui si trovano a fare i conti. Ciò è stato possibile privilegiando e sostenendo la produzione e la distribuzione a livello nazionale, già dagli anni Ottanta, grazie a precise strategie governative, consentendo il superamento della crisi del decennio precedente dovuta al crollo della produzione e a una disaffezione generalizzata del pubblico. Questo è il contesto in cui Lee Chang-dong arriva alla regia, seppur non più giovanissimo, proveniente da una apprezzata esperienza come scrittore, sceneggiatore e autore teatrale. L'esordio avviene con *Green Fish* (1997) nel quale il tema dell'urbanizzazione della campagna coreana è il pretesto per affrontare un discorso sull'identità utilizzando gli strumenti del genere gangster come precisa scelta stilistica per superare la diffidenza del pubblico. Due anni dopo, all'alba del nuovo millennio, le riflessioni di Lee sul significato di un futuro incerto e la possibilità di ripercorrere il passato, lo portano a realizzare *Peppermint Candy* e a farlo uscire nelle sale il giorno di Capodanno del duemila.

Il film si presenta come l'espressione della fantasia del regista di tornare indietro nel tempo per riscrivere i precedenti venti anni, anticipando di un anno il forse più noto Memento, propone una struttura narrativa che richiede allo spettatore un lavoro di ricostruzione: la prima scena, infatti, è ambientata nella primavera del 1999 e descrive il suicidio di uno stralunato Yong-ho investito da un treno in corsa al grido di "torno indietro!", mentre l'ultima si svolge nel 1979. La storia è suddivisa in capitoli ognuno dei quali è introdotto da una didascalia con il titolo e la collocazione cronologica, si delinea così un percorso a ritroso, nella vita dell'uomo e nella storia recente del Paese asiatico, offrendo una visione che dal personale si allarga al generale, dove la crisi del personaggio è strettamente legata alla vita collettiva della nazione e ai suoi passaggi salienti: la dittatura culminata con la legge marziale e il massacro di Kwangju; la repressione del movimento studentesco e la conseguente caduta del regime militare di Chun Doo-hwan nel 1987, le elezioni democratiche e il successivo periodo di benessere; la crisi finanziaria del 1997.

Il racconto è costruito attraverso un ripetuto meccanismo di anticipazione nel quale ogni azione, oggetto e incontro acquistano significato in quello che lo spettatore vede nelle scene precedenti, ecco allora svelato, ad esempio, il ringhio apparentemente scherzoso di Yong-ho verso il bimbo che gioca nei paraggi, o il ruolo delle caramelle alla menta da cui il titolo, o ancora il senso delle sue scelte i cui risvolti coinvolgono le due donne della sua vita. Al fascino magnetico del film contribuisce la perfetta sintonia tra forma e sostanza: la drammaticità esaltata dalla narrazione a ritroso è accompagnata dal treno come elemento ricorrente. La sua presenza costante compare

in tutti i capitoli diventando la rappresentazione simbolica della psicologia dell'uomo bloccato nella sua condizione e incapace a uscire dai binari di una esistenza che lo conduce al compimento di un destino ineluttabile, alcune sequenze, dal sapore vagamente premonitore, abilmente inserite, come nell'ultima scena, ne sono una conferma. Un altro elemento interessante è la presenza di brevi sequenze, a conclusione di ogni episodio, nelle quali la campagna coreana è attraversata da un treno in corsa. Sembra ovvio il loro significato che rimanda all'excursus temporale della vicenda, ma un esame più attento rivela come tale interpretazione sia accentuata dal fatto che le scene sono riprodotte all'indietro: il treno, infatti, non marcia in avanti lungo i binari, ma l'inquadratura è presa dalla sua coda, come dimostrano piccoli

particolari via via più evidenti nei finali degli ultimi capitoli.

Come già detto, *Peppermint Candy* è il secondo lungometraggio di Lee Chang-dong a cui sono seguiti altri quattro film: *Oasis* (2002), una struggente storia d'amore intrecciata al tema della malattia mentale; *Secret Sunshine* (2007), in cui mamma e figlia provano a ricostruire la loro vita in un luogo diverso dopo una perdita dolorosa; *Poetry* (2010) dove un'anziana signora prova a conciliare la sua passione per la poesia in un contesto familiare e sociale che di poetico ha ben poco; *Burning* (2018), la storia complessa di una relazione e dei suoi misteri nascosti.

Una filmografia non particolarmente prolifica, quella del regista sudcoreano, intervallata anche dall'esperienza politica come ministro della cultura del suo Paese, ma caratterizzata da un'altissima qualità di scrittura e di regia che ha portato, alla maggior parte dei suoi film, riconoscimenti e premi da tutto il mondo.

Lee Chang-dong si dimostra come un autore tra i più importanti del nuovo millennio capace di raccontare in modo articolato la psicologia dei suoi personaggi valorizzando, allo stesso tempo, il contesto ambientale in cui colloca le storie messe in scena. Il consiglio è quello di recuperare, per chi non lo ha visto, questo gioiello che è disponibile su varie piattaforme streaming (Mubi, Internet Archive) nella speranza che, come avvenuto per *Memories of murders* di Bong Joo-ho, un restauro e una nuova distribuzione ne consentano la visione nelle sale italiane.

Tonino Mannella

Fotografia

Fotografare i fotografi. Francesca Woodman: il self-portrait surreale

Moreno Diana

Una delle fotografe più interessanti della storia, nasce nel 1958 a Denver in una famiglia di artisti: il padre George è un pittore e la madre Betty una ceramista. La Woodman scopre la magia dello *scatto* molto giovane. Nei suoi moltissimi lavori l'autoritratto, il corpo nascosto, mimetizzato, l'ostentazione della creazione dell'immagine saranno i protagonisti in una coerenza tematica, stilistica e concettuale che ancora oggi, oltre quarant'anni dopo la sua morte, la rendono estremamente attuale. Guardando le sue immagini viene da chiedersi cosa stia facendo: si nasconde? cerca di esprimere quello che prova? costruisce un mondo in cui il suo corpo si incastra alla perfezione? La vediamo dissolversi, in molte foto... Facile leggervi il male di vivere. Le stampe, rigorosamente in bianconero, sono uno sfoggio di se stessa, nei confronti di un corpo giovane, consapevole sempre della genialità che risiede in lei. Nelle scenografie delle proprie immagini troviamo camere disadorne, ambienti semi abbandonati, oggetti obsoleti e dimenticati, che al tempo stesso ci fanno capire la grande maturità artistica della Woodman, ma anche la capacità produttiva della sua mente fantasiosa e creativa. Un'artista interessante e controversa, dotata di un talento visionario, provocatrice e bellissima, diafana e sensuale, misteriosa e irrequieta. Dichiara nelle sue fotografie che, alla base di ogni azione, di ogni immagine prodotta e di ogni pensiero espresso, non c'è niente altro che se stessa. Quindi una Francesca Woodman *modella di se stessa*, che usa il proprio corpo come una bizzarra e inquietante scultura, spesso non priva di una sottile e amara ironia. Alla domanda del perché fotografasse se stessa così ripetutamente, lei rispondeva: *E' una questione di convenienza. Io sono sempre disponibile!*. Protagonista assoluto delle sue opere, quindi, è il corpo, il suo. Spesso senza veli, qualche volta coperto o ornato da oggetti improbabili, altre volte vestito da un lungo abito nero o da una bianca camicia di cotone che le ricopre appena la nudità. Ogni scatto è come una stanza dell'anima. Lei sostiene di costruire le immagini partendo dal suo stato emotivo. Studiava a lungo prima di scattare. Dietro ad ogni sua fotografia c'è una vera progettualità: ci sono schizzi, appunti, ricerca di oggetti simbolici e allusivi. Prima di realizzare uno scatto Francesca scriveva, disegnava, analizzava ogni più piccolo dettaglio della scena. Tutto doveva essere meticolosamente eloquente. Per questo annotava idee ovunque si trovasse e su qualunque supporto: frammenti di carta, tovaglioli, vecchie cartoline. L'improvvisazione non era contemplata nel suo metodo di lavoro. Le sue acrobazie artistiche si esprimevano all'interno di spazi al chiuso, l'architettura domestica era la cornice all'interno della quale avvenivano le sue esplorazioni sul corpo e sulla sessualità. Amava i fiori, le maschere, le conchiglie e il silenzio di luoghi senza nome. Odiava l'illuminazione artificiale. Per le sue foto si serviva esclusivamente di luce naturale. Addirittura, restava ferma nel luogo esatto in cui aveva scelto di fotografarsi a tremare di freddo, aspettando ostinatamente *la luce giusta*. E quando questa arrivava, realizzava lo scatto. Uno e definitivo. Senza repliche, mediante i metodi della lunga o doppia esposizione. Ciò che colpisce della sua arte è la capacità di mimetizzare e confondere il corpo nell'ambiente circostante, tra porte e carta da parati che, come lei stessa diceva, *ne veniva assorbito*. Francesca fotografava e si fotografava per guarirsi, o quantomeno salvarsi, da un male di vivere che ha invece avuto la meglio su tutto. Diventando la protagonista dei suoi scatti probabilmente cercava, quasi ossessivamente, di conoscersi. Il presenziare sulla scena rispondeva al bisogno di cogliersi per non vedersi cancellata. La necessità di afferrare la propria nudità con lo sguardo per non vederla sfiorire. La Woodman, che è sempre stata lucidissima e intellettualmente assai precoce, altrettanto lucidamente decide a un certo punto di porre fine alla sua intensa ricerca. Sceglie di preservare, per non rischiare di sporcare la commovente delicatezza dei suoi anni vissuti così in intima espressiva profondità. Comincia ad un certo punto ad inviare i suoi lavori fotografici a varie agenzie, senza ricevere alcuna risposta. Questo mancato interesse nei confronti del lavoro fotografico e la rottura con il fidanzato la fanno sprofondare nella depressione. Nel 1980 tenta una prima volta di suicidarsi, ma viene salvata. I genitori preoccupati la convincono ad entrare in terapia e le cose sembrarono migliorare ma la tranquillità non dura a lungo: il 19 gennaio 1981 si getta dalla finestra di un palazzo nell'East Side di New York: ha solo 22 anni. Lascia un biglietto in cui scrive:

Francesca Woodman (1958 - 1981)

Senza titolo. Providenze, Rhode Island 1975

Senza titolo. Roma 1977

Senza titolo. Providence, Rhode Island 1976

Senza titolo. Roma 1978

Ho dei parametri e la mia vita a questo punto è paragonabile ai sedimenti di una vecchia tazza di caffè e preferisco morire giovane preservando ciò che è stato fatto, anziché cancellare confusamente tutte queste cose delicate.

Moreno Diana

* Immagini tratte da Francesca Woodman Ed. Silvana Editoriale

Fumetti

Baudoin: la vita è un viaggio, il sogno è poesia

Ali Raffaele Matar

C'è un passaggio in particolare, nella seconda metà de *Il Viaggio* di Edmond Baudoin, che non può non catturare l'attenzione del lettore più sagace. Si tratta della scena in cui il protagonista Simon si accorge che la vecchia signora Fanny, dalla quale è temporaneamente ospite, sembra essere di colpo ringiovanita. Tutto a un tratto, le rughe che le solcavano il volto fino a poche pagine prima – tanto profonde che, in una vignetta, il suo stesso viso finisce per diventare la corteccia di un albero – lasciano il posto a una pelle liscia e radiosa e a un sorriso innamorato della vita. È effetto di un abbaglio, di un miraggio, o il risultato di una catarsi? È la stessa Fanny a svelare l'arcano all'incredulo Simon. Si tratta di un sogno e, al contempo, del frutto della potenza dello sguardo di Simon. A questa rivelazione aggiunge anche che gli occhi sono magici. Ed è proprio l'esaltazione dello spirito di osservazione a definire una delle chiavi di lettura di tutta l'opera: *"Andare fino all'altro capo della Terra o fare il giro del proprio paese è lo stesso viaggio: è solo una questione di sguardi"*.

Per festeggiare gli ottant'anni del più longevo e amato dei fumettisti d'oltralpe, arriva finalmente anche in Italia, grazie a Comicon Edizioni, *Il Viaggio*, opera tra le più importanti di Baudoin, rimasta colpevolmente inedita fino ad oggi, sebbene la sua pubblicazione originale risalga al 1993. *Il Viaggio*, così come *Insalata nizzarda*, raccolta di racconti già data alle stampe diversi anni fa da Coconino Press, rientra nella produzione nipponica del venerato autore francese, che nei primissimi anni Novanta fu invitato, assieme ad altri colleghi europei, da Kodansha, colosso editoriale giapponese che in quel periodo decide di sperimentare la pubblicazione di fumetti di produzione extra-nipponica. Per farlo, l'editore che ha lanciato leggende del manga come Otomo Katsuhiro, autore di Akira, Taniguchi Jiro e Kobayashi Makoto, mette a disposizione delle residenze artistiche per diversi maestri della bande dessinée, dedicando loro uno spazio di pubblicazione su Morning, il settimanale a fumetti più venduto dell'epoca tra i lettori adulti, tanto da raggiungere – e, talvolta, superare – la tiratura di un milione di copie a numero, cifra impensabile per il mercato occidentale. Testimonianza fondamentale di quel periodo è il saggio concesso da Igort nel 2007 al mensile di geopolitica Limes, per il numero speciale intitolato Mistero Giappone, tra le cui pagine l'autore italiano racconta l'impatto e le dinamiche di questa straordinaria cooperazione nippo-europea: "Avevo la possibilità di cominciare una collaborazione importante, ma mi era sempre più chiaro che se volevo lavorare a quell'esperimento unico, dovevo comprendere l'idioma grafico locale. Dovevo conoscere la grammatica del manga, perché era evidente che se anche in apparenza poteva somigliare al nostro fumetto, era in realtà totalmente diverso. L'idea era geniale ed ambiziosa: autori provenienti dai quattro capi del mondo impegnati a ricercare le chiavi di un linguaggio grafico-narrativo universale. Una sorta di esperanto visivo. Fu questa magnifica sfida a convincermi che valeva la pena cimentarsi in un viaggio verso quell'universo che appariva misterioso e lontanissimo, alla portata eppure insondabile, che rispondeva al nome di manga". Ma se Igort decide di guardare al lato più futuristico e sci-fi della cultura pop giapponese, realizzando la storia di Yuri, un bambino che viaggia nello spazio alla ricerca delle sue origini, in compagnia di un robot e un computer, Baudoin, con Il Viaggio, decide di restare con i piedi per terra, optando per una narrazione che riprende i tratti più onirici e intimistici della sua produzione nonché di un certo filone di fumetto introspettivo giapponese. Ed ecco la storia di Simon, personaggio piuttosto kafkiano che, di colpo, resosi conto di avere per la testa la proiezione immaginifica di oggetti e pensieri, decide di lasciare alle spalle la monotona routine quotidiana in un viaggio allegorico alla ricerca di se stesso e delle piccole gioie precluse dalla gabbia del lavoro e dal matrimonio. Ma ancor più degli incontri e dei metaforici vagabondaggi in giro per la Provence, a restare maggiormente impresse nello sguardo di chi legge sono le strabilianti pennellate che Baudoin concede con generosità a noi che non possiamo che contemplare con commossa ammirazione i prodigi di un espressionista del fumetto. Quello che a livello grafico ricorda Kirchner, Modigliani e l'arte africana, a livello contenutistico fa venire in mente il sapore di un film estivo di Rohmer rimaneggiato da Gondry. L'arcaico che incontra il moderno. La vita che si scopre poesia. Di natura diversa da *Il Viaggio* è il realistico *Umani: il Roja è un fiume*, pubblicato di recente da Comicout e realizzato a quattro mani con Troubs, con il quale Baudoin aveva già collaborato per *Viva la vida*. Un raffinato e sentito manifesto politico che denuncia la condizione dei migranti fermati alle frontiere europee. Due letture imprescindibili per conoscere e ammirare il lavoro di un instancabile artista, talmente amato in Francia che nel 2015 gli è stato dedicato un documentario diretto da Laetitia Carton.

Ali Raffaele Matar

"Il Viaggio" di Baudoin, Edizioni Comicon

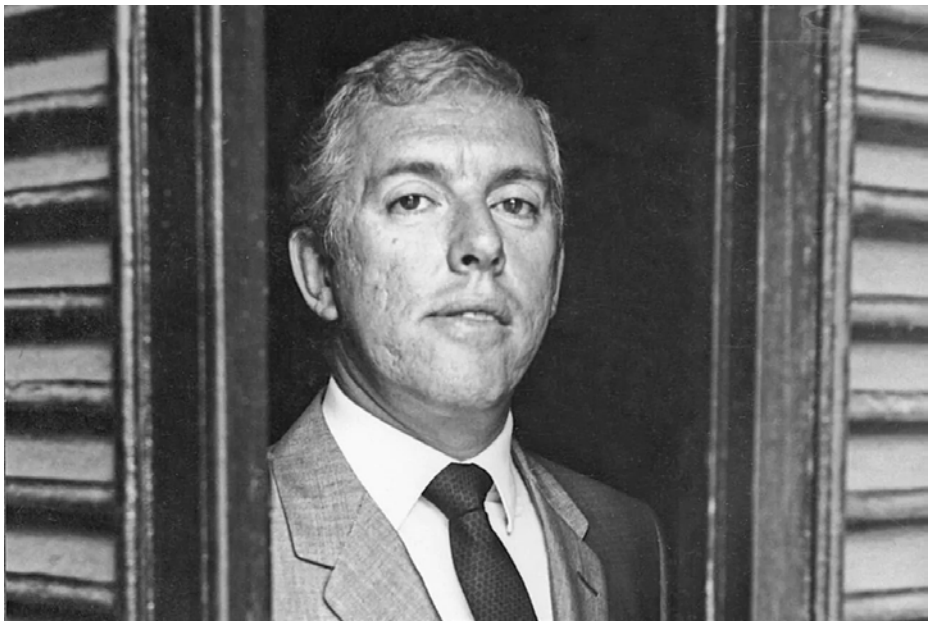
Una tavola tratta da "Il Viaggio" di Baudoin

"Umani" di Baudoin, Edizioni Comicout

Centenari

Luciano Salce, il dinamitardo della commedia all'italiana

Roberto Baldassarre



Il 2022 è stato un anno fitto di centenari, di personalità cinematografiche, a cui rendere omaggio. Pier Paolo Pasolini, che nacque il 5 marzo 1922, Ugo Tognazzi (23 marzo), Raimondo Vianello (7 maggio), Vittorio Gassman (1° settembre), Luciano Salce (25 settembre), Ciccio Ingrassia (5 ottobre), e infine Francesco Rosi (15 novembre). Gli ossequi commemorativi maggiori sono andati a Pier Paolo Pasolini, per la sua enorme mole artistica che travalica i perimetri cinematografici. Per tutto l'anno ci sono stati svariati eventi, non solo inerenti al cinema, che hanno omaggiato l'artista, oltre a una consistente quantità di pubblicazioni editoriali, tra ristampe della sua opera (quasi) omnia e nuovi saggi che analizzano la sua sfaccettata e stratificata produzione. Sebbene abbiano avuto meno risalto, sono state rilevanti anche le celebrazioni a Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman e Francesco Rosi. Mentre gli omaggi a Raimondo Vianello e Ciccio Ingrassia, attori che si sono espressi attraverso un cinema di stampo popolare, con pellicole quasi sempre timbrate come "dimenticabili", si sono risolti con giusto qualche titolo memorialistico sui giornali; oppure piccolissimi eventi in qualche piccolo festival. A metà strada si situa il centenario di Luciano Salce, che sebbene non abbia avuto una visibilità simile a quella di Tognazzi e Gassman, fortunatamente ha ricevuto qualche omaggio in più rispetto a Vianello e Ingrassia. A dicembre, per esempio, è stato ossequiato con grande rilevanza al Festival del Cinema di Porretta Terme (3-10 dicembre), che gli ha dedicato il manifesto della XXI edizione.

Luciano Salce, autore non sempre ben accolto

In un certo qual modo è un peccato che Luciano Salce, nato il 25 settembre 1922, sia principalmente ricordato per *Fantozzi* (1975) e *Il federale* (1961). Due ottimi film, sia chiaro, ma nella filmografia di Salce sono ravvisabili altre pellicole di un certo interesse. Non tutte di ugual livello, anzi, diverse sono mediocri, però spesso hanno dentro quel guizzo "dinamitardo" capace di detonare il formato commedia all'italiana. Se scandagliamo la filmografia di Luciano Salce, possiamo subito notare che è stato uno dei pochi registi che ha diretto i 5 moschettieri della commedia all'italiana (Alberto Sordi, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman, Nino Manfredi e Marcello Mastroianni), più la Milady Monica Vitti. E a questi sonanti nomi bisogna aggiungere gli altri attori da box office: Paolo Villaggio, Lando Buzzanca, Gianni Morandi, Lino Banfi e Johnny Dorelli. Per non parlare, poi, che Salce ha anche collaborato con Totò, sebbene solo come attore: *Totò sulla luna* (1958) di Steno. I film di Salce sono stati diseguali anche per quanto concerne i risultati ai botteghini. Esempio lampante è il cocente insuccesso del personalissimo mockumentary *Colpo di stato* (1969), mentre con il coevo *Il prof. dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue* (1969) raggiunse i primi incassi della stagione, con un introito di circa 2.283.525.000 di lire. Ma Luciano Salce non fu soltanto regista, fu anche attore alquanto prolifico, e benché avesse alle spalle studi accademici, prediligeva ruoli scanzonati, interpretando sovente personaggi grotteschi a tratti ferreriani. Una goliardia ravvisabile anche in televisione, come conduttore di trasmissioni d'intrattenimento, con sempre la tagliente battuta pronta alla bisogna. Purtroppo Salce ha avuto un declino a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, a cui si aggiunse un ictus che lo colpì a metà degli anni Ottanta, che lo debilitò fisicamente. L'ultima regia è lo sbiadito giovanilistico *Quelli del casco* (1988). Luciano Salce morì, a causa di un infarto, il 17 dicembre 1989. Soltanto dopo quasi vent'anni si è ricominciata a setacciare la sua opera per cercare altre interessanti pepite, come ad esempio *Basta guardarla* (1970) o il già citato *Colpo di stato*. Nel 2009 il figlio Emanuele ha realizzato il documentario *L'uomo dalla bocca storta*.

"Il federale" (1961)

Luciano Salce, attore scanzonato

Prima di passare dietro la macchina da presa, Salce ha avuto una lunga carriera d'attore, tra teatro e cinema. Iscrittosi all'Accademia nazionale di arte drammatica nel 1942, qui conobbe alcuni fra i maggiori attori italiani della seconda metà del Novecento, tra cui alcuni che poi dirigerà: Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Adolfo Celi e Vittorio Caprioli. Per inciso, professione, quella di attore, che non abbandonerà mai: da un lato interprete per altri registi, spesso anche per semplici motivi "alimentari", e dall'altro commediante nei propri film, con personaggi che evidenziano l'aspetto giocoso della sua figura di regista. I primissimi passi li mosse sulle tavole del palcoscenico, scrivendo anche alcune commedie. La carriera teatrale da attore sarà costante fino alla fine degli anni Quaranta, poi sporadica negli anni a seguire, e infine con una apprezzata rentrée nel 1986, con *C'era una volta l'Itala film*, per la regia di Giancarlo Sepe. L'esordio al cinema, invece, avvenne con la commedia neorealista *Un americano in vacanza* (1946) di Luigi Zampa, in cui interpretava il ruolo di un ufficiale americano. Tra le successive prove d'attore (oltre 50 pellicole), ne vanno menzionate almeno una manciata per mettere in risalto i personaggi grotteschi che ha volutamente vestito. *Guardia, ladro e cameriera* (1958) di Steno. È una di quelle rapide – ma funzionali – commedie per divertire, in cui si cercava di lanciare il cantautore partenopeo Fausto Cigliano (che infatti canta) e provare le doti comiche di un – ancora – misconosciuto Nino Manfredi. Nel film Luciano Salce interpreta il conte tedesco a cui il ladro Otello Cucchiaroni (Manfredi) stava derubando in casa. Questo conte parla un italiano stentato con un forte accento tedesco, e per Salce significava canzonare i tedeschi, in quanto durante la seconda

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

guerra mondiale fu fatto prigioniero per oltre due anni. I nazisti gli strapparono l'oro delle protesi mascellari, e la violenza nel cavarglieli segnò la sua vita, soprattutto a livello facciale: la nota bocca storta. Il personaggio del tedesco la rifarà anche in *Totò nella luna*, come scienziato Von Braut; non accreditato ne *Il federale*, dove interpreta un ufficiale tedesco; e infine nel parodico *Il giorno più corto* (1963) di Sergio Corbucci e con Franco e Ciccio, sempre nel ruolo di un ufficiale tedesco (non accreditato). C'è da menzionare poi anche *Mazzabubù... Quante corna stanno quaggiù?* (1971) di Mariano Laurenti, uno pseudo-decamerotico d'ambientazione contemporanea strutturato a episodi, con storielle che sono in pratica barzellette incentrate sui tradimenti di coppia. Luciano Salce, con la verve goliardica che lo contraddistingueva, interpreta il ruolo di un critico d'arte snob, che credendo che la sua donna sia stata ritratta in pose equivoche da un pittore astrattista, la obbliga, per verificare, a congiungersi con il pittore davanti ai suoi occhi. Anche *Homo eroticus* (1971) di Marco Vicario va menzionato. Co-sceneggiato dall'acido descrittore di provincia lombarda Piero Chiara, è uno dei più noti film con protagonista Lando Buzzanca, per altro anche lui recentemente scomparso, Salce vi interpreta il ruolo di Achille Lampugnani, un ricco borghese che, scoperta la relazione sessuale tra sua moglie Cocò (Rossana Podestà) e il tuttofare siciliano Michele Cannaritta (Buzzanca), scopre il piacere del voyeurismo. Per apprezzare al meglio le performance dei due amanti, acquista di volta in volta più cannocchiali sempre più articolati, con cui può appagare il suo nuovo sollazzo. *Di che segno sei?* (1975) di Sergio Corbucci, è una commedia episodica incentrata, labilmente, sui segni zodiacali. Salce compare nell'episodio *Terra*, che ha come protagonista Renato Pozzetto. Nel film Salce veste i panni dello stravagante Conte Bronzi Ballarin, a cui non gli importa se perde un milione o cento milioni al gioco. Nel finale è disposto a pagare ben cinque milioni il pacchetto di sigarette del muratore Basilio (Pozzetto) pur di accontentare la moglie (Giovanna Ralli), accanita fumatrice. Infine, ne *I prosseneti* (1976) di Brunello Rondi, Salce ha un altro gustoso ruolo canzonatorio. La pellicola vorrebbe descrivere, con toni grottescamente ferini, il decadimento della borghesia e il mondo culturale che la circonda. Una borghesia all'apparenza rispettabile, ma che sottobanco è ruffiana. Tra i fruitori di questo mercimonio sessuale c'è il regista teatrale impegnato Giorgio (Salce), che vuole vivere un'esperienza erotica in un ambiente esotico ricreato. È in pratica una semi-parodia del medesimo Salce, che appunto allestiva a teatro opere d'impegno.

Luciano Salce, regista stilisticamente dinamitardo, e capace direttore d'attori

Anche in ambito registico Salce ha cominciato prima con il teatro, con una fitta produzione fino al termine degli anni Cinquanta. Successivamente, anche per gli impegni sopraggiunti con la regia cinematografica, i suoi allestimenti sono divenuti sporadici, e le ultime rappresentazioni sono del 1985: *Politicanza* (co-regia assieme a Vittorio Caprioli e Adolfo Celi) e *L'incidente*. Adattamenti teatrali sempre tratti da opere d'impegno, rese però fruibili per un ampio pubblico. Per quanto riguarda il cinema, bisogna evidenziare che Luciano Salce ha "esordito" due volte: la prima in Brasile, la seconda in Italia. Assieme alla compagnia "Il gruppo dei tre gobbi", formato da Vittorio Caprioli e Alberto Bonucci, giunse a San Paolo di Brasile tra il 1950 e il 1951, dove (re)incontrò Adolfo Celi, emigrato in Sud America un anno prima. Tra le molte rappresentazioni teatrali, realizzate tra il 1950 e il 1954 in Brasile, firma anche due lungometraggi: *Uma pulga na balança* (1953) e *Floradas na serra* (1954). Ambedue sono pellicole melodrammatiche, perfettamente aderenti agli stilemi del dilagante cinema popolare brasiliano pre *Cinema novo*. L'inizio registico italiano, invece, fu con *Le pillole di Ercole* (1960), una piccola commedia, sceneggiata tra gli altri da Ettore Scola, per lanciare Nino Manfredi. Ma il periodo salciano più fecondo comincerà dal secondo lungometraggio italiano, ovvero *Il federale*. Tra il 1961 e il 1963 ha sfornato un terzetto di pellicole che si ascrivono perfettamente nei toni aspri della commedia all'italiana pura, e che hanno in Ugo Tognazzi l'interprete perfetto per dar fisionomia, differentemente in ogni film, al tipico italiano: ingenuo, seduttore ridicolo, cinico borghese. Per Tognazzi l'incontro con Salce è stato fondamentale per la sua carriera, poiché proprio *Il federale* lo ha introdotto nel cinema d'autore, togliendolo dai filmetti d'avanspettacolo fino a quel momento interpretati. Un personaggio, quello del sempliciotto Primo Arcovazzi, fedele al fascismo solo per ignoranza, che mostra per la prima volta la gamma espressiva dell'attore cremonese. In tal caso, è emblematica la scena del pestaggio che subisce. Le altre due pellicole, *La voglia matta* (1962) e *Le ore dell'amore* (1963), esplorano alcuni desideri erotici degli italiani, sullo sfondo del boom economico. Film a quel tempo ritenuti "piccantelli", con tanto di apposito *vietato ai minori* e immediato successo al botteghino. Tra le due opere, quella ritenuta migliore dalla critica è la seconda, poiché è una spietata disamina della borghesia italiana. *La voglia matta*, però, è quella più menzionata, e non a caso il figlio Ricky Tognazzi intitolerà il documentario commemorativo sul padre *La voglia matta di vivere* (2021). *La voglia matta* è nota da un lato per l'intensa interpretazione di Tognazzi, ma dall'altra anche per la presenza della lolita Catherine Spaak, oggetto del desiderio del maturo ingegnere Antonio Berlinghieri, e rapidamente divenuta peccato immaginativo irraggiungibile per molti spettatori maschi. La Spaak tornerà poi protagonista, con le sue forme acerbe e lo sguardo da cerbiatta, in *Le monachine* (1963), solleticante – e poco riuscito – film sceneggiato dal duo Castellano e Pipolo. Infine si riaffaccerà, ormai matura, nel cinema di Salce nel mediocre post-fantozziano *Rag. Arturo De Fanti, bancario precario* (1980). Poca riuscita, invece, la collaborazione con Vittorio Gassman. Per nulla intrigante lo pseudo Bond movie *Slalom* (1965), e occasione persa la feroce commedia *La pecora nera* (1968), in cui Gassman interpreta due fratelli gemelli. Qualche frecciatina scagliata contro la classe politica italiana, nello specifico la Democrazia Cristiana, ma la comicità sarcastica si arena facilmente, e rimane soltanto la bravura dell'attore ligure nel doppio ruolo. Con Alberto Sordi realizza soltanto il seguito del fortunatissimo *Il medico della mutua* (1968) di Luigi Zampa, dal titolo chilometrico. Il film è soltanto una regia di servizio, ma Salce per lo meno ha avuto il merito di mostrarci un Sordi poco simpatico, molto spocchioso. Anche con Marcello Mastroianni la collaborazione si esaurisce in un solo film; anzi, con un solo episodio: *La moglie bionda*, del pastrocchio produttivo voluto da Dino De Laurentiis *Oggi, domani e dopodomani*, pellicola diretta anche da Marco Ferreri ed Eduardo De Filippo. La collaborazione con Monica Vitti non ha dato realmente buoni frutti: due episodi e due lungometraggi. Tra questi lavori, da citare *L'anatra all'arancia* (1975), pochade che ha nel cast anche Ugo Tognazzi e Barbara Bouchet. Tratto dall'omonima piéce di William Douglas-Home e Marc-Gilbert Sauvajon e sceneggiato da Bernardino Zapponi, fu uno degli ultimi successi di Salce. La pellicola, con una sua eleganza registica e qualche assestata botta sarcastica, è divenuta nota principalmente per le grazie abbondantemente esibite della Bouchet, e come esempio dello stato produttivo di un certo

"La voglia matta" (1962)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cinema italiano degli anni Settanta, che cercava il rilancio commerciale con ingredienti (attori e comicità) ormai logori. Poco funzionale anche la commedia *Il provinciale* (1971), con un Gianni Morandi ormai lontano dai musicarelli, dopo l'interpretazione impegnata ne *Le castagne sono buone* (1970) di Pietro Germi. Più interessante risulta la collaborazione con Lando Buzzanca. Apparso in un piccolo ruolo ne *Le monachine*, Buzzanca negli anni Settanta era divenuto il simbolo del gallismo italiano. Instancabile macchina del sesso, con Salce ha due ruoli meno banali. Certamente sono due film poco riusciti, anche per colpa di un Buzzanca che non si "piega" totalmente a personaggi che sono agli antipodi dei satiri che usualmente interpreta. *Il sindacalista* (1972) è a tratti una gustosa satira della lotta di classe tra sottoproletariato e padronato, con qualche bel duetto con Renzo Montagnani (nel ruolo dell'industriale Luigi Temperletti). Quasi una parodia del coevo cinema d'impegno di Elio Petri. Perfetta la puntuta descrizione iniziale della vita privata del sindacalista Saverio Ravizzi, che abita in una nebbiosa Bergamo e ha una moglie legata a vecchie regole, molto meno riuscita la descrizione ironica della vita di fabbrica, che presto diviene ripetitiva. *Io e lui* (1973), tratto dall'omonimo romanzo – ritenuto maschilista, oltreché mediocre – di Alberto Moravia, rientra in quelle trasposizioni mancate. Poteva essere una fustigante parodia del personaggio cinematografico classico di Buzzanca, ma tra scene oniriche, stoccate al cinema d'impegno e movimenti sinuosi, *Io e lui* non riesce quasi mai ad "ergersi", e pertanto rimane floscio. Ultima collaborazione di peso, fruttuosa ma al contempo dannosa per Salce, fu quella con Paolo Villaggio. Ottima nel dittico *Fantozzi* e *Il secondo tragico Fantozzi* (1976), in cui Salce confermò le sue doti registiche, tra cui spicca la ricreazione della scena della scalinata di Odessa de *La corazzata Potëmkin* (1925) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn. Meno felice le seguenti, che sono: *Il... belpaese* (1977), *Professor Kranz tedesco di Germania* (1978), l'episodio *Si buana* del collettivo *Dove vai in vacanza?* (1978) e *Rag. Arturo De Fanti, bancario precario*. Tutte queste pellicole, a cui si aggiungono quelle dirette dagli altri registi, sono state sfornate dopo l'exploit commerciale di Paolo Villaggio, e sono tutte al servizio dell'attore. Sebbene l'attore ligure cercava di portare nuovi personaggi al cinema, in fondo rifà, con minimi accorgimenti, sempre il personaggio di *Fantozzi*, ossia figure di uomini pusillanimi e meschini.

"Il sindacalista" (1972)

Tra queste pellicole, la vera occasione persa fu *Il... belpaese*, che poteva essere una feroce satira dell'Italia degli anni Settanta, tra riflusso, terrorismo e crisi economica. Ultimo film che ha avuto un certo successo, e negli anni si è trasformato in un cult, è *Vieni avanti cretino* (1982), con Lino Banfi. Il film, che recupera cinematograficamente molte gag dell'avanspettacolo, ha una struttura episodica simile a *Fantozzi*, proprio per circoscrivere le gag e dargli maggior risalto. Qualche scena è divertente, e certamente è uno dei migliori film di Banfi, però manca quella completezza raggiunta in *Fantozzi*, che era anche una spietata critica del mondo del lavoro e del popolo italiano.

Tre film da menzionare a parte

Fermo restando che *Il federale*, *Fantozzi*, *La voglia matta* e anche il poco conosciuto *Le ore dell'amore* sono ritenute tappe fondamentali della carriera registica salciana, bisognerebbe aggiungere ulteriori tre titoli che, sebbene qualitativamente diseguali, mettono in evidenza il guizzo dinamitardo di Salce.

Colpo di stato (1969)

Nel panorama del cinema italiano del tempo, fu veramente una bomba, purtroppo non ben accolta da critica e pubblico. Un oggetto estraneo che ancora oggi conserva quella sua vena iconoclasta, sebbene ormai con una patina di datazione. Già la forma scelta, ovvero il *mockumentary*, è una novità, a cui si aggiunge la spietata parodia dei partiti di DC e PCI. Le frecciate poco incisive scagliate ne *La pecora nera*, qui vanno molto più a segno, e a guardarlo oggi si rimane sorpresi su come *Colpo di stato* seppe raffigurare, con ben qualche mese d'anticipo, l'inizio della *Strategia della tensione*.

Basta guardarla (1970)

Anche questa pellicola non fu ben accolta alla

sua uscita, e rapidamente venne archiviata. Soltanto a cominciare dal nuovo millennio, e tramite le rivalutazioni di riviste del settore (ad esempio *Nocturno*), la pellicola ha avuto la giusta attenzione. *Basta guardarla* è un omaggio agli ultimi scampoli di vita dell'avanspettacolo d'antan, ormai itinerante soltanto nelle sperdute province. La sua sfortuna è che uscì prima di *Roma* (1972) di Federico Fellini e *Polvere di stelle* (1973) di e con Alberto Sordi, che ebbero maggior successo. Nel film di Salce, in ogni modo, non c'è una vera vena malinconica come nelle due opere sopracitate, ma soltanto una ricostruzione di un mondo raffazzonato (gli elementi scenici) e grezzo (le battute a doppio senso). L'intuizione di Salce è stata quella

di innestare su questa disamina una costruzione fumettistica, con la storia d'amore della trasognante Richetta (Maria Grazia Buccella) e del comico ormai decaduto Silver Boy (Carlo Giuffrè) intelaiata tramite alcune vignette. La Buccella, imposta dal fidanzato produttore Vittorio Cecchi Gori, è perfetta, e non avrà mai più un ruolo così calzante. Ma anche il resto del cast, su tutti Giuffrè e Franca Valeri, è ben scelto. Tocco finale, l'interpretazione scherzosa di Salce nel ruolo del comico Farfarello, sprezzante comico ammirato dalle giovani donne, ma completamente impotente.

Vediamoci chiaro (1984)

Si può facilmente affermare che è un film mediocre, per larga parte tirato via, ma è pur vero che Salce lo diresse poco dopo essersi rimesso dall'ictus subito. Uno dei problemi maggiori, oltre a una sceneggiatura poco acida e tendente a un buonismo finale, risiede nell'interpretazione di Johnny Dorelli, attore che ebbe un certo successo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, ma con una faccia e con dei modi troppo puliti per interpretare ruoli da canaglia o di arrivista. È un peccato, perché *Vediamoci chiaro* poteva essere una caustica commedia sulla televisione privata degli anni Ottanta, e sull'ipocrisia che si cela in una famiglia rispettabile. La malattia debilitante di Alberto Catuzzi (Johnny Dorelli), ossia la cecità avvenuta dopo un incidente, rimanda rapidamente a quanto è accaduto a Salce. Una malattia che lo costringe a un nuovo modo di vedere il mondo che lo ha sempre circondato: cosa sono le cose giuste, e quali sono le vere persone di cui fidarsi. Il guizzo dinamitardo di Salce, in ogni modo, è ravvisabile soltanto in due o tre scene, che sanno mettere in risalto la pungente osservazione tipica del regista, come ad esempio la scoperta che il suo miglior amico (Angelo Infanti) è l'amante della moglie, e di come è poco virginale sua figlia (Milly D'Abbraccio, futura pornostar), oppure gli intrallazzi manageriali nel network in cui lavora.

Roberto Baldassarre

La fiaba nera del potere, Fairytale, di Aleksandr Sokurov

Tonino De Pace

Che Aleksandr Sokurov sia uno dei cineasti viventi più interessanti nel panorama del cinema internazionale, non è questione oggetto di discussione. Ogni suo film apre sguardi su mondi cinematografici che sembrano ancora non esplorati. Il suo cinema è in grado, quindi, di ricostruire lo sguardo dello spettatore, reinventando una dispersa magia del cinema. La capacità delle sue immagini di aprire gli occhi sugli abissi e sulla storia con una potenza visiva inusuale, diventa sempre ampia prospettiva di osservazione. Al contempo i suoi film dentro i quali ritroviamo un immaginario non replicato e non replicabile, sanno farsi indagine sui meccanismi segreti della storia, sulla dominazione come forma di espressione del potere. E il potere, a sua volta, nel cinema di Sokurov diventa gigantismo che si consuma nella sua stessa potenza, si elide in se stesso.

I suoi film più famosi da *Arca russa* autoctona cavalcata dentro la storia attraverso l'arte russa nello scenario di altrettanta magnificenza che è l'Ermitage, la trilogia sul potere (*Moloch*, *Toro* e *Il sole*) quasi un trattato di storia recente dentro scenari a volte anche innaturali nei quali si perdono le coordinate spazio temporali per lasciare il posto ad altre modalità di percezione del reale. È proprio su questo profilo che il cinema di Sokurov sembra attraversare, indenne, il tempo e lo spazio. Se infatti *Arca russa* è il gran film che in effetti è, questo accade perché quel museo, quei saloni, quella scenografia di imponente bellezza diventa universo espanso di un'intera nazione di immensa grandezza. La macchina da presa del regista sa trasformare il grande museo in universo sconfinato dentro il quale scorre la storia. Non solo immaginario cinematografico che assume i tratti del grandioso come in un sogno felliniano, ma il grandioso in sé che solo la macchina del cinema sa percepire. Per Fellini il cinema è costruzione dell'immaginario, per Sokurov l'immaginario esiste già ed è solo il cinema che sa catturarlo. Un immaginario che il regista russo identifica con l'arte, presente non solo nel film citato, ma centrale in *Francofonia*, ad esempio, dove il tema della sua salvezza e dei musei che la conservano durante l'ultimo conflitto mondiale si riflette sulla nostra stessa vita: *Chi saremmo senza i musei*, si chiede Sokurov nel suo film che racconta, quasi in un lontano e opposto parallelo ad *Arca russa*, la storia attraverso le vicende del Louvre, partendo dalla preoccupazione per una nave che naviga tra acque agitate con il suo carico di storia artistica nella stiva.

È in queste stesse prospettive che trova spazio nel suo cinema l'ultima sua laboriosa fatica *Fairytale*, visto in anteprima all'ultima edizione del Festival Locarno e più di recente passato anche sugli schermi del Torino Film Festival. Un'altra immaginaria cavalcata su qualcosa che forse già esiste e spetta solo al cinema scovarlo, un'altra incursione sulla storia e sul potere che l'ha dominata, un'altra consumazione e sgretolamento di quel potere che sembra disfarsi in un al di là dove tutto, finalmente, diventa verità.

Fairytale è una fiaba, una fiaba nera se si vuole, un cupo racconto dantesco che lavora in quell'oltrepassato confine che è l'esistenza umana. In uno scenario animato nel quale Sokurov prende a prestito le vertiginose scenografie di Piranesi, che ha inventato lo spazio verticale per le sue carceri, in quel gotico che bene si adatta alla smisurata potenza della sua immaginazione, per inserirvi i suoi personaggi, le sagome dei suoi personaggi – lavoro sul quale bisognerà per forza tornare – Hitler, Mussolini, Stalin e Churchill oltre che un Gesù Cristo stanco e deluso e una comparsa di Napoleone redivivo tra i defunti, primo interprete nel nuovo imperialismo. Ma si serve anche dell'immaginazione di Gustave

Dorè che meglio di altri ha dato forma e tratto alle atmosfere infernali e son soltanto del poema dantesco. Disegni nei quali la grandiosità di paesaggi non terreni sembrava rimpicciolire le figure umane schiacciate dalle rupi e

dalle acque infinite. In questo al di là dominato da Piranesi e da Dorè, in un costante dialogo tra scenario e storia, tra vita e morte, le quattro figure di ex potenti, ancora illusi di un loro dominio sulle folle festanti, sono viste ridotte alla loro essenza di piccoli uomini alle prese con giochini infantili, battute acide dell'uno contro l'altro, dominati da un ambiente che non è più terreno ed è già altra consistenza della prosecuzione della vita. Dominato da una costante ironia *Fairytale* smette da subito le vesti del film d'animazione, come viene innaturalmente e maldestramente definito, quasi un giochino minimo – e la sua uscita natalizia sembra avvalorare questa cattiva gestione del film – per diventare, invece, ulteriore lugubre riflessione sulla storia, soprattutto sulla storia di quella potenza che i tre dittatori, protagonisti e il leader inglese, hanno consapevolmente incarnato, per trovarsi ora, ridotti a sagome fluttuanti, nell'immaginario limbo che li accoglie dopo tanto spargimento di autocratica potenza.

Fairytale nel suo aspetto fiabesco è dunque sberleffo alla potenza e cupa riflessione sulla dittatura e al contempo durissimo giudizio storico che si aggiunge agli inappellabili giudizi che il suo cinema ci ha offerto sul tema. Le atmosfere dantesche in quella insuperabile immaginazione sospesa tra la nebbia di un invisibile mondo e la materialità eterea delle figure, sembra che davvero rivivano preparando forse quel film che Aleksandr Sokurov insegue da tempo e che potrebbe costituire, su queste premesse, davvero l'apogeo del suo cinema, quella Divina Commedia di cui questo film costato tre anni di duro lavoro, sembra anticiparne i tratti, cominciando a far vivere le atmosfere.

Qualche parola va spesa per questo lavoro così faticoso e difficile per giungere al risultato che si spera siano in molti a potere valutare. Sono state centinaia le ore di materiali girati su Mussolini, Hitler, Stalin e Churchill che il regista ha visionato, ore e ore di proiezioni dalle quali con cura e pazienza sono state isolate le sequenze lunghe o brevi che sarebbero servite al film. Sono state letteralmente estratte da quei filmati originali, si direbbe ritagliate, staccate e così ottenute riversate in *Farytale*. Un lavoro di adattamento dei movimenti dei soggetti di quelle sequenze ha completato la paziente opera di traslazione per conferire al movimento, così estrapolato dall'originale, una logica nuova all'interno del film.

Un altro complesso lavoro è stato quello del doppiaggio delle quattro figure dei protagonisti. Ciascuno di loro è stato doppiato nella propria lingua di appartenenza, compreso Gesù in quell'antico aramaico oggi quasi introvabile ed è stata dura la ricerca di un doppiatore in grado di sostenere la sfida. I nuovi dialoghi, frutto della scrittura del film e detti dai doppiatori, sono carichi di un'acida ironia in cui risaltano i tratti quasi puerili dei quattro personaggi storici. I sorrisi ai quali *Fairytale* induce sono di fatto una riflessione sulla dimensione che Sokurov attribuisce al potere e ai suoi interpreti.

Un lavoro che non è soltanto tecnica supportata dalla tecnologia, ma anche un'operazione che la dice lunga sulla grande visione della storia del geniale regista russo. Una storia che è contemporaneità, che è trasporto in questa nostra vicenda dell'oggi, una storia del potere che non è mai morta, che attende viva, sebbene sgretolata in un limbo. Una memoria che non può spegnersi per un cinema di immensa grandezza che non smette mai, con i grandi, di riscoprire se stesso e le sue potenti armi dell'immagi(nazio)ne.

Tonino De Pace

Il cinema cecoslovacco e la Primavera di Praga

La novà vilna, la nouvelle vague sulle sponde della Moldava

Pierfranco Bianchetti

Dopo la Liberazione del paese nel 1945 il cinema cecoslovacco, rispetto agli altri paesi dell'est, è fortemente avvantaggiato dal fatto che i tedeschi invasori avevano trasferito tutte le loro attrezzature cinematografiche da Berlino a Praga a causa dei bombardamenti alleati sulla capitale del Terzo Reich.

Nel 1948, quando il Fronte Nazionale vince le elezioni, la Cecoslovacchia può così disporre di un'industria cinematografica pienamente funzionante e già nazionalizzata nell'estate 1945.

Inizialmente le molte pellicole che invadono i cinematografi del paese hanno come argomento principale la resistenza contro l'invasore nazista. La produzione del dopoguerra però vede emergere anche il filone piscologico e quello letterario, molto popolari presso il pubblico cinematografico.

Nei primi anni Sessanta esordiscono cineasti di grande prestigio come Jirì Weiss, Karel Zeman e Jirì Trnka, pittore, disegnatore, animatore di marionette nel settore dell'animazione, che diventerà molto conosciuto anche a livello internazionale vincendo premi nei festival del cinema in tutto il mondo. Ispirandosi alla radicata tradizione del teatro di animazione con pupazzi (popolare nei rioni di Praga e che tanto ha contribuito a mantenere salda l'unità popolare della nazione durante l'invasione nazista), il cinema cecoslovacco per ragazzi si afferma come uno dei più importanti a livello mondiale.

"*Alla fine degli anni Cinquanta*-scrive Ernesto G. Laura in Cinema & Film Curcio Editore- *il cinema cecoslovacco si era situato così fra le principali cinematografie europee, giocando su una ricca tastiera di generi e di temi, sempre legato alla cultura nazionale e a una estrema cura formale pur nei film di produzione media. Non fu prigioniero del conformismo politico dell'era staliniana e anzi proprio all'ora seppe, per esempio, rivendicare i diritti della fantasia: ma la soverchia attenzione al passato, vuoi prossi mo, vuoi remoto, anziché al presente, dice pur qualcosa su certi limiti di libertà nell'affrontare i temi della Cecoslovacchia contemporanea*".

Nel 1963 al Festival di Cannes il film di Vojtech Jasny *Un giorno, un gatto..* ottiene un grande successo di pubblico e si aggiudica il Gran premio della Giuria. Questa bella favola girata in uno splendido colore, la storia del gatto magico Murek che colora gli abitati di un piccolo paese a seconda della loro virtù o dei loro difetti, rappresenta la rinascita del cinema cecoslovacco tra il 1963 e il 1969.

Un rinnovamento che qualcuno ha chiamato "il miracolo del cinema cecoslovacco" non solo ad opera dei giovani cineasti, ma anche per merito di tre generazioni, quella prebellica, quella postbellica e la generazione in attività dopo il 1956.

Nel decennio 1960-69 gli studi di Barrandov (Praga) e di Koliba (Bratislava) sfornano 305 lungometraggi, un vero primato per il cinema cecoslovacco che conosce quell'ondata di disgelo che ha già investito le altre cinematografie dell'Est. Un profondo rinnovamento artistico, contrassegnato dal debutto di nuovi registi (la fioritura del '63) quali Ewald Schorm, Milos Forman, Jan Nemec e Vera Chytilova, che coincide con alcune fondamentali riforme del sistema economico - strutturale filmico.

È la nascita del movimento "novà vlna", la nouvelle cinematografica cecoslovacca, portatrice di nuove idee, nuovi linguaggi, che si differenzia però nelle due diverse culture nazionali (la ceca e la slovacca).

Tra i temi preferiti dai giovani registi della "novà vilna", quelli del conflitto generazionale e del travaglio adolescenziale nella società contemporanea, sono i più sviluppati. In particolare Milos Forman con *L'asso di picche* (1963), *Amori di una bionda* (1965), girati in patria e *Taking off* (1971) negli Usa, è l'autore che maggiormente si mette in rilievo, mentre non tardano a venire le affermazioni internazionali di questa innovativa cinematografia come l'Oscar per il miglior film straniero nel 1966 a *Il negozio al corso* di Jan Kadar ed Elmer Klos.

Nel 1967-68 durante la "Primavera di Praga" inaugurata da Alexander Dudcek, emergono altri nuovi registi quali Jaromil Jires, Ivan Passer, Jiří Menzel, autore del celebre *Treni strettamente sorvegliati*, anch'esso premio Oscar 1968.

Con l'arrivo dei carri armati sovietici durante l'invasione del Paese nell'estate del 1968, anche il cinema cecoslovacco, se non subito, è coinvolto nella cosiddetta "normalizzazione" (il suo ultimo grido di indipendenza sarà il film *Lo scherzo*, 1969 di Juraj Jakubisko) che costringerà molti cineasti ad emigrare all'estero (Forman, Passer, Kadar, Nemec) e a restringere le possibilità di lavoro nell'industria cinematografica in cui pochi decidono di rimanere come Menzel e Vera Chytilova.

"*Così finì* - scrive Ugo Casiraghi su l'Unità del 19 novembre 1994 -, *per ben altre ragioni che in Francia, la nouvelle vague cecoslovacca. Nessuno, solitamente, è profeta in patria, ma un grande artista lo era stato. A metà del decennio Jiří Trnka, il gigante del film d'animazione a pupazzi, che in quanto tale aveva sempre lavorato in piena indipendenza perché sostenuto dal consenso di tutto il pubblico (ma in questo caso, siamo giusti, anche dalle strutture del cinema nazionalizzato), si congedò con un breve apologo intitolato La mano. Breve ma agghiacciante. Nella sua oasi domestica un pacifico ometto plasma l'argilla a proprio gusto. Quand'ecco una Mano possente irrompe in casa e pretende dall'artista un lavoro su ordinazione. Lo scultore si oppone, resiste, si barrica, ma la Mano inesorabilmente ritorna, con la violenza ma anche con l'offerta di remunerazioni e onorificenze. Alla fine, nell'ultimo soprassalto di resistenza, il perseguitato si accascia, ucciso dall'angoscia. Alle esequie, implacabile, la Mano gli rende addirittura gli onori militari*".

"Treni strettamente sorvegliati" (1966) di Jiří Menzel

"La mano" (1965) di Jiří Trnka

Il festival di Karlovy Vary

Orgoglio del cinema cecoslovacco, il Festival di Karlovy Vary nasce nel 1948 diventando un punto di riferimento per tutti i cineasti del mondo, Dal '69 le pellicole in concorso sono però in linea con le direttive del nuovo governo "normalizzato" che ha sostituito quello guidato da Dubcek.

Nel 1989 il vecchio regime socialista, in seguito alla "rivoluzione di velluto", lascia il posto a un governo liberale che introduce un sistema economico di tipo liberista. Ovviamente anche il festival ne subisce le conseguenze. Sostituiti tutti i dirigenti della manifestazione, il Festival perde i finanziamenti statali, mentre la programmazione privilegia sempre più le produzioni provenienti da Hollywood e le opere ispirate al glorioso cinema degli anni Sessanta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

scompaiono inesorabilmente.

I protagonisti della nouvelle vague praghese

Figura di primo piano del cinema cecoslovacco degli anni sessanta, Milos Forman, nato il 18 febbraio 1932 a Caslav, si laurea all'Accademia di Praga di musica e di arte drammatica mettendosi presto in luce come sceneggiatore e autore di cortometraggi. Il suo brillante esordio nel lungometraggio avviene con *L'asso di picche*, (1963) interpretato da attori non professionisti. Seguono *Amori di una bionda* (1965), racconto delle vicende sentimentali di una ragazza innamoratasi di un giovane pianista di un'orchestra da ballo, una commedia satirica, intelligente e raffinata, nata da un curioso episodio di vita reale, e *Al fuoco, pompieri!*, il suo primo film a colori ambientato in una piccola città di provincia della Cecoslovacchia nella quale i pompieri locali decidono di organizzare un grande ricevimento in onore dell'anziano comandante e presidente della loro associazione, ormai in pensione. Nel corso della cerimonia bottiglie di vino, di cognac, formaggi e salumi disposti sul tavolo e guardati a vista, spariscono misteriosamente, mentre nel frattempo scoppia un incendio in una casa della cittadina e i pompieri lenti e impacciati non riescono a intervenire in tempo per salvare l'edificio di proprietà di un vecchio.

"L'asso di picche" (1964) di Miloš Forman

Piena di ironia e di sublime satira la pellicola, chiaramente una metafora sulla corruzione e sulla degenerazione morale del sistema politico, ottiene un grande successo di pubblico.

Nell'agosto '68 durante i giorni dell'invasione sovietica Forman si trova a Parigi per lavoro e decide di emigrare negli Usa dove continuerà a realizzare le sue pellicole corrosive e polemiche. Il conflitto generazionale, la confusione del mondo degli adulti sono presenti in *Taking off* (1971), uno dei ritratti più convincenti della società occidentale di quegli anni. Il regista si afferma così come uno degli autori cinematografici più significativi degli anni Settanta. *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (1975), specchio deforme dell'America e come *Hair* (1979), trasposizione filmica di un noto musical degli anni Sessanta, sono la conferma del suo talento caustico, polemico e impietoso.

Negli anni Ottanta dirige *Ragtime* con James Cagney, il campione d'incassi *Amadeus* e *Valmont*, ambientato nella Parigi del XVIII secolo. Negli anni Novanta firma *Flint- Oltre lo scandalo*, il sottovalutato *Man on the Moon* e nel 2006 *L'ultimo inquisitore* incentrato sulla figura del pittore Francisco Goya. Poi a causa di problemi alla vista è costretto a lasciare il cinema. Muore nell'aprile 2018.

Un altro esponente di spicco di quella felice stagione filmica è Jan Kadar nato a Budapest il 1° aprile 1918. Il suo cinema è caratterizzato da una robusta struttura narrativa e da uno stile più tradizionale rispetto a quello degli altri suoi giovani colleghi. Tra il '63 e il '65 gira due film di ottima fattura, *La morte si chiama Engel* e *L'accusato.*

Ancora nel '65 firma la sua opera più conosciuta, *Il negozio al corso*, interpretata dalla celebre attrice Ida Kaminska, che ottiene un grande successo al Festival di Cannes, il premio Oscar 1966 e una buona distribuzione in Occidente.

Dopo l'invasione della Cecoslovacchia si trasferisce prima in Europa e poi in America. Il suo ultimo film è *La strada della libertà* (1979), trasposizione sul grande schermo del romanzo di Howard Fast incentrato sulla figura del primo deputato nero nella storia degli Stati Uniti. A Hollywood il regista, uno dei nomi di punta della "scuola di Praga", non ha però trovato il modo di esprimersi al meglio. Muore a Los Angeles il 1° giugno 1979.

Elmar Klos, nato il 26 gennaio 1910, da giovane studia legge, ma è attratto anche dal cinema e dal teatro. Dopo aver fatto l'attore, scrive sceneggiature per cortometraggi e per lungometraggi. Nel 1952 inizia a girare con l'amico Jan Kadar nei celebri studi Barrandow il loro primo film *Unos.* Ne seguiranno poi altri sei tra i quali i più famosi sono *La battaglia di Engelchen* ambientato nella resistenza cecoslovacca al nazismo e *Il negozio al corso.*

In particolare quest' ultima pellicola, tratta da un racconto di Ladislav Novotny, si guadagna con l'Oscar il primo riconoscimento dell'Accademy Awards ottenuto dalla Cecoslovacchia che in quel periodo sta vivendo una stagione di grande vivacità culturale nel cinema, nella diffusione del jazz, della pittura astratta e della satira politica. Sono importanti risultati ottenuti da un paese socialista raggiunti grazie alle aperture del XII Congresso del Partito Comunista Cecoslovacco che hanno dato vita alla Primavera di Praga.

"Il negozio al corso" (1965) di Ján Kadár e Elmar Klos

Il negozio al corso ambientato in una piccola città slovacca del 1943 durante l'occupazione tedesca, ha come protagonista Tonio, un modesto falegname del luogo in difficoltà economiche, che riesce a farsi nominare "controllore ariano" di un negozio di merceria gestito da Rosalia, una povera vecchietta ebrea. Quando arriva l'ordine di deportare gli ebrei della cittadina, l'uomo affezionatosi alla povera e anziana donna, la nasconde in cantina per salvarla, ma quando il pericolo sembra passato Tonio scende per liberarla trovandola morta. Sconvolto e disperato allora si impicca. Nel finale drammaticamente poetico le anime di Tonio e Rosalia si aggirano per le vie della cittadina mano nella mano.

Dopo la "normalizzazione" Kadar e Klos portano a termine un ultimo film, *Nuda dal fiume*, distribuito l'anno successivo. Poi Elmar è costretto a girare un film intitolato *Alla deriva* (voluto direttamente dalle autorità) e ottenuta la cattedra per l'insegnamento della sceneggiatura alla Scuola di Praga, rimane nel suo paese dove scompare a 83 anni il 19 luglio 1993.

Juraj Jakubisko, uno dei più giovani cineasti della scuola di Praga nasce il 30 aprile 1938 e studia alla Scuola Artistico Superiore di Bratislava. Il suo primo lungometraggio è *Anni di Cristo* girato a 29 anni, storia autobiografica di un giovane alla ricerca della sua maturità in senso sentimentale e politico. La sua pellicola successiva *Gli uccellini, gli orfani e i pazzi* apre un grande dibattito tra pubblico e critica.

Nell'agosto 68' Jakubisko, armato della sua cinepresa, riprende l'ingresso dei carri armati in Cecoslovacchia. Sceglie però di non abbandonare il paese come molti suoi colleghi riuscendo grazie ad un profilo basso a sopravvivere alla bufera.

Dopo aver realizzato nel *'69 Arrivederci all'inferno* coprodotto da Moris Ergas, le cui riprese si concluderanno però solo ventuno anni dopo, gira molti documentari non sgraditi al regime. Negli anni Novanta firma diversi film di buon successo come *Rapporto poco chiaro sulla fine del mondo, Post Coitum* e *Bathory* mai distribuiti all'estero.

Jiří Menzel, tra i più famosi della sua generazione, nato a Praga il 23 febbraio 1938, si diploma nel 1962 alla FASMU, la scuola di cinema che ha formato molti cineasti. Attore, regista teatrale e cinematografico, già assistente di Vera Chytilova, firma nel 1965 un episodio del film *Perline sul fondo* e nello stesso anno dirige due film gialli dello scrittore Josef Skvorecky, *Delitto alla scuola per ragazze* e *Delitto al night-club*, 1968, mentre l'anno prima realizza il suo capolavoro *Treni strettamente sorvegliati* ambientato durante l'invasione nazista della Cecoslovacchia, storia di un giovane gracile e introverso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

assunto nelle ferrovie (come il padre e il nonno). La sua destinazione è una stazioncina periferica diretta da un capostazione bigotto che aspira a diventare un dirigente. Attratto da una bella e allegra collega che vorrebbe sedurre, si dimostra nei suoi confronti impacciato e confuso, ma è poi rincuorato e consigliato da un suo collega che milita nella resistenza antinazista. Viene così a conoscenza della preparazione di un attentato dinamitardo progettato dai partigiani a un treno tedesco carico di esplosivo a cui vuole partecipare. Una decisione che gli sarà fatale.

Premio Oscar 1968 come miglior opera straniera, la pellicola di Menzel risente del clima di sfiducia di quel periodo riflettendo i due momenti politici dell'epoca: la faticosa ricerca di nuovi ideali e la repressione di ogni tipo di critica al sistema.

Dopo l'invasione sovietica del '68 il regista è costretto a interrompere la lavorazione ormai ultimata del suo nuovo film *Allodole sul filo* (terminato solo nel 1990 e scomparso dagli schermi come altri otto film per diversi anni) e fino al 1974 non potrà riprendere la sua attività di regista di cinema e di teatro.

Nel '93 gira *Soldato semplice Ivan Chonkin*, tratto dal romanzo di Vladimir Voinovich, bandito dal governo sovietico, ma uscito con successo in ben 20 paesi.

Jiří Menzel muore il 5 settembre 2020.

Vera Chytilova, nata il 2 febbraio 1929 è una delle pioniere del cinema cecoslovacco. La sua carriera artistica inizia con la sua tesi di laurea in cinema alla scuola di Praga intitolata *Il soffitto*, seguita dai lungometraggi *Un sacco di pulci* e *Qualcosa d'altro*. Le tre pellicole realizzate tra il 1960 e il 1962 la consacrano come la donna regista di punta della novà vlna.

Nel '66 grande successo riscuote *Le margherite*, protagoniste due ragazze un po' svitate, ma poi con la "normalizzazione" imposta dopo l'invasione sovietica, la sua carriera si interrompe dal 1969 al 1975. La Chytilova non lascia però il suo paese nonostante abbia anche ottenuto il passaporto e sopravvive a fatica girando film pubblicitari.

Sono anni molto difficili per lei e per suo marito, il cameraman Jaroslav Kucera e i loro due figli. Nel '73 scrive e dirige *Il gioco della mela*, un film "femminile" girato negli studi Barrandov, distribuito anche in Italia e presentato nell'ottobre 1978 da lei stessa a Milano nel corso di una conferenza stampa molto affollata di giornalisti presso la Terrazza Martini.

Dal '76 all'82 firma tre film *Panelstory*, *Kalamita* e *Il tardo pomeriggio di un fauno* apprezzati all'estero, ma mai arrivati sui nostri schermi. Benchè mal viste dal regime le sue pellicole continuano in patria a piacere al pubblico che fa la fila davanti ai cinematografi dove vengono proiettate.

Nell'83 una coproduzione tra la nostra Rai e l'ente statale cecoslovacco di cinematografia porta alla realizzazione del film *Praga cuore d'Europa* (ma per un disguido burocratico l'opera porta erroneamente la firma come autore di Jiří Menzel).

Vera Chytilova continuerà dedicarsi al cinema anche come insegnante fino alla sua scomparsa avvenuta il 12 marzo 2014.

Ivan Passer, nato il 10 luglio 1933, dopo aver studiato cinema al FAMU diventa sceneggiatore del collega Milos Forman. Suoi sono i copioni di *Gli amori di una bionda*, e *Brucia, ragazza mia*. Passato dietro la macchina da presa, gira il suo primo lungometraggio *Illuminazione intima* nel 1969, incentrato su di un gruppo di amici che si ritrovano dopo anni. Il loro incontro però farà scatenare invidie e risentimenti tipici di una piccola e meschina borghesia.

Trasferitosi negli Usa il regista non trova però nell'industria hollywoodiana uno spazio adeguato al suo talento. Firma nel 1971 il dramma *Il mio uomo è una canaglia* e nel '74 *Legge e disordine* e una commedia gialla, *Uomini d'argento* del '78, interpretata da Michael Caine. Nel 1981 è la volta di *La strada di Cotter*, adattamento di un romanzo di Newton Thornburg, incentrato sulla tragedia di un reduce dal Vietnam incapace di reinserirsi nella società.

Dopo *Dr. Creator- Specialista in miracoli* del 1985 con Peter O'Toole, gira nel 1988 *L'estate stregata*, pellicola presentata quell'anno alla Mostra del Cinema di Venezia. Del 1992 è *Stalin*, una produzione televisiva, mentre *Nomad – The Warrior* è del 2005, storia del condottiero e capo delle tribù kazake. Muore il 9 gennaio 2020.

Jan Nemec, altro nome di punta della generazione dei registi cecoslovacchi degli anni Sessanta, nasce il 2 luglio 1936 e studia alla scuola di cinema di Praga regia e recitazione. Dopo alcuni cortometraggi di ottima fattura, realizza il documentario *Memoria del tempo nostro* del 1963 e nel '65 il lungometraggio *I diamanti della notte*, storia di due giovani ebrei fuggiti prima di essere internati in un lager in Germania che sono costretti a diventare le prede di un gruppo di vecchi cacciatori.

"Gli amori di una bionda" (1965) di Miloš Forman.

L'anno dopo firma un'altra pellicola che riscuote molto interesse, *La festa e gli invitati*, mentre il suo terzo lungometraggio *I martiri dell'amore* passa quasi inosservato. Nell'agosto '68 anche Nemec come il collega Jakubisko con la sua cinepresa filma l'ingresso dei carri armati sovietici a Praga. Il documentario si intitolerà *Oratory for Praga*. Dopo aver attraversato fortunosamente la frontiera va prima a Roma e poi a Parigi e infine rientra in patria dove gli tolgono il passaporto fino al 1974.

Costretto a girare innocui documentari non invisi alle autorità, il regista lascia definitivamente il suo paese per la Francia e per la Germania prima di trasferirsi negli Usa. Solo dopo la caduta del Muro di Berlino nel novembre 1989 rientra a Praga dove è bene accolto dai vecchi dirigenti della cinematografia di stato che sono pronti a finanziare un suo film senza nessun condizionamento. Purtroppo però la società cecoslovacca muta rapidamente e il regista non apprezza il nuovo clima sociale e culturale del suo paese che lascia spazio all'individualismo più sfrenato e all'arrivismo. Nel '91 gira *Nell'ardore di un amore regale* da un romanzo di L. Klima, un film che non piace al pubblico e nel 2001 è la volta di *Discorsi notturni con la madre*, un documentario dedicato al suo esilio, alla scomparsa della madre e al suo ritorno in patria. Jan Nemec muore a Praga il 18 marzo 2016.

"I diamanti della notte" (1964) di Jan Nemec

Impossibile dimenticare infine Karel Zeman (1910- 1989) e il già citato Jiří Trnika (1912-1969), due giganti del cinema d'animazione cecoslovacco specialisti nella tecnica mista che accostava disegni animati e attori in carne e ossa. I loro film sono stati apprezzati in tutto il mondo e sono stati fonte di ispirazione anche per Hollywood.

Pierfranco Bianchetti

Orlando (2022) di Daniele Vicari

Claudio Cherin

L'ultima opera di Vicari è uno sprofondo improvviso, una dialettica tra mondi diversi - un paesino di Rieti e la globale, multietnica, europeissima Bruxelles -, ma anche grazia poetica, cosa ci può essere di più poetico di un amore tra un nonno e una nipotina?

Lo 'sprofondo improvviso dell'umano vivere' si ha subito, quando Orlando (Michele Placido) contadino rietino testardo e di poche parole, con la sigaretta senza filtro in bocca, che parla solo dialetto, è costretto a correre dal figlio, che si è trasferito da tempo a Bruxelles, e con cui non parla da tempo.

Giunto in Belgio, balbettante, senza sapere e capire il francese, Orlando trova il figlio morto (d'una bellezza fredda è l'inquadratura in cui si vede contemporaneamente i piedi del figlio nella bara e, in lontananza, la nipote di dodici anni, che parla con la tata thailandese, mentre Orlando piange un pianto di puro dolore il figlio, con cui non si è e non si riconcilierà più).

Lyse (Angelica Kazankova) è la nipote tredicenne, che non ha conosciuto la madre e che si ritrova a non avere che un burbero nonno come tutore, per continuare a vivere la vita divisa tra scuola e pattinaggio.

Il contrasto tra la vita di campagna e la centralissima Bruxelles è molto forte. La paura per quel mondo, in cui la nipote si muove con destrezza, rende Orlando inquieto, nervoso, a tratti tremante. Orlando non parla. Le parole che dice sono singulti. Piccoli fremiti. E lo sguardo è sempre basso. Come a scusarsi. (Di essere stato un cattivo padre? Di essere vecchio? Di non essersi riconciliato con il figlio? O di essere un epigono del patriarcato?)

È la ragazzina, che sa l'italiano, il padre le ha insegnato questa lingua che è un'identità da mostrare solo e a chi si conosce bene, ma non a tutti; gli italiani hanno ancora lo stigma di essere violenti e cercare di farsi giustizia da sé, come gli ricorda la donna al consolato italiano Bruxelles a guidarlo nel mondo, facendogli da tramite, ora con il padrone di casa, ora con la madre della sua amica.

Orlando vuole tornare a casa, in Sabina. E non sa se portare con sé la nipote o lasciarla in Belgio, affidandola ad una famiglia di amici. Perdendo, così, la possibilità di prendersene cura e rivederla, fino alla maggiore età.

Il film ruota su questa domanda. Su questa decisione. La ragazzina è accogliente; la ragazzina è autonoma; la ragazzina sa che dovrà andare col nonno. Ma immagina che, presto, tornerà nella sua città. Del resto, sa di essere non molto diversa da Orlando: anche lei non ha viaggiato, anche lei non conosce il mondo. È europea, al centro dell'Europa che conta, ma non è andato fuori dal Belgio. Né ha un'identità (madre, luoghi dell'anima, passato, famiglia).

Alla fine Orlando firma, più per darle una possibilità, che lui, con i suoi modesti mezzi, non potrebbe mai dare che per disfarsi di una nipote, che come un'eredità troppo pesante da custodire, gli è scivolata tra le mani.

La scintilla emotiva tra i due protagonisti non sfiamma mai in scene madri. Orlando, non riuscendo a comprendere il cambiamento e la realtà attorno a lui, si pone in una posizione di difesa da ogni 'assalto esterno', che non vuole subire. Anche la scena finale, che racconta una strada diversa che percorreranno nonno e nipote, non cede al drammatico.

'La scrittura cinematografica' di Vicari è intensa, essenziale e profonda. Il regista scava nelle psicologie dei personaggi; la sceneggiatura è intensa; il ritmo della narrazione è serrato, tutto è puntualmente curato nei dettagli. I dialoghi sono naturali, ben scritti e ben recitati. Lo stile severo di Vicari dà un'impronta riconoscibile allo spettatore, che, se non conosce altri film del regista, ne riconosce la validità. I protagonisti principali, ma anche secondari, sono ben guidati. Il personaggio più rischioso, per mezzo del quale si regge tutto il film, è Orlando. Un personaggio in bilico, che non cade mai vittima del proprio essere, della propria forma o dello stereotipo. Anche l'uso del dialetto sabino è tarato con sapienza. E non diventa mai una 'sporcatura' o un rumore di fondo.

La bellezza piovosa di Bruxelles è il giusto scenario per una storia di dolore e di lutto. Nessun'altra città farebbe da sfondo in come così denso. Come se il dolore e la ferita dei due personaggi confluissero e venissero amplificati dalla severa e uniforme architettura della capitale belga.

Orlando è opera matura, che si interroga sulla contemporaneità dell'umanità in tempi di crisi. Placido è sempre attento, lucido; interpreta con abilità un uomo ferito nel profondo con i calli e le ferite nelle mani, con la vacuità nello sguardo che comprime il cuore. Kazankova è la parte emotiva, la parte più delicata della narrazione (e della costruzione dialettica) del film. Gli occhi sfavillanti, i lunghi e suadenti capelli biondi sono la parte che sta tra il dolore del nonno e tutto quello che ci può essere intorno. Rassegnata, forse, dalla lunga (possiamo immaginare) malattia di Valerio, il figlio

di Orlando. O destinata per la giovane età a tuffarsi subito nella vita, nonostante la perdita.

C'è da chiedersi se oltre al dolore, al lutto più spietato e raggelato (Orlando non piange mai, non sorride neanche, è terrorizzato dal suo bisogno di conforto e dalla perdita vista come un'ulteriore fuga di Valerio) Vicari voglia raccontare l'emigrazione italiana, nel suo spaesamento, nel suo disilluso bisogno di ritornare al paese, nel suo arrogante bisogno di essere accolti. Ma anche nel suo sentirsi profondamente disprezzato. Sempre alla ricerca di un lavoro duro, precario e senza alcuno sconto.

È forse lo stralunato personaggio che non è mai macchietta, ma che pure, oltre al dialetto, ha la giacca a quadretti, un cappellaccio e una valigia che sembra di cartone, un elogio composto a quei pochi intensi film *La ragazza con la pistola*, *Fumo di Londra*, *Bello onesto emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata* che hanno raccontato l'emigrazione?

La scena, verso la fine, dove il nonno suona la fisarmonica e nipote balla davanti a un capannello di persone di varia età, riporta alla mente quanto ha fatto per fame chi è emigrato.

E questo ricordo cancellato dai libri, fa pensare come Vicari sarebbe in grado di trasporre sul grande schermo il romanzo di migrazione di Melania G. Mazzucco, *Vita*. O una delle storie degli italiani che a Marcinelle, la mattina dell'8 agosto 1956, persero la vita. Dei quasi 282 presenti, 136 erano immigrati italiani. Vicari, già regista di *Diaz*, sarebbe in grado di dare, con uno sguardo lucido e puntuale, vita ad una storia d'immigrazione italiana dimenticata. Raccontando, come ha fatto, un frammento della complicata storia italiana.

Claudio Cherin

diaridicineclub@gmail.com

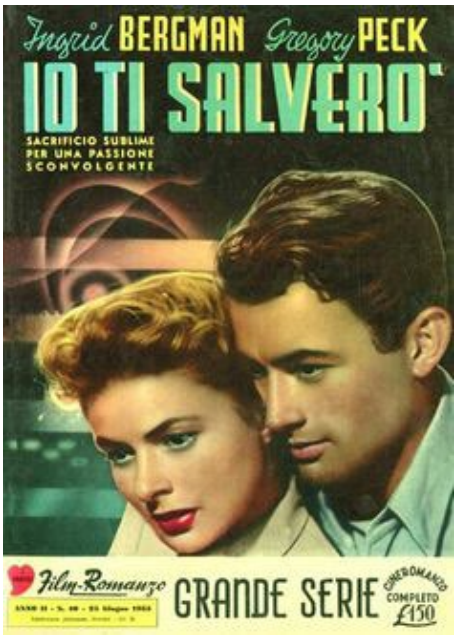
Quando Hitchcock cominciò a servirsi della psicoanalisi

Una storia di caccia all'uomo presentata in un involucro di pseudo-psicanalisi...
Alfred Hitchcock

Stefano Beccastrini

Proemio

Alfred Hitchcock fu il primo cineasta a collocare il processo d'indagine psicoanalitico, nel suo somigliare all'indagine sopra un delitto, al centro di un film di "caccia all'uomo" (come lui stesso lo definì). Tale film, del 1945, si intitolava nella versione italiana *Io ti salverò* (il titolo originale era *Spellbound*: espressione ambigua nel suo significare sia *posseduto*, in riferimento al protagonista maschile, che *affascinata*, in riferimento alla protagonista femminile). Era ispirato a un romanzo di Francis Beeding (pseudonimo di due scrittori inglesi d'intrighi per così dire "gialli", John Leslie Palmer e Hilary A. Saunders) che narrava "... una bizzarra storia di stregonerie, riti satanici, psicopatologie, omicidi e scambi d'identità, ambientata in un manicomio svizzero" (come scrive Donald Spoto nella propria biografia hitchcokiana). Il film si apre con un'avvertenza, rivolta agli spettatori, che dice: "La nostra storia si occupa della psicoanalisi, il metodo col quale la scienza moderna tratta i problemi emotivi delle persone sane. L'analista cerca solo d'indurre il paziente a parlare dei suoi problemi nascosti, per aprire le porte serrate della sua mente. Una volta che i complessi che disturbano il paziente sono scoperti e interpretati, la malattia e la confusione scompaiono.... e i demoni dell'irragionevolezza sono scacciati dall'anima umana".



Il Film

Il produttore David O. Selznick – quello, tanto per capirsi, di *Via col vento*, 1939, e di decine di altri capolavori hollywoodiani - era molto attratto dal tema della psicoterapia, essendo personalmente in analisi, e desiderava ardentemente di realizzare un film che di psicoterapia appunto trattasse. Hitchcock lo convinse che lo strano romanzo di quel tal Beeding (che, come già detto, neppure esisteva), debitamente adattato, poteva davvero servire allo scopo. Furon così acquistati i diritti cinematografici del libro e Hitchcock si mise al lavoro, con lo sceneggiatore Ben Hetch (che odiava Hollywood ed era pure lui in analisi: essa forse sarebbe stata utile anche per Hitch, che di nevrosi era colmo, ma il suo modo di autoanalizzarle e sublimarle era quello, buon per noi, di dirigere film che ne fossero profonde metafore). Prevedendo una scena onirica, venne ingaggiato per disegnarla il pittore spagnolo, surrealista e metafisico, Salvator Dalì. Era stato voluto proprio da Hitch, al fine di rompere "... con il modo tradizionale in cui il cinema presenta i sogni, con la nebbia che confonde i contorni delle immagini, lo schermo che trema e così via..." e ottenere invece "... dei sogni visivi dai tratti netti e chiari..." (sono affermazioni di Hitchcock fatte nella celebre intervista rilasciata a Francois Truffaut: un capolavoro della "letteratura cinefilica"). *Io ti salverò* ottenne un grande successo in quanto risultò essere, agli occhi del pubblico, *il primo film di psicoanalisi*. In realtà, vari film europei degli anni Venti – soprattutto di tendenza espressionista (per esempio *Il mistero dell'anima*, 1926, di Georg Wilhelm Pabst, per la cui sceneggiatura il cineasta austriaco chiese la diretta collaborazione di Sigmund Freud, il quale tuttavia rifiutò) e surrealista (per esempio, alcuni film di *Luis Buñuel*) – erano più o meno ispirati dalla nuova *scienza umana*, nata praticamente negli stessi anni del cinema però nel film hitchcockiano il rapporto tra la psicoanalisi e il film era esplicito, dichiarato, enfatizzato.

Hitchcock accanto ad un'opera di Salvador Dalì, sul set di "Spellbound" - ("Io ti salverò", 1945)

Dalì - scena con il famoso sfondo composto da giganteschi occhi nel sogno di "Io ti salverò"

Sicuramente, Freud avrebbe avuto piuttosto da ridire sulla psicoanalisi hitchcockiana, tutta fondata su quella *teoria del trauma infantile* quale fattore originario delle nevrosi che il grande Sigmund aveva abbandonato abbastanza presto: essa derivava da una visione catartica della guarigione del paziente che appartiene alla prima fase della psicoanalisi stessa se non addirittura, più probabilmente, alla prepsicoanalisi, indulgente verso l'idea che l'instaurarsi di rapporti affettivi tra l'analista e il paziente faciliti il processo d'indagine e di risanamento (così finendo con

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il semplificare molto, come avviene appunto in *Io ti salverò*, il senso del *concetto di Transfert*). Credo, peraltro, che il cineasta non si sarebbe affatto adombrato da simili contestazione freudiane, sia perché non pensava affatto che i suoi film dovessero rappresentare una sorta di rigorosa illustrazione cinematografica del freudismo (di cui si serviva, molto pragmaticamente, quale costrutto narrativo teso a mettere in luce percorsi di scoperta dell'oscurità profonda e tormentata dell'animo umano) sia perché il suo cinema ha rappresentato spesso (lui stesso, probabilmente, di ciò ignaro) un'occasione di riflessione sul proprio impegno professionale di vari psicoterapeuti. Per esempio, Luigi Cancrini – il quale ha posto l'accento sul fatto che, in *Io ti salverò*, vengono anticipati aspetti della dialettica Transfert/Controtransfert scoperti da Melanie Klein ma non presenti in Freud – o Salvatore Cesario. Quest'ultimo, docente di psicologia dinamica a Firenze, ha valorizzato (nel suo *La psicoanalisi e Hitchcock: che cosa la psicoanalisi può imparare da Hitchcock*) il rapporto tra l'uso cinematograficamente proficuo che Hitch fa della psicoanalisi e l'uso altrettanto proficuo che la psicoanalisi potrebbe fare del grande cineasta e dei suoi film. Ma raccontiamo un po', per chi non l'avesse mai visto, il film. Una psichiatra, la dottoressa Constance Petersen (Ingrid Bergman) - donna colta (è l'unica, tra i medici di Green Manor, la clinica per le malattie mentali nella quale ella lavora, a consultare continuamente la biblioteca e a conoscere la psicoanalisi) e moderna (fuma, per esempio) ma disinteressata, in apertura del film, all'altrui sesso (argomento sul quale i suoi colleghi scherzano spesso) - resta colpita e attratta, presto innamorandosene, del nuovo direttore appena giunto a Green Manor: il dottor Anthony Edwards (Gregory Peck), del quale ella ha letto tutte le opere, compresa quella che tratta dei sensi di colpa. Constance si rende conto, ben presto, che in lui c'è qualcosa che non va: soffre di amnesie, e messo in crisi dal color bianco soprattutto se rigato da strisce scure, mostra di non conoscere i libri che sono firmati con il suo nome. La verità è che l'uomo presentatosi con tale nome alla clinica non è affatto il vero dottor Edwards, pur non ricordandosi nulla della sua reale identità ("io non so chi sono", le rivela alfine). Ecco ciò che, della psicoanalisi, interessa davvero Hitchcock: non tanto il suo aspetto terapeutico bensì il suo aspetto antropologico, il suo aver compreso che l'essere umano è una creatura scissa, frammentata, spesso ignara a se stessa: "E' come guardare in uno specchio e non vedere che il vetro". Lo sconosciuto, anche a se stesso, è peraltro convinto d'avere ucciso il vero dottor Edwards, senza ricordarsi come e perché. Viene scoperto dalla polizia e arrestato ma la dottoressa Petersen finisce con il salvarlo. "Io ti salverò" gli aveva, del resto, promesso fin dalla prima scoperta dei suoi strani malesseri: ci riesce, infatti, decifrando un sogno che egli le ha narrato nonché smascherando il vero colpevole, grazie al felice connubio tra la propria competenza professionale e il proprio amore (nel film, tale amore è anche erotico e condurrà alla fine a un matrimonio, ma il film è metafora d'un mestiere salvifico, quello medico, che si fonda comunque sull'incontro tra tecnica e solidarietà, tra bravura professionale e altruismo).

Conclusioni

Gregory Peck – a parere di Francois Truffaut, cui *Io ti salverò* piaceva piuttosto poco anzi ne fu alquanto deluso – non era un "attore hitchcockiano" anzi era "vuoto e soprattutto inespressivo": sarà vero (credo dipendesse dai registi: Raoul Walsh, per esempio, l'utilizzò pochi anni dopo meravigliosamente) ma è ugualmente vero che Hitchcock lo scelse di nuovo per *Il caso Paradine*, 1947, dandogli quale partner femminile una straordinaria Alida Valli, nel ruolo della più tenebrosa delle Dark Lady. A me, a cui *Io ti salverò* piace non tanto quale film sulla psicoanalisi (sulla discussa questione ho già espresso il mio pensiero nel corso di questo articolo) bensì quale tenera e toccante storia d'amore durante la quale una donna forte ma dolce (una bellissima Ingrid Bergman - "un'attrice straordinaria" secondo Truffaut - nel ruolo di un personaggio femminile all'inizio un po' rigido ma poi protettivamente sensuale) riesce a donare all'amato sia la guarigione dalla malattia che tutta se stessa. Che donna, la Bergman, capace di diventare la musa cinematografica di due dei maggiori cineasti mai esistiti (seppur tanto diversi tra loro): Alfred Hitchcock e Roberto Rossellini!

Stefano Beccastrini

Poetiche

Albachiara di Vasco Rossi tradotta in latino

La bella iniziativa del Liceo Eschilo di Gela, dalle due docenti Lella Oresti e Concetta Massaro che hanno deciso di tradurre la canzone in latino: "il latino è considerato una lingua morta, abbiamo voluto renderla viva, farla cantare dai ragazzi e appassionarli a questa lingua, avvicinandoli con una canzone del grande rocker"

RESPIRAS
LENTE NE RUMOREM FACIAS
SOPIRIS VESPER (I) ET SURGIS IN SOLE
ES CLARAL UT PRIMA LUX
ES NITIDA UT AÈR
SI QUIS TE
VIDET ERUBÉSCIT
E MIRA CUM DEFIXIATES

In Nobis fUis, In CuRIs FUIS
-
NE GLEGENTER
VESTÍRIS
NUNQUAM VESTEM QUAE) ANIMUH
IN TE CONVERTAT) INDUIS,
SINGULUM , SOLKM) UT TE) O MNES MIRANTUR
ET NUDA FACIE)
ITER FACIS
EDENS MALUM, CUM SCHOOLAE LIBRIS STUDIO TE DELECTAS
NON
TIBI
PUDENDUM (E)ST
- ET VERTENS ILLOS MAGNOS VEROSQUE OCULOS INTELLEGITUR QUOD PUTAS AC STUDES
- ET ALIQUANDO
DULCEDO TE INVADIT
MANO LÉVITER
TE
PERMÚLCES
TU SOLAT IN
CONCLAVE TUA
ET TOTA VITA FORIS

Fumetti e Giochi di Ruolo

Per Rabbia o per Amore

Rosso e violetto

Nicola Santagostino

Continuiamo quindi la nostra serie sui vari Corpi letati allo spettro emotivo della saga di Lanterna Verde della DC Comics e questa volta parliamo dei due lati opposti dello spettro color arcobaleno: il rosso e il violetto .

Esiste la giustizia? Questa domanda, che tormenta l'essere umano fin dal primo accenno di senzienza, non ha una risposta razionale, ma dentro di noi, nella stessa zona dove nasce la paura, un demone urla la sua furente risposta: "Sì, ma devi strapparla a morsi da un Universo indifferente". La luce Rossa dello Spettro Emozionale, la luce legata alla rabbia, è tra le più devastanti che possano toccarci, e non solo per noi ma anche per chi ci sta intorno, poichè anche se è vero che la fiamma alimentata dalla furia è forse la più luminosa essa divora in fretta chi la brandisce, strappandogli, letteralmente in questo caso, il cuore. Il Rosso dell'Ira non si pone nessun dubbio, mai, al punto tale da eradicare l'intelligenza, inutile orpello, di quasi tutti i suoi araldi, che ricevono il loro anello in seguito all'aver subito un'ingiustizia tale da essere disposti a rinunciare a tutto pur di ottenere vendetta. Ed è qua il punto cardine di una delle luci più divoranti insieme, paradossalmente, a quella dell'amore: essa si fa spazio dove sta il cuore, il simbolo dei sentimenti più puri, e ne prende il posto pompando un fiele corrosivo e ustionante nei corpi dei suoi ospiti e incatenandoli per sempre ad essa, pena la morte. Esiste quindi la giustizia?

Il Corpo delle Lanterne Rosse

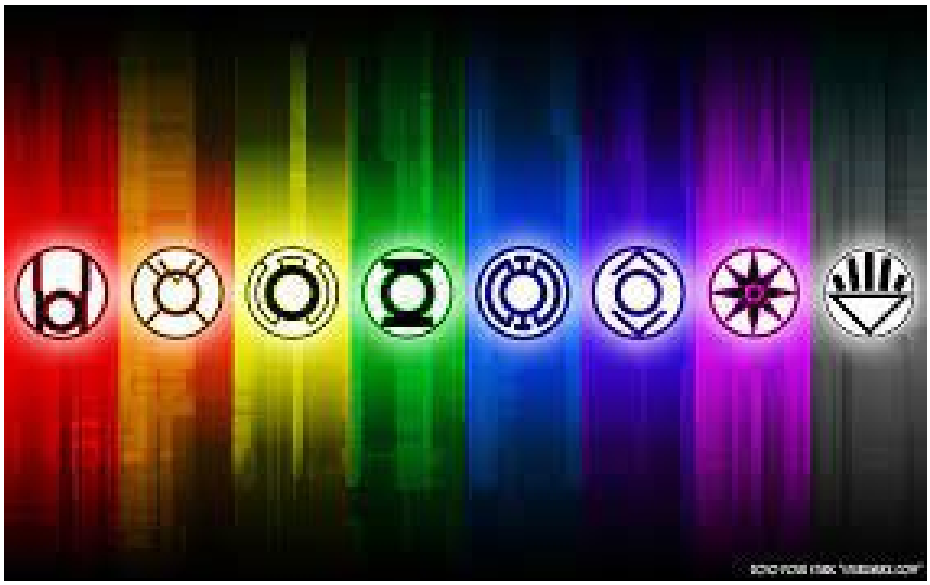
Per una grottesca ironia le Lanterne Rosse credo potrebbero darvi la risposta definitiva: no, essa non esiste come principio assoluto, non importano i sacrifici e gli sforzi, non importa la consunzione, l'universo è un coacervo di ingiustizie che alimentano costantemente la fiamma che consuma chi cerca di aiutarlo, poichè l'indifferenza di cui è pregno non guarda in faccia a nessuno, ma questo non implica lo smettere di cercare di bruciare via il male. Peccato, però, che dietro questa verità si nasconda una ben peggiore rivelazione, perché, vedete, il rischio di chi si lascia consumare dal desiderio di salvare tutto a qualsiasi costo è quello comunque di non rendersi conto di stare fallendo... Puoi forse considerare completo il tutto meno te stesso?

Il Corpo dei Zaffiri Stellari

Dall'altro lato dello Spettro Emozionale invece, abbiamo il Violetto, la luce che incarna l'Amore inteso nell'accezione di forza che tiene unito il tutto, come legge di attrazione e allo stesso tempo di respingimento del creato. In un certo senso il Violetto rappresenta a modo suo "l'Amore che muove il mondo e le altre stelle" citato da Dante Alighieri, ma esattamente come la rabbia, la sua natura è così intensa da renderne difficile il controllo e la gestione. Questa emozione, infatti, sceglie come portatori del suo anello solo persone che hanno un buco all'interno della loro anima, una mancanza che viene colmata, esattamente come accade per le Lanterne Rosse, da una delle forze più potenti del creato. Gli Zaffiri Stellari, quindi, sono un corpo composto da cuori spezzati che necessitano di un senso di appartenenza, e dona ad essi la capacità di poter vedere i legami che collegano tra di loro le persone e di poterli, tra le varie possibilità, usarli come fari durante il lungo viaggio nel cosmo infinito. Ma le emozioni dello Spettro sono pure e quindi non mediate dalle altre e inoltre il nome che viene ad esse assegnato definisce soltanto un aspetto di energie ben più grandi e difficilmente controllabili senza l'ausilio delle altre. L'universo ha un suo equilibrio e quindi anche il Violetto può essere una forza feroce, poiché è nella sua natura cercare di riunire tutto quello che è diviso riportandolo a un unico punto privo di distanza, identità e desiderio.

E così, ironicamente, sia il Rosso che il Violetto rischiano di distruggere chi ne incanala i doni poiché quel vuoto che vanno a riempire, il buco lasciato da quel cuore strappato o spezzato, non è in grado di porre limiti a queste due forze fondamentali della vita che possono serenamente tracimare affogando l'individuo nell'ossessione stessa.

Nicola Santagostino

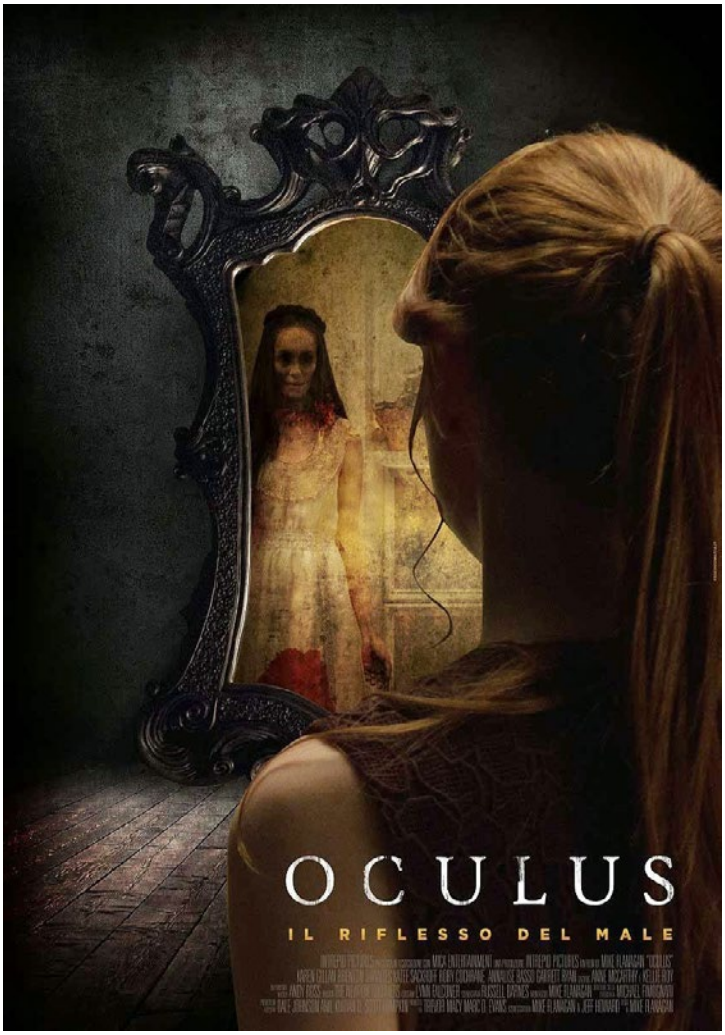


I colori dello Spettro Emozionale

Oculus: lo specchio delle brame ha un nome

Giacomo Napoli

La regina Grimilde di *Biancaneve* approva questo film dal titolo *Oculus* con il solito tragicomico sottotitolo italiano: *il riflesso del male*. Si tratta di una pellicola del 2013, ad opera di Mike Flanagan, un regista di medio livello americano, già autore di altri horror da botteghino piuttosto recenti come *Ouija* e *Doctor Sleep*. *Oculus* si presenta come la concretizzazione in forma di lungometraggio di un precedente mediometraggio dello stesso autore: *Oculus: Chapter3 – The man with the plan* (il cui titolo prolisso prevedeva però una sceneggiatura molto più essenziale e presumibilmente anche più efficace). Il film è un buon horror con molta sfumatura thriller e con una spruzzata di giallo; si notano da subito le inquadrature intelligenti e i dialoghi ben calibrati, il ritmo cesellato da una certa esperienza tecnica e la ricerca di un buon livello di fotografia. Sugli aspetti tecnici, infatti, *Oculus* non delude affatto e anzi sorprende in più di una occasione, scintillando come un prodotto commerciale di elevata qualità che non annoia mai e che si fa guardare con gusto. Le debolezze di quest'opera sono piuttosto da ricercare nella trama, carica di pretese ambiziose che finisce però per contorcersi su sé stessa, direi letteralmente che finisce per arrampicarsi sugli specchi (tanto per restare in tema). Anzitutto ci troviamo di fronte ad un enigma collegato alla memoria dei due protagonisti, enigma che riguarda i fatti avvenuti undici anni prima del tempo della narrazione e connessi alla tragica fine dei genitori dei nostri eroi. Questo mistero, inizialmente sottile e psicologico da parte del protagonista, va ad intrecciarsi complementarmente alla visione spietatamente critica e determinatamente sovrannaturale della co-protagonista, facendo partire il film con un'efficacia narrativa davvero superiore. Successivamente alla presentazione della "scena del crimine" e dell'accurata trappola digitale ed analogica impiantata nella "stanza chiusa dall'interno" con palesi richiami al genere giallo, le scene cominciano ad alternarsi tra presente e passato, dispiegando la storia agli occhi dello spettatore sempre più incuriosito e sviluppando la trama sempre più articolata. A questo punto, sopra la tematica della memoria si va ad inserire intelligentemente quella della percezione e le orribili allucinazioni prodotte dallo specchio maledetto cominciano ad assumere un controllo visivo non soltanto sul "cosa" ma anche sul "dove" e sul "quando". Il film raggiunge il suo climax più efficace proprio a questo punto, in cui i due protagonisti, fratello e sorella, riescono ad uscire temporaneamente dalla casa-trappola e a chiamare i soccorsi (giusto in tempo per venire riacchiappati dallo specchio). Dal punto di vista strettamente lessicale, ci troviamo davanti ad un horror psicologico saturo di tensione e incalzante, tanto intrigante quanto infido, farcito con un montaggio funzionale ed efficace, che risponde sia ai jumpscare sempre richiesti, sia alla genuina paura di vedere cose molto brutte anche solo con la coda dell'occhio. La tensione sale costante e la suspense non demorde; inoltre il duello con il male, a cui la protagonista punta una pistola alla testa con l'analogico rostro fatale, è più innovativo di quanto possa sembrare. Purtroppo però da qui in poi il film comincia a perdersi, tutta l'imbastitura intelligente finora costruita (siamo a tre quarti dell'opera) frana su sé stessa in un balbettio sempre più incomprensibile nel quale ogni linea narrativa tenta di sovrascrivere l'altra; le allucinazioni mortali prodotte dallo specchio indemoniato vanno a scontrarsi con la logica della trappola accuratamente preparata e al tempo stesso l'apparato mnemonico dei due giovani eroi finisce per sovrapporsi con la linea temporale reale in una cacofonia che purtroppo non va a giovamento di niente e di nessuno. L'intreccio tra presente e passato si confonde similmente a quanto avveniva nel finale dello *Shining* di Kubrick, senza però la magia e l'eccellenza del maestro del cinema: ecco quindi che un'orda di spettri appare a complicare ancor di più una trama altrimenti ingegnosa e ben architettata. Gli attori danno il meglio di sé, da Rory Cochran divo del piccolo schermo che raggiunge un realismo inaspettato nel ruolo del padre che impazzisce (di nuovo un riferimento a *Shining* non si sa se voluto o meno) a Karen Gillan la quale interpreta Kaylie con un solido senso di determinazione nel voler sconfiggere a ogni costo la "cosa" nello specchio e, con l'aiuto di suo fratello, tentare disperatamente di dimostrare al mondo sia la sua innocenza sia la realtà della tesi sovrannaturale. Intendiamoci, non si tratta di un brutto film, anzi; il finale, pur tragicamente non necessario, mantiene una linea di coerenza con l'insieme. Tuttavia doveva essere realizzato decisamente meglio (sempre da un punto di vista di trama, dal punto di vista tecnico, come già detto, è impeccabile). Con le ambizioni denso delle quali era partito e aveva preso quota, da Flanagan ci si sarebbe aspettati che avesse perlomeno mantenuta intatta l'atmosfera sospesa tra thriller e horror, tra giallo e fantastico, cosa che invece non avviene nel confusionario crollo del castello di carte che è l'ultimo quarto di pellicola. Si tratta di un buon film, certamente, ma che poteva ambire tranquillamente al rango di opera antologica e purtroppo non ci riesce; una pellicola che, non limitandosi a mostrare il solo lato oscuro della vicenda, riesce anche a narrare una storia empatica nei confronti dei protagonisti, coinvolgendo lo spettatore in quella che rappresenta una vera e propria tragedia familiare. Peccato quindi che in conclusione si provi un senso di incompiutezza, di confusione e di incoerenza, dovuto principalmente ad una banale carenza di controllo sulla sceneggiatura.



Resta comunque un buon prodotto, sicuramente apprezzabile dagli amanti dei generi succitati.

Giacomo Napoli

Le folli notti del Dottor Jerryll (The Nutty Professor, 1963)

Antonio Falcone

Stati Uniti d'America, anni '60, interno di un'aula universitaria. Il professore Julius F. Kelp (Jerry Lewis) sta svolgendo la quotidiana lezione di chimica, con tanto di dimostrazione pratica, adoperandosi nel mescolare fra loro vari elementi, fino a provocare una sonora esplosione, che richiederà l'intervento dei pompieri e comporterà la sua immediata convocazione nell'ufficio del rettore Warfield (Del Moore), il quale lo invita a *"lasciare le sue eccentricità nell'armadietto la mattina e sentirsi libero di portarsele a casa la sera"*. Mite di carattere, non propriamente attraente, goffo e imbranato, Kelp viene brutalmente soggiogato da uno studente cui ha rifiutato il permesso di saltare la lezione per recarsi all'allenamento di football, che lo incastrerà all'interno di uno scaffale. Una incresciosa situazione dalla quale verrà fuori grazie all'aiuto dell'allieva Stella Purdy (Stella Stevens), che gli fornirà l'ispirazione per iscriversi ad una palestra, così da rinforzare il fisico ed eventualmente difendersi dai soprusi. Ma dopo sei mesi di esercizio il risultato sarà soltanto la diminuzione di un chilo del peso corporeo, per cui asseconderà l'intuizione di occuparsi della forza fisica dal punto di vista chimico, studiando a lungo la possibilità d'inventare una formula adatta allo scopo e, una volta miscelati e stabilizzati tutti i componenti, sperimentarne gli effetti sulla propria persona. L'occasione gli verrà data dalla festa di metà semestre che si terrà al *Purple Pit*, noto ritrovo studentesco il cui accesso è negato ai membri della facoltà: il nostro ha ormai assunto le inedite fattezze di un uomo belloccio, oltremodo sicuro di sé (*"stamattina guardandomi allo specchio mi piaceva tanto quello che vedevo da non riuscire ad allontanarmi"*) e fortemente egocentrico, dai modi non certo raffinati, ma in grado di imporre il suo carisma su chiunque, tanto da affascinare subitamente Stella, alla quale si presenterà come Buddy Love, per quanto la ragazza andrà presto a nutrire un'alternanza tra attrazione e repulsione. Le due personalità, però, entreranno presto in conflitto tra loro e sarà una sola a prevalere, rivelandosi definitivamente nel corso del ballo di fine anno... Jerry Lewis (1926-2017) è stato un attore dalla comicità istintiva, congiunta mirabilmente ad una mimica, facciale in particolar modo, a dir poco eccezionale, che traeva ulteriore forza da una notevole capacità di analisi dei meccanismi della risata, comportante una esemplare precisione nella loro resa all'interno della messa in scena. Nello specifico Lewis rivelò una certa sagacia nel congiungere i toni propri dello *slapstick*, resi esteriormente da un fisico camaleontico, le cui movenze andavano ad integrarsi con lo spazio e gli oggetti, all'umorismo della tradizione *yiddish*, sottile e pungente, offrendo in definitiva una sorta di *unicum* che ridava al cinema una certa essenzialità primordiale, dove meraviglia e divertimento trovavano un'opportuna e personalizzata dimensione. La descritta *vis comica*, innata e al contempo attentamente studiata, trovava poi nei film da lui diretti inedita valenza autoriale, dove la realtà veniva trasmutata da un incedere incessante di *gag* che nel loro dinamismo lasciavano però spazio a più di una nota drammatica o comunque profondamente malinconica. Alla sua quarta regia (l'esordio dietro la macchina da presa avvenne nel 1960, *The Bellboy*), con *The Nutty Professor*, cosceneggiato insieme a Bill Richmond, Lewis allestisce una colorata ed esilarante parodia del romanzo *Strange Case of Dr. Jekyill e Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson (1886), ispirandosi alla trasposizione offerta nel 1941 da Victor Fleming con protagonista Spencer Tracy, ponendo gradualmente in essere un'acuta riflessione sul dualismo essere-apparire, rimarcando la circostanza di come sia "il sonno della società a generare mostri", confinando ai margini una persona "diversa", la cui sensibilità viene volutamente posta in second'ordine, lasciandosi sopraffare dalla scomposta fisicità ed accogliendo invece, pur sconvolti dal modo di porsi ben poco ortodosso, chi si presenta ostentando fascino e sicumera caratteriale: esemplare al riguardo la sequenza, resa in soggettiva, dell'esordio di Buddy Love, come credo già notato da molti, quando, per strada e all'interno del locale notturno, la gente resterà ammaliata al suo passaggio. D'altra parte la stessa Stella, che nel finale sembrerebbe ormai definitivamente attratta dall'occhialuto professore, tanto da essere prossima al matrimonio, ha acquistato dal papà di lui due bottigliette del *Tonico Kelp*, avviato ad una produzione su larga scala visto che Julius aveva inviato al genitore la formula per tenerla al sicuro e lui ne aveva approfittato prima per rifarsi delle angherie subite negli anni dalla moglie virago e poi per condividerne i vantaggi, guadagnandoci, con quanti intendessero "essere qualcuno" o "essere chiunque". Infatti ecco apparire la scritta in stile *Looney Tunes* opportunamente corretta, *That's not all folks!*, con il classico *The End* sostituito da un *The Beginning* che lascia presagire una nuova, probabilmente infinita, tenzone fra Kelp e Buddy. Costruito con meticolosità nel succedersi delle tante *gag*, spesso votate al surreale, sia da un punto di vista visivo (ad esempio l'imponenza, metaforica, dello scranno e della scrivania del rettore) che sonoro (il cipollone di Kelp, alla cui apertura parte l'inno dei Marines, lo scricchiolo dei passi che sembra dovuto alle scarpe, ma prosegue una volta che il professore provvederà a levarsele, i rumori ingigantiti dal dopo sbornia, resi in soggettiva, l'avvicendarsi delle due differenti tonalità di voce nel corso delle esecuzioni canore di Buddy), *The Nutty Professor*, oggetto di un *remake* "così eguale così diverso" nel 1996, diretto da Tom Shadyac con protagonista Eddie Murphy (ebbe anche un seguito, *Nutty Professor II: The Klumps*, 2000, Peter Segal), rappresenta un compendio del repertorio comico di Lewis, visto che viene esaltato il tema del personaggio che da soggetto viene sopraffatto dagli oggetti fino ad essere a questi ultimi assimilato, arrivando infine al suo definitivo "annientamento", ulteriormente evidenziato dallo sberleffo finale, il protagonista che inciampa e cade sulla macchina da presa, infrangendola e rivelando la finzione della messa in scena, trovandomi d'accordo con quanto fa notare Fernaldo Di Giammatteo in *Dizionario del cinema americano* (Editori Riuniti, 1996). La sua visione, poi, andando a concludere, potrebbe finalmente offrire il giusto e dovuto risalto all'innovativa comicità di Lewis, non sempre del tutto apprezzata in patria, sottovalutando al riguardo come nei suoi tratti scomposti e quasi schizofrenici sia riuscita a conferire alle varie narrazioni filmiche il senso profondo di un suggestivo stratagemma, in odor di sopravvivenza, per conferire un qualche significato all'umana esistenza, sottolineando in chiave satirica la nostra condizione psicologica e sociale una volta fatti i conti con l'inevitabile realtà che ci sovrasta.

Antonio Falcone

Mostre

La magia della Luce. Pellicola, che passione!

Torino. Mostra, Eventi, Laboratori sulla proiezione del cinema in pellicola nel 900: passo ridotto e costume

Antonio R. Labanca

Quanto è vasto dal punto di vista della storia del costume il patrimonio di immagini cinematografiche realizzate con le pellicole a passo ridotto? Famiglie, apprendisti registi, documentaristi amatoriali, enti culturali e industriali hanno prodotto nell'arco del Novecento un vero e proprio cinema *événementiel* che può costituire la fonte non più solo verbale o fotografica dell'intero secolo.

Ma se è importante il contenuto di quei miliardi di metri di nastro di celluloide, è altrettanto meritevole di attenzione la strumentazione con la quale sono stati impressionati, sviluppati, montati e proiettati al pubblico, che fosse ampio o circoscritto ai familiari. Lo sviluppo tecnologico, la realizzazione dei macchinari, la loro commercializzazione e quella dei materiali di consumo hanno articolato nella società un settore sicuramente importante.

La "miniaturizzazione" delle cineprese e dei proiettori è stato un percorso che è servito anche allo sviluppo delle grandi macchine usate nei set, nelle sale di montaggio e in quelle cinematografiche. Benché fondato su un altro principio di ripresa, la stessa nascita e l'evoluzione della video-registrazione, fino ad arrivare al digitale di oggi, ha trovato spinta mentale ed economica dalla precedente diffusione delle attrezzature che manipolavano pellicole dei formati minori in mano a milioni di cineprese a passo ridotto in mano a giovani talenti e a benestanti con la vena artistica.

Di questi argomenti sarà testimone e stimolo ad ulteriori approfondimenti la mostra "La Magia della Luce" che si terrà a Torino da febbraio ad aprile 2023. Centro metri quadri di Villa Amoretti, nel Parco Rignon del quartiere Santa Rita, conterranno esemplari di proiettori in grado di raccontare con la loro stessa presenza la passione per la pellicola che ha pervaso menti e capacità manuali di una schiera di appassionati. Con l'esposizione, un programma di incontri con alcuni testimoni eccellenti di quella stagione, che davvero riuscì a unire la passione per i fatti e per le performance con l'acquisizione di metodologie e di strumenti che li avvicinavano alla filiera del grande schermo.

Promotore e curatore della mostra è Franco Fratto, giornalista e autore cinematografico, che mette a disposizione la sua collezione personale scaturita dagli acquisti di proiettori per uso professionale, ma anche dalla rimessa in funzione di vecchie apparecchiature destinate a finire la loro storia operativa.

Sulla sua strada ha cercato e trovato l'entusiastica collaborazione di Mara Fausone, conservatrice dell'Archivio scientifico e Tecnologico dell'Università di Torino, che integra "La Magia della Luce" con pezzi di assoluta esemplarità e interesse tecnico. Ha potuto così iniziare la tessitura di una rete che coinvolge alcune realtà sconosciute ai più ma che si sono rivelate decisive per dare consistenza e ampiezza all'offerta culturale.

Il Centro di Iniziative per la Comunicazione (il cui acronimo è simpaticamente coincidente con quello del Cinema International Communications degli anni '70), è un'associazione senza fini di lucro che si è messa a disposizione con la sua struttura per dare veste formale e sostegno al progetto della mostra. Lo spirito dei tanti cultori della pellicola cinematografica è infatti in partenza quello di voler comunicare esperienze personali, sguardi particolari, vicende parentali o territoriali, attraverso il "visivo" e, appena possibile (con mezzi anche artigianali) con l' "audiovisivo".

Partner decisivo a questo riguardo aderente a "La Magia della Luce" è un'altra associazione, la Superottimisti APS, che sviluppa un progetto di recupero della memoria attraverso la raccolta di *home movies* in formato ridotto (8mm e altri). Ad essa è affidato, attraverso bandi e convenzioni, l'archivio regionale piemontese di film di famiglia, i quali vengono digitalizzati e messi a disposizione per un nuovo uso da parte di privati, di cineasti, di ricercatori.

Un'altra istituzione culturale, la Unitre Torino Metropolis (che fa parte dell'Associazione Nazionale Università delle tre Età), si è attivata per risvegliare fra i suoi interlocutori la memoria di quel tempo in cui nonni, papà e ragazzi impugnavano la cinepresa e tenevano "serate" per rivedere gite, giochi, vacanze... e gli immancabili frammenti di riti familiari.

Ampro 16mm cine proiettore

"La Magia della Luce" come detto, non vuole limitarsi al risultato prodotto con la pellicola: è interessata a ripercorrere la strada tecnologica che portò potenzialmente tutti a mettere le mani nel mondo della cinematografia, anche a chi non avrebbe mai potuto scoprire il "dietro le quinte" della produzione. Per questo, con un salto molto alto, il progetto della mostra è giunto a coinvolgere due enti molto significativi al riguardo: la Fondazione 3M di Milano e il Ferrania Film Museum di Cairo Montenotte. I marchi che vivono in queste due denominazioni sono parte fondamentale della storia della pellicola nei formati per l'industria e in quelli per i non professionisti. La Fondazione 3M opera a lato della multinazionale omonima per la formazione e la divulgazione culturale: da venti anni coltiva il desiderio di «conservare il futuro» attingendo a un patrimonio fotografico di oltre ventimila scatti con i quali compone e ricompone momenti topici della storia del cinema. Fra questi l'inclusione nella sua sfera degli stabilimenti della Ferrania in Italia, che hanno dato la chimica necessaria all'industria cinematografica italiana, agli appassionati di fotografia. Il Ferrania Film Museum oggi tiene acceso l'orgoglio di un'intera città, in Val Bormida, che per oltre cento anni è stata la linfa umana che ha consentito la vita di un'eccellenza tecnologica.

La squadra di promotori della mostra si è arricchita infine di una firma prestigiosa: quella delle Biblioteche Civiche della Città di Torino, che hanno percepito e aiutato a mettere a fuoco l'obiettivo più ampio, cioè quello di offrire un complemento sia pur temporaneo alla visita al Museo del Cinema, ospite permanente della Mole Antonelliana, per avvicinarsi maggiormente agli aspetti tecnici della produzione dei film. Le nuove generazioni non conoscono se non da lontano la "magia", appunto, della creazione delle immagini che scorrono sugli schermi attraverso processi chimici e strumentazioni antecedenti l'era elettronica. Negli spazi di Villa Amoretti si sono così programmati laboratori che spiegano proprio ai più piccoli (scuole materne ed elementari) come nasce una rappresentazione su pellicola e come vederla insieme. La maestra Franca Guiot guiderà questa "scoperta" ricavando da fogli lucidi, pennarelli e lavagne luminose il segreto della sala-cinema, partendo dalla visione dei cartoni animati in *superotto* che andavano far parte della cineteca di famiglia.

Convinta della preziosità di questo ampio impegno, anche la rivista ***Diari di Cineclub*** sposa l'iniziativa in qualità di media-partner specializzato.

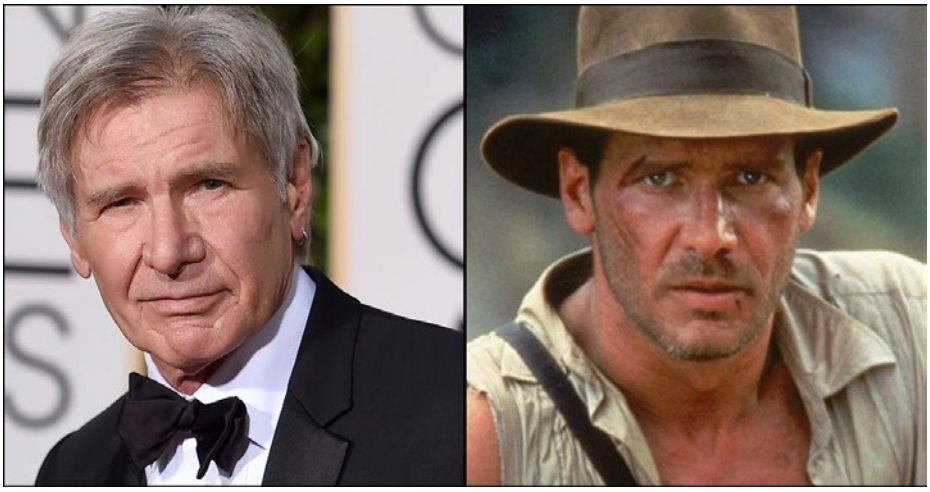
Maggiori informazioni sulla landing page www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2/

Antonio R. Labanca

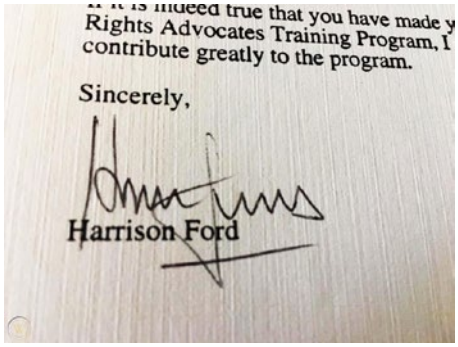
La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #4

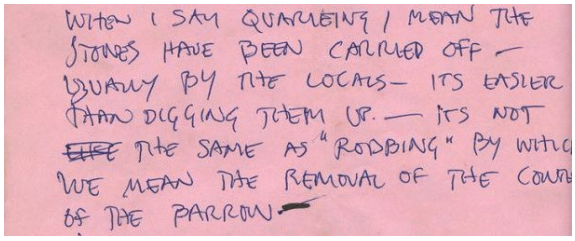
Il personaggio del mese: Harrison Ford

Barbara Taglioni



I fan attendono con ansia e curiosità l'ultima avventura di Harrison Ford nei panni dell'avventuriero-archeologo che proprio quando sta per appendere la frusta al chiodo, viene coinvolto in una nuova impresa intorno al mondo. Il Film *Indiana Jones 5* uscirà il 30 giugno 2023, a quindici anni di distanza dal precedente capitolo della saga. L'attore si prepara a tornare in uno dei suoi ruoli più iconici. Egli stesso ha dichiarato di aver sempre voluto raccontare Indiana Jones nel *tramonto della sua vita*, e a quanto pare la storia del regista James Mangold ha solleticato il suo interesse. Il suo ghigno inconfondibile, vero e proprio marchio di fabbrica e segno distintivo del suo fascino indiscusso, che ha caratterizzato i suoi personaggi più celebri, è rimasto immutato nonostante i suoi 80 anni. È una vera star, uno degli attori più affermati di Hollywood. Nasce a Chicago da padre irlandese cattolico e madre russa ebrea. Il suo è un carattere timido, semplice e riservato, piuttosto enigmatico, poco brillante negli studi. Il suo look a quei tempi è quello di un adolescente trasgressivo, desideroso di trovare il proprio posto nel mondo. Decide infatti di abbandonare gli studi ad un mese dalla laurea e di trasferirsi a Los Angeles con l'idea di diventare un attore. La scoperta della recitazione per il giovane Harrison è un modo di combattere la propria timidezza e di cercare di esprimere le proprie potenzialità. Come sempre gli inizi non sono esattamente come ci si aspetta, ma come si dice *volere è potere* e l'intraprendente Harrison, al Cinema ci arriverà ugualmente passando per strade diverse. Per mantenersi si mette a fare il falegname, lavoro che gli riesce con discreto successo tanto da diventare noto tra i divi e i produttori di Hollywood. Sarà infatti George Lucas a notarlo e a renderlo famoso in tutto il mondo con il personaggio di *Han Solo* nella prima trilogia di *Star Wars*. Da qui in avanti è difficile trovare un suo film che non abbia sbancato il botteghino. Non solo attore, ma anche doppiatore, narratore, sceneggiatore e produttore è sempre stato molto geloso della sua vita privata. Lo conosciamo attraverso i suoi indimenticabili personaggi, ma dell'uomo più intimo e privato, dell'Harrison dietro la facciata di personaggio acclamato dal pubblico si conosce poco e come sempre noi cercheremo di scoprire qualcosa di più di lui attraverso la sua scrittura. Il campione esaminato è un po' datato ed è facente parte delle note manoscritte dallo stesso Harrison Ford proprio al copione di Steven Spielberg e George Lucas per la creazione del film e del personaggio di Indiana





Jones (https://me.ign.com/en/movies/63795/news/read-harrison-fords-script-notes-for-raiders). La grafia grande, ben spaziata tra righe e parole, in un vivace e tendenzialmente legato stampato maiuscolo, occupa ampiamente lo spazio con un ordine personale e si muove sul rigo con un movimento dinamico. La scelta del modello in stampato è sinonimo di nascondimento, di desiderio di riservatezza. Una modalità di difesa verso tutto ciò che sta intorno al soggetto scrivente. Mentre il corsivo è la scrittura più espressiva della personalità, perché si esprime con tantissime varianti tante quanti sono gli scrittori, lo stampatello ricopre uno schema piuttosto prestabilito e chi lo sceglie ha bisogno generalmente di creare fondamentalmente una certa indipendenza, ma esprime anche una profonda necessità di mascherarsi dietro uno stile quasi indefinito, per estrema riservatezza o per nascondere qualche cosa. È anche una ricerca di originalità, un modo di uscire dalla massa, di crearsi una propria individualità seguendo schemi personali e inediti. Esprime la volontà di non essere categorizzato, collocato, catalogato. Rivela un carattere non proprio semplice, insofferente verso i limiti e i confini che impedirebbero l'espressione del proprio gusto, del proprio pensiero originale e creativo (margine sinistro irregolare). Oltre a timidezza, chiusura, protezione del sé, desiderio di distacco dagli altri, insicurezza, rivela anche incapacità a gestire le contestazioni, volontà di non entrare in discussione o in contatto con situazioni ove ci si sentirebbe nudi davanti al pubblico criticante. Nel campione esaminato sono presenti, anche in maniera cospicua, i cosiddetti punti a trattino (*punto allungato*), un segno grafico tipico di un carattere chiuso e diffidente, che conferma ancora una volta la tendenza di Harrison Ford a mettere distanza tra sè e il prossimo. Questo bisogno, che non prescinde dal desiderio e dalla capacità di portare a termine i propri obiettivi (margine destro raggiunto), sfocia anche nella necessità di ponderare bene le cose, di fare scelte ben calibrate e valutare il tutto con meticolosità: lo stampato richiede più tempo rispetto al corsivo, che è più veloce ed adatto alle persone anche rapide di pensiero, spontanee e spesso immediate ed impulsive. Uno sguardo finale alla sua firma, elemento altrettanto fondamentale e imprescindibile in un'analisi grafologica. Quella di Harrison Ford è ascendente, disomogenea al testo, oscura, angolosa, con una breve sottolineatura, con lettera minuscola nel cognome che presenta un evidente triangolo sotto il rigo e tratto finale a sinistra. Meno ermetica del testo dal punto di vista grafologico, lascia emergere energia, ambizione (*ascendente*), attaccamento alle proprie idee e opinioni (*triangolo*), capacità di sopportare fatiche senza soccombere o mostrare cedimenti (*sottolineatura contenuta*), desiderio di recuperare e rimarginare ferite del passato, riferite probabilmente alla relazione con la figura paterna, avvenute forse troppo presto (*cognome minuscolo*).

Barbara Taglioni

Marcel Proust: i segreti dell'atto creativo in mostra a Parigi

Maria Rosaria Perilli

La Fabrique de l'oeuvre, la fabbrica dell'opera, questo il cuore della esposizione alla Bibliothéque Nationale de France.

Circa 350 manoscritti, e alcuni mai visti prima, annotati, cancellati, tagliati, incollati dalla stessa mano dell'autore, Marcel Proust, ma anche qualche diario, bozze, prime edizioni, foto, dipinti, abiti, mobili, fogli, carnet e manifesti. Fra i maggiori esponenti della letteratura mondiale di tutti i tempi, nonché saggista e critico letterario, Marcel Proust resta sicuramente vivo nella memoria di ognuno grazie alla sua opera più nota "Alla ricerca del tempo perduto" (À la recherche du temps perdu), monumentale romanzo pubblicato in sette volumi tra il 1913 e il 1927. Quel che non sappiamo e che la mostra vuole appunto mettere in evidenza, è che Proust ha sempre atteso all'opera e che le sue fondamenta sono antiche: «I miei libri sono una costruzione, ma con un'apertura di compasso abbastanza estesa, in modo che la composizione, rigorosa e a cui ho sacrificato tutto, sia abbastanza lunga da scoprire», affermava infatti con decisione l'autore, e proprio attraverso i manoscritti si scopre, ad esempio, che prima che lo scrittore andasse in visibilio per le sue "petites madeleines" si dilettava con un pasticcino simile alla fetta biscottata e prima ancora con un pezzo di pane raffermo. Nell'arco di due anni il passo cambiò completamente sapore, poiché Proust scrisse numerose versioni del suo ricordo d'infanzia. Nel 1907, quando lavorava al primo volume, "Dalla parte di Swann", era un pezzo di pane raffermo nel tè a provocare la sua euforia. Nella versione successiva, era diventato "pain grillé", il comune pane tostato, e intorno al 1908 era una "biscotte", una specie di dolcetto duro. Alla fine, Proust scelse "quei biscotti pienotti e corti chiamati *petites madeleines*, che paiono aver avuto come stampo la valva scanalata d'una conchiglia", per evocare il dolce inzuppato nel tè ai fiori di tiglio che sua zia Léonie gli dava da bambino. Insomma, la successione del suo lavoro non è lineare, piuttosto segue un percorso di correzioni continue, di riscritture, di spostamenti, quelli che oggi definiremmo "copia e incolla". La sua camera da recluso, perché il vero luogo dell'esecuzione di Proust era non la scrivania ma il letto, diventava così un opificio, oggetto della narrazione ma anche un punto d'osservazione riflessiva sul mondo. Come? Viene da chiederci, e seguendo il percorso creato alla Biblioteca Nazionale possiamo scoprirlo, ci rendiamo conto che è possibile sfatare il mito di un Proust isolato, stretto fra le sue lenzuola con penna e fogli in mano, di un autore che parlava del "fuori" restando chiuso nel "dentro". In realtà, il suo metodo creativo includeva una fitta rete di informatori con cui era costantemente in contatto, non solo per via epistolare, e in quel suo modo era capace di partorire, pur non in progressione ma attraverso nuclei tematici indipendenti, bozze parallele su diversi quaderni capaci di dialogare fra loro, integrazioni varie e continue, la vita, quella vera "finalmente scoperta e tratta alla luce, la sola vita quindi realmente vissuta", cioè la letteratura. Perché, in fondo, di cos'è fatta la vita se non di cambiamenti e ripensamenti, di modifiche in corso, di confronti e raffronti? Di incastri, anche, un ideale letterario che Proust non limitò solo, e accademicamente, all'intreccio narrativo. Lo provano, sul piano materiale, le cosiddette "paperoles", dei serpentoni di fogli fra loro assemblati dopo opportuni tagli. Un metodo, in fondo, coerente con la vocazione letteraria assoluta dell'autore, ossia scrivere così come si percorre l'esistenza, tra variazioni e ravvedimenti, vizi e virtù, ritornare a essa viaggiando nella memoria, e proprio uno dei pregi maggiori della mostra consiste nel rivelare un Proust, gentiluomo della Parigi più privilegiata, molto meno "armonioso" di quello ancora oggi immaginato da noi lettori. È vero, i monoscritti di Proust sono stati digitalizzati e resi accessibili sul sito Gallica (per chi volesse consultarli: *gallica.bnf.fr*) ma certo ammirare gli originali è tutta un'altra faccenda. Inoltre, la Biblioteca Nazionale di Francia presenta al pubblico anche alcuni degli oggetti proustiani acquisiti negli ultimi tempi: i quaderni di bozze della collezione Jacques Guérin, custodito dal 1983, il diario del 1906 acquistato nel 2013, i "settantacinque fogli" lasciati in eredità dall'editore Bernard de Fallois nel 2020, la copia della prima edizione di "Du côté de chez Swann", stampata su carta pregiata e ricevuta grazie a una sottoscrizione pubblica nel 2021. Tre anni di lavoro, come ha precisato in anteprima il quotidiano parigino "Le Figaro", e dieci sezioni. Ogni sala, ciascuna con un proprio colore, è dedicata a uno dei sette volumi della "Recherche", da "Du côté de chez Swann" a "Le Temps retrouvé", pubblicato cinque anni dopo la morte di Proust, passando per le diverse parti di "Sodoma e Gomorra". In apertura, sotto lo sguardo di Proust dipinto da Jacques-Émile Blanche, il famoso incipit: "Per molto tempo sono andato a letto presto", e per cessare questo viaggio, le ultime parole scritte, "Dans le Temps" (Nel tempo), che chiudono il gigantesco romanzo. Ad accompagnare gli scritti di Proust, i diversi oggetti che popolano il suo spazio romanzesco: una cassettiera Impero, manifesti teatrali, i suoi famosi quaderni oblunghi Kirby, la pianta del Grand Hôtel de Cabourg, abiti femminili firmati da Fortuny o Doucet, numerose foto, tra cui un ritratto inedito della sua governante, Céleste Albaret, e quello di Agostinelli, che ispirò il personaggio di Albertine. In mostra anche capolavori della pittura legati alla storia, da Monet a Turner, da Renoir a van Dongen, in cessione dai musei nazionali, il ritratto di Robert de Montesquiou di Boldini e "Il cerchio della Rue Royale" di James Tissot, in cui compare l'ispirazione per il personaggio di Charlus. Ma entrare alla Biblioteca Nazionale di Francia diventa anche un'occasione per ammirare "Le Jet d'eau", di Hubert Robert, appeso nei saloni dei Guermantes: dal 1973 il dipinto era visibile solo all'Eliseo, però il presidente francese Emmanuel Macron ha accettato di prestarlo per l'occasione. Volendo, quindi, possiamo visitare la mostra parigina, che, inaugurata l'11 ottobre 2022, resterà aperta fino al 22 gennaio prossimo, per scoprire e un po' scavare nel fondo questo autore che tutti, come ogni leggenda che si rispetti, conosciamo, anche quelli che di lui e della "Recherche" non hanno mai letto una riga.

Maria Rosaria Perilli

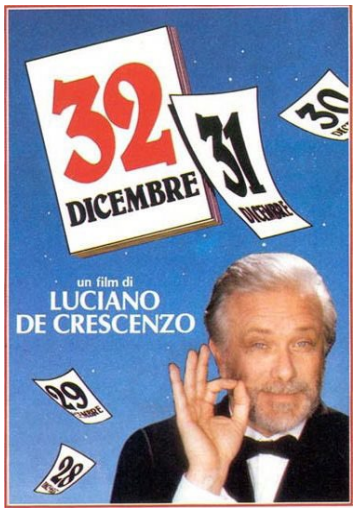
Marcel Proust (1871 – 1922)

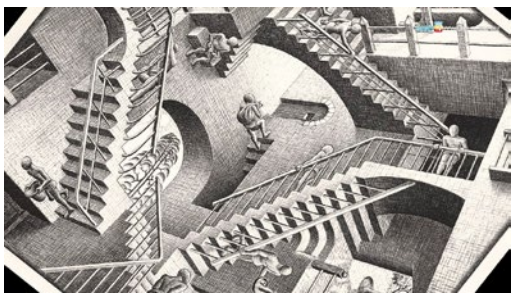
32 Dicembre (1988) di Luciano De Crescenzo

Il tempo è un fanciullo che gioca e muove le pedine

Demetrio Nunnari

Hypokrités (primo episodio). Il cavaliere Sanfilippo (Silvio Ceccato), dimesso da un manicomio, si crede Socrate. La moglie lo asseconda e scrittura due comparse: i discepoli Aristippo e Antistene. Ma l'esordio è un flop. Antistene sfoggia subito un orologio assai vistoso, e il tempo è per Socrate astrazione. Se il passato non è più e il futuro non è ancora, non può esservi presente come limite fra due cose inesistenti. E poiché solo nel "qui ed ora" si può essere felici, il saggio coglie l'attimo in pienezza. Intanto che il Maestro introduce i seguaci ai misteri di verità e virtù, Aristippo approfitta della bella Laide e a tavola si rimpinza d'ogni ben di Dei. Ad Antistene, invece, la fetida Curpia e uno stoico digiuno. Socrate ammira tanta continenza, come anche la cupidigia di quell'altro, che si concede al vizio con distacco, sì da non esser schiavo mai delle passioni. Invita così la domestica Mirto a sedere sulle sue ginocchia. E giunge l'*apátheia*. Le stanche membra si rallegrano, ma l'anima rimane indifferente. Qui, donna Sanfilippo sbotta d'un colpo, e per lo sposo e l'impudica son mazzate. Cala il sipario: gli *hypokrités* (come l'etimo tradisce) son tutti attori. La svanita è la padrona, che intanto si racconta allo psichiatra di famiglia (Luciano De Crescenzo). Un tempo il suo uomo era dolce e premuroso. Poi, più nulla. E fu il crollo. E la farsa, purché tornasse a sentirsi viva. Di là, il marito – stufo di privarsi d'ogni comfort – chiede agli iniziati una tivù. E firma compito l'assegno: Socrate. È matto pure lui. *La gialla farlalla* (secondo episodio). È notte fonda, e Carlotta (Caterina Boratto) è via col suo Ferruccio (Massimo Serato). S'è presa una scuffia, e non sta bene alla sua età. A casa sono ai ferri corti: si teme per lei una grossa delusione, ma si guarda anche un po' all'occhio sociale. Solo Mimma (Vanessa Gravina), nipotina *paninara*, regge il gioco alla nonna più *galla* del mondo. Il figlio Oscar (Renato Scarpa) ne parla con don Carlo (De Crescenzo), che lo prende in contropiede. Esiste un tempo esterno, uguale e inesorabile per tutti, che vede invecchiare il nostro corpo e detta i pregiudizi del vivere sociale. E la nonnina, ormai, dovrebbe darsi a vita ritirata. Ma c'è pure un tempo interno, soggettivo come il colore degli occhi e dei capelli. È il tempo senza inizio e senza fine dell'anima che osa e s'innamora, piange e si dispera. L'anima di colui che, dopo gli "anta", di anni sembra averne appena trenta. Vi è in Cina una farfalla che vive solo un'ora, ed è però quanto le basta. Troppo lesto e vacuo è il viaggio terreno del corpo per distrarsi dallo spirito immortale. D'un tratto Camilla, minata da una malattia, decide di vendere gli immobili e andarsene a Parigi. E gli avidi parenti offrono a Ferruccio una cifra stratosferica per non vederla più. Ma è tutta una commedia, e con quei soldi i due vivranno il loro amore. *I penultimi fuochi* (terzo episodio). È Vigilia, e Alfonso (Enzo Cannavale) non ha i soldi per portare a casa i botti. Reo di aver sciupato il patrimonio di papà, potrebbe chiedere al fratello come sempre. Ma è troppo sottoporsi alla "mezz'ora", uggiosa sceneggiata che quegli mette su per umiliarlo davanti al vicinato. Si sfoga dunque con un astronomo suo ex datore di lavoro (ancora De Cescenzo), e scopre che il 31 dicembre è un'illusione, da Napoli a Calcutta. Se si andasse a ritroso intorno al globo alla stessa sua velocità si fermerebbe l'attimo, che diverrebbe eterno. Così, mentre tutti si accingono a far festa, quella sera che impone certi doveri è, in fondo, una come tante. A cena solo un brodo, e poi subito a letto. A mezzanotte, per i vicoli è un tripudio, mentre i suoi figlioli han le lacrime agli occhi. Poco male. Racimolato il gruzzolo, Alfonso farà loro i fuochi due settimane dopo, rischiando una denuncia per ciò che a Capodanno è invece tollerato. Sarà quello il 32 dicembre a lungo atteso. Uscito nell'88, il film di De Crescenzo è tra gli ultimi modelli di quel genere "a episodi" che per quattro decenni è per il cinema nostrano un fatto di costume. Strutture narrative indipendenti, sovente accomunate da un soggetto, la cui brevità è ancella della satira mordace che c'è in esse. Attraverso varie prospettive di quel che per tutti è il tempo, il regista stigmatizza la nostra profonda cecità, incapaci di godere appieno della vita. Nel primo degli sketch è uno psichiatra, e non a caso. La psiche è per Freud l'intervallo che separa il desiderio dalla sua soddisfazione. I Sanfilippo sono anime in pena che vivono di sogni mai sopiti. Lei vorrebbe un compagno premuroso come ai tempi dello Stilnovo. Lui (Silvio Ceccato, filosofo pure nella realtà) cerca invece "l'uomo", sgomento dal vuoto valoriale che scorge intorno a sé. E in una brama che rimane insoddisfatta si calano ambedue in dimensioni "altre" da quella dell'impietoso *chrónos*. Così, nel riporre indietro le lancette dell'orologio, il loro medico compie un gesto che è chiave di lettura di questa prima parte. I coniugi cercano ristoro in un nostalgico passato poiché non riesce loro di gioire del presente. Lo psichiatra è poi spesso intento a riordinare i tasselli di un puzzle molto noto; *Relatività* di Escher [1898-1972]. Labirintiche ed incongrue gradinate che sempre conducono là da dove iniziano. È l'immagine ciclica del tempo; l'alfa e l'omega ricongiunti. La simbologia è poi ripresa da Sant'Agostino, che vede nel Cristo il principio e la fine della storia, la circolarità, l'eternità dell'essere. Perciò, nel secondo episodio De Crescenzo indossa le vesti del confessore di Carlotta: non è il corpo della donna, ma l'anima ad essersi invaghita di Ferruccio. E finché l'anima immortale rimane prigioniera del corpo caduco non può che "distendersi" tra il mesto ricordo del passato e la fiduciosa speranza nel futuro. Tutto ciò, in una vita che – come per la farfalla – è troppo breve per lasciarsela sfuggire così, semplicemente. È il concetto dell'*aión*. C'è poi, nell'ultimo "esempio", un'idea del tempo che è quella del *kairós*; il momento propizio di far la cosa giusta. Tutte le antiche civiltà han consultato oracoli prima di accingersi ad imprese memorabili. Un concetto che crea, poco alla volta, simmetria fra macro e microcosmo, astronomia e astrologia. Il limite tra fede e credenza popolare si assottiglia, e i napoletani sono assai superstiziosi. Alla Vigilia è d'auspicio salutare l'anno nuovo con strepito assordante, sì che quello vecchio fugga via per lo spavento. Non potendo, Alfonso si rivolge ad un astronomo stimato, e scopre grazie a lui che tutto è relativo. Se fosse maronita, e non cristiano, non avrebbe alcun assillo, dovendo festeggiare il trenta di settembre. Credere che gli astri interferiscano con la nostra quotidianità è una mera proiezione della mente. Giunto a casa a mani vuote, scuro in volto, l'uomo redarguisce i figli che hanno atteso trepidanti. Sono grandi ormai, e tutto quel frastuono con i botti è da incivili. È la scena più toccante di un film lieve che affronta tematiche ancestrali. E c'è un'epifania nel pianto copioso sulle gote di quei bimbi. Il tempo tiranno che fagocita i giorni, sa difatti essere benevolo e ci tramanda i riti. E i fuochi a mezzanotte, lo champagne, il capitone sono alcuni fra i rituali del moderno che ci servono per vivere in pienezza.





'Relatività' di M.C. Escher [1898-1972]

Demetrio Nunnari

La Storia stran(i)a Il Cinema democratico di Straub… e di Huillet

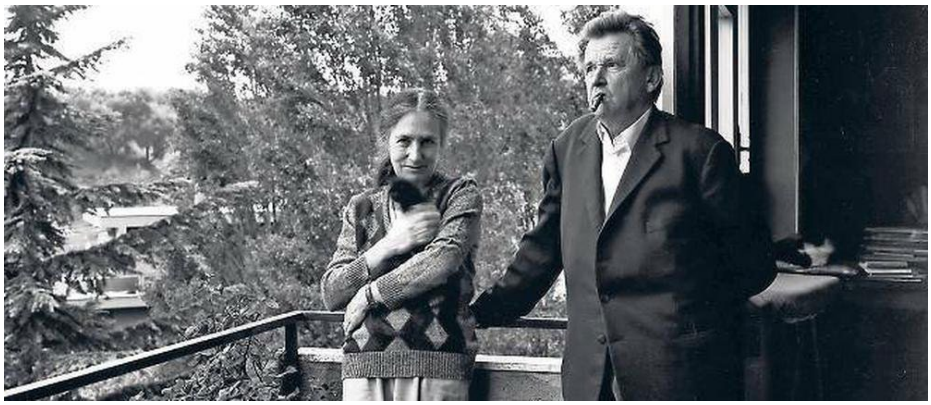
(1933/2022)

Nelle inquadrature che facciamo tutte le cose che le compongono hanno gli stessi diritti, questa è la democrazia.
J.M.Straub

I savi sovente finiscono con l'inclinare al bello.
F.Holderlin

Patrizia Salvatori

A quasi 90 anni, il 20 novembre scorso, Jean Marie Straub ci ha lasciato.
E ci lascia dopo l'addio di Godard, poco tempo prima, entrambi abitanti nell'ultimo periodo della loro vita a Rolle, piccola cittadina affacciata sul lago di Ginevra e nota per la leggerezza del suo vino bianco.
Dunque con la loro scomparsa la sensazione degli appassionati di Cinema è quella di veder svanire probabilmente in maniera definitiva la stagione delle avanguardie, da sempre insurrezionaliste contro il cinema borghese ed il suo dominio assoluto nella Storia della settima arte.
Straub è stato tra gli ultimi autori della stagione del rinnovamento cinematografico europeo, capace di trasformare in immagini in movimento il Tempo e la Storia attraverso un approccio rigorosamente concettuale, ma pure appassionatamente dialettico.
Con la compagna di tutta la vita Danièle Huillet, scomparsa sedici anni fa e a tal punto in sincronia di intenti e vedute con lui e per lui da essere conosciuti come Straub Huillet in un unico nome inseparabile, sono riusciti a trasformare il Cinema in un atto di opposizione etico/formale, in un segno disertore di irraggiungibile efficacia .
Nato a Metz l'8 gennaio del 1933, all'epoca terra germanofona, Straub presto si trasferisce a Parigi e qui si forma attraverso gli insegnamenti dei Cahiers du Cinèma del fondatore Andrè Bazin; negli anni '50 scrive di pellicole e autori, cura proiezioni in numerosi cineclub cittadini, fa amicizia con tutti i futuri fondatori della Nouvelle Vague da Truffaut a Godard, da Chabrol a Rohmer a Rivette; a Jacques presterà collaborazione per il suo primo cortometraggio e sarà assistente pure di Renoir e di Bresson.
E a Parigi incontra Danièle con la quale instaura un rapporto d'amore e di lavoro intellettuale durato tutta la vita.
Per evitare l'arruolamento alla guerra in Algeria nel 1958 si trasferisce in Germania, viene condannato in contumacia per diserzione, ma realizza pure il suo primo cortometraggio *Mashorka Muff* , trasposizione rigorosa di un testo di Boll dedicato alle meditazioni di un ex colonnello nazista sulla stupidità della classe borghese facilmente raggirabile a letto come nella cabina elettorale, primo esempio dello stile essenziale e filologico che caratterizzerà tutta la produzione Straub Huillet. Seguono diversi mediometraggi, alcuni sempre da opere di Boll, sino al 1968 in cui la coppia firma il primo



Danièle-Huillet (1936 – 2006) e Jean-Marie Straub (1933 – Rolle, 20 novembre 2022)

lungometraggio, *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, storia settecentesca in forma di memoria, musica e lunghi piani sequenza dei venticinque anni di vita che la moglie di Bach ha vissuto accanto al grandissimo artista tedesco; nello stesso periodo inizia a collaborare attivamente con Werner Rainer Fassbinder e la sua compagnia teatrale *Action Theater*.
Di lì a poco tuttavia, anche a causa della chiusura dell'Action, Jean Marie e Danièle si trasferiscono a Roma, in Piazza della Rovere, dove vorrebbero girare un'opera tratta da Corneille sul Palatino.

"Cronaca di Anna Magdalena Bach" (1968)

Ma nel mentre l'Italia li appassiona a tal punto da lavorare intensamente sui testi di Elio Vittorini (*Sicilia!*)e Cesare Pavese(*Dalla nube alla Resistenza* e *Quei loro incontri*), dando vita ad opere cinematografiche davvero innovative nella lingua come nella struttura dell'approccio verbale,

Gianni Buscarino e Vittorio Vigneri in "Sicilia!" (1999)

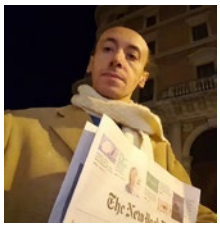
"Dalla nube alla resistenza" (1979)

acclamate dalla critica e dal loro pubblico.
Proprio nell'incontro con i due grandi scrittori italiani il Cinema di Straub Huillet prende la forma artistica della resilienza etica, capace di far entrare lo spettatore nella scena evitando la finta naturalezza che troppo spesso ha reso l'immagine in movimento una *mascalzonata*.
"Nelle inquadrature che facciamo tutte le cose che le compongono hanno gli stessi diritti, la stessa attenzione, ogni centesimo quadrato del fotogramma ha la stessa importanza; e la tecnica non ha nessuna rilevanza perché risponde soltanto se dietro c'è il cuore, il cervello, la rabbia, le emozioni. Senza i sentimenti la tecnica non esiste".
Il rigore di questa filosofia etico-estetica-politica ha spesso causato tra gli inconsapevoli spettatori contemporanei scherno e proteste inurbane, ma non ha zittito il cinema democratico di Jean Marie, un cinema brechtiano, marxista, adulto e mai individualista, sempre al fianco di Danièle, l'amata compagna d'amore e di intenti.

Patrizia Salvatori

"Quei loro incontri" (2006)

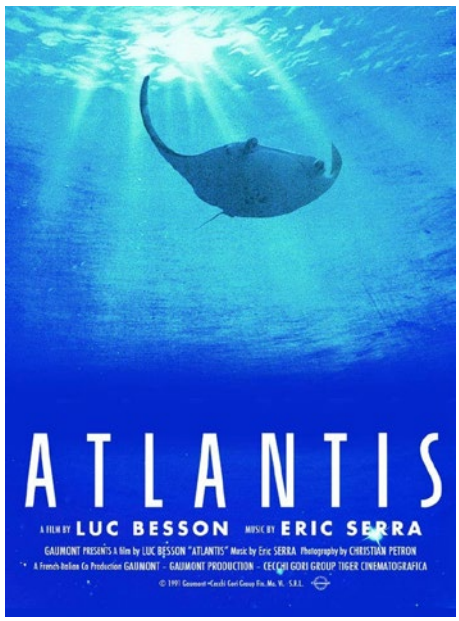
La Polinesia nel cinema



Leonardo Dini

Polinesia, espressione che viene dal greco antico, é nome che indica una moltitudine di isole distribuite nella vastità dell'Oceano Pacifico. Nell'immaginario collettivo e individuale, degli spettatori, la Polinesia è sinonimo di paesaggio naturale incontaminato e allo stato originario di natura, ed infatti i piú riusciti film su di essa non sono film in realtà, ma documentari e documentari di eccezione che denotano un *certain regard*, per usare la classificazione, di semiologia del cinema, dell'omonimo premio del Festival di Cannes. Ci riferiamo a *Fratello Mare* di Folco Quilici, del 1975, documentario scritto e diretto da Quilici e con un cast di veri pescatori polinesiani, un film divenuto ormai un classico del cinema sulla Natura, e ci riferiamo ai documentari in forma di film di Luc Besson, a loro volta un unicum nella storia del cinema: tale é *Atlantis*, prosecuzione naturale del ragionamento visuale di Quilici e film in dialogo ideale con quello dello stesso regista..

Se infatti si é affermato come genere a sé il cinema naturalistico, lo si deve a chi come Herzog, Besson, Quilici, ha fatto della descrizione ecologica del pianeta e dei suoi tesori naturali, la cifra stilistica del suo modo di fare cinema. L'Oceania, e in particolare la Polinesia è un mondo, non soltanto un continente fatto di Oceano, un mondo tratteggiato bene, nei suoi lineamenti, proprio nei documentari e nella docufiction contemporanea, filmica e televisiva, si pensi al serial americano *Survivor* girato alle Isole Marchesi, a Nuku Hiva, e alla docufiction *Les Perles du Pacifique*, del 1999. Ma capolavori della storia del cinema hanno avuto per scenario naturale la Polinesia: uno per tutti *Kon Tiki*, ispirato alla leggendaria esperienza della zattera di Thor Heyerdal, ma anche *Gli ammutinati del Bounty*, classico del *cinema di antan*, che riecheggia le atmosfere dell'epoca dello scopritore del continente oceanico, James Cook. Eppure la Polinesia é tema di ispirazione per numerose opere, letterarie e cinematografiche. I vulcani delle isole Polinesiane, ad esempio, sono stati talvolta argomento di film documentari. Il cinema in Polinesia nasce nella prima metà del novecento, la Polinesia francese poi ha sviluppato nel tempo un suo cinema originale.



Già nel 1912 si realizza *A ballad of the South Seas*, opera andata perduta, del fratello di George Melies; nel 1927 *White shadows in the South Sea*, film muto, girato nelle Isole Marchesi, di W.S. Van Dick jr., un film che fu apprezzato dai Surrealisti, e che era contrario alla colonizzazione della Polinesia e in difesa della natura. Il regista tedesco Murnau, nel 1929 crea il film *Tapu Tabú. The Bounty Revolts*, film storico, ha ben 5 versioni, le prime del 1933 e 1935, poi quella proverbiale del 1962, (con Marlon Brando, che all'epoca, quasi come un nuovo Gauguin, sceglie di vivere in Polinesia comprando l'isola di Tetiaroa), infine la versione del 1984, tutte ambientate a *Otaheite*, Tahiti.

Hurricane, a sua volta, é film con due versioni,

"Gli ammutinati del Bounty" (1962) di Lewis Milestone

una classica del 1937, di John Ford, e quella di Dino de Laurentis, del 1979, girata a Bora Bora. Il titolo piú noto del cinema realizzato in Polinesia, con *Rapa Nui* e *Atlantis*, resta *Kon Tiki*.

Se nel cinema europeo e americano, appunto, la dimensione della Polinesia, viene spesso rappresentata come paesaggio e come elemento scenografico di natura, dunque non al centro vero della narrazione, la letteratura di viaggio valorizza invece il lato naturale del continente oceanico, specie nella traduzione cinematografica di opere letterarie di viaggio e di avventura. La Polinesia è anche uno dei luoghi delle avventure di esplorazione, a nord della Australia, nel suo giro del mondo a vela, di Ambrogio Fogar, con la barca *Survivor* negli anni '70 (1973) del secolo scorso, ma è il luogo della libertá nella natura, e della natura, come nella narrazione idealmente atopica del gabbiano letterario *Jonathan Livingstone*. La cultura polinesiana, a sua volta, è un mondo, basti pensare alle differenze fra l'Isola di Pasqua e Tahiti. Ben descritte in *Rapa Nui*, nel 1994, film con attori nativi, diretto da Kevin Reynolds e prodotto da Kevin Kostner, nel suo periodo ecologista, film tratto dal romanzo di Leonore Fischer. Tuttavia quel che fa di essa, della Polinesia, il *Quinto elemento*, per citare un titolo di Besson, oltre che il quinto continente del pianeta, é la sua dimensione di oceano che è luogo a sé di sviluppo della cultura e civiltà umane. Quasi un modo e una modalità alternativa e più vicina alla natura della evoluzione umana, e proprio quello che manca all'occidente, alla Europa, all'America, all'Asia, industrializzati e denaturalizzati. Il mare, per i polinesiani è quello che è la terra per gli europei. I vulcani e il clima si fanno architetti spontanei della natura. Attraversare il mondo della Polinesia é attraversare un mondo costruito nel e col mare e poco densamente popolato, dunque un pianeta Terra alternativo, dove la maggioranza della popolazione è fatta di natura, è la popolazione delle piante, degli animali, dei pesci, dove la sabbia è la alternativa alla terra, connaturata al vivere occidentale. Sembra quasi di stare in un altro pianeta, nello stare in Polinesia e questo descrivono i documentari filmici di Besson e Quilici, così come il cinema polinesiano indipendente e nativo. Al riguardo esiste l'Oceanian International Documentary Film Festival che riunisce insieme all'Archivio del Cinema della Polinesia Francese i documentari e film di e su Tahiti.

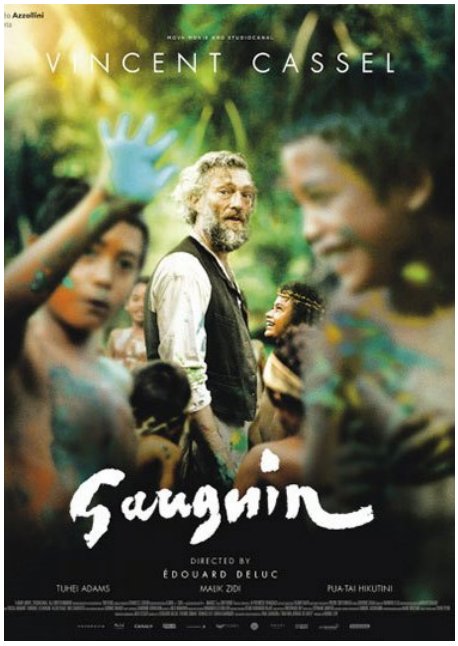
Rare le produzioni autoctone esportate o note ma lo sguardo sul mondo dei registi, autori, autoctoni nativi è antitetico allo sguardo esterno occidentale e simile invece allo sguardo dei registi di Africa e America del Sud. Nel mondo poi, soltanto Canada, Siberia asiatica, Artide e Antartide, Tibet, Australia, Nuova Zelanda, questi ultimi parte del continente Oceanico, sono caratterizzati da altrettanta potenza ed efficacia visiva della natura e prevalenza della natura sulla presenza umana.

Sulla dialettica tra uomo e natura, anche nella creatività pittorica, annotiamo che in epoca recente sono stati realizzati vari film in Polinesia sulla figura storico artistica di Paul Gauguin, biograficamente, artista diviso fra civiltà

segue a pag. successiva

"Rapa Nui" (1994) di Kevin Reynolds

segue da pag. precedente



urbanizzata occidentale e civiltà della natura della Oceania.

Il primo nel 1986, con Donald Sutherland, che ne é stato alter ego ben due volte: in *The wolf at the door*, in danese *Oviri*, opera di Henning Carlsen, seguita nel 2003 da *Paradise Lost*, titolo poeticamente Miltoniano, e poi, nel 2017 da *Gauguin Viaggio a Tahiti*, di Edward Deluc, con Vincent Cassell. Nel 2016 è uscito invece *Oceania*, fantasy Disney basato sugli effetti speciali e i disegni elettronici, che descrive appunto, con fantasia, la Polinesia. Ma il film che rappresenta per antonomasia la Polinesia é il documentario capolavoro sulla zattera intercontinentale oceanica *Kon Tiki*, nella versione originale del 1950, che si avvalse dell'Academy Award 1951 per i Documentari. Il remake del 2012, un anomalo e singolare kolossal norvegese, anche questo chiamato *Kon Tiki* risale all'epoca attuale, e ha consentito *for the first time* la candidatura a Oscar e Golden Globe del cinema della Norvegia, ma l'opera originale, diretta e ideata dall'esploratore regista Thor Heyerdahl, esploratore regista come lo sará poi Folco Quilici, è stata opera, creata nel 1947, che ha segnato un'epoca del cinema e dei documentari, dal 1950, e che riscontrò un notevole successo in Danimarca, Finlandia, Svezia, Norvegia, riecheggiando l'antica epopea vichinga.

La Polinesia è dunque fatta di cinema, di immagini della natura ed é quello che il cinema dovrebbe essere sempre, ideale senza confini, senza barriere culturali o razziali, o etniche, a dividere quell'unico popolo e civiltà e genere che é la specie umana, infatti i polinesiani, a differenza degli indiani di America e dei nativi sudamericani, conservando la pienezza della loro libertà e storia hanno integrato la emigrazione europea in un esperimento di civiltà universale condivisa che ben si raffigura nel cinema polinesiano e che a sua volta si integra con la natura.

Leonardo Dini

Teatro

Mio padre - Appunti di guerra civile, generazioni a confronto per non dimenticare

Giuseppe Barbanti

Andrea Pennacchi, oltre che per le sue interpretazioni in numerosi film e serie televisive, gode di una notorietà quasi nazional-popolare per il Pojana, il celebre personaggio/imprenditore da lui inventato e portato settimanalmente alla ribalta del piccolo schermo a *Propaganda Live*, lui stesso l'ha definito, fra l'ilare e il faceto "un demone, piccolo, non privo di saggezza ma non particolarmente in alto nella gerarchia infernale, che usa la verità per i suoi fini e trova divertenti cose che non lo sono". Ma Andrea Pennacchi, un percorso formativo in ambito teatrale sotto la guida di maestri del calibro di Eimuntas Nekrosius, Carlos Alsina, Cesar Brie, Laura Curino e Gigi Dall'Aglio, con la propria compagnia Teatro Boxer autore e interprete di spettacoli e lezioni spettacolo per ragazzi delle superiori ha molti volti e interessi. Nella sua formazione di anglista affonda le radici il suo ultimo libro *Shakespeare and me. Come il Bardo mi ha cambiato la vita*, un saggio in cui Pennacchi riconosce al drammaturgo inglese di aver lasciato all'umanità una vera e propria mappa delle relazioni umane un vademecum di 'pronto utilizzo' a patto, però, di continuare a lavorarci sopra. Nella vita delle sue famiglie materna e paterna trova, invece, il suo caposaldo lo spettacolo *Mio padre. Appunti sulla guerra civile:* da un lato il padre Valerio, poco più che quindicenne, e lo zio Vladimiro, a seguito di una soffiata interna al gruppo partigiano in cui militavano, erano stati internati nel campo di lavoro e concentramento di Ebensee in Austria, dall'altro il nonno materno era stato ucciso dai tedeschi in fuga , mentre lo zio materno aveva anche lui fatto la Resistenza. Non ha remore Pennacchi a definirsi schiacciato dalla versione eroica della memoria partigiana. E' la morte improvvisa del padre a farlo riflettere sulla necessità di confrontarsi con questo passato <<*Quando è morto mio padre, mi sono svegliato di colpo, come ci si sveglia dopo una festa in cui non ti divertivi e hai bevuto anche il profumo in bagno. È mattina, ti svegli e stai male, ma il peggio è che non ti ricordi niente, e c'è un casino da mettere a posto. E tuo papà, che era bravo a mettere a posto, non c'è più. ....Come Telemaco, ma più vecchio e sovrappeso, mi sono messo alla ricerca di mio padre e della sua storia di partigiano, e prigioniero, ma più ancora della sua Odissea di ritorno in un'Italia devastata dalla guerra. Sperando di trovare un insegnamento su come si mettono a posto le cose.*>> scrive nella presentazione di uno spettacolo percorso dai ricordi dell'impegno del padre nel dare testimonianza dell'esperienza di partigiano e internato , non solo nella ricorrenza del 25 aprile ma anche recandosi nelle scuole a raccontare ai ragazzi la tragica vicenda di cui era stato protagonista. La storia di Valerio (classe 1929) non è molto diversa dalle vicende di tanti altri italiani che dopo l'8 settembre decisero di stare dalla parte di chi voleva per il nostro Paese un futuro di democrazia e libertà. Una storia di gioventù costretta a crescere in fretta, di ragazzi della stessa età , vissuti insieme, improvvisamente schierati gli uni contro gli altri, una storia di incoscienza, di coraggio e avventura, in cui si lotta anzitutto per la sopravvivenza propria e dei compagni . Ovviamente lo spettacolo finisce col raccontare anche la storia del figlio Andrea, che ha avvertito l'esigenza di fare i conti con chi fosse stato Bepi, nome di battaglia del giovanissimo Valerio. Una scenografia scarna ed essenziale, solo quinte nere, contribuisce a creare l'atmosfera e l'emozione della narrazione che dà voce alla memoria di guerra per non dimenticare. Pennacchi porta in scena se stesso, racconta con il piglio e il coinvolgimento che gli sono propri il suo viaggio di figlio alla ricerca del padre che torna stremato in un'Italia devastata dalla guerra. L'attore è ben supportato dalla musica dal vivo di Giorgio Gobbo alla chitarra, Gianluca Segato al lap steel guitar e Graziano Colella alla batteria i cui contributi musicali, a volte anche cantati, si intrecciano *in maniera efficace con la drammaturgia di Pennacchi.*

Andrea Pennacchi. (foto di Alessandro Pittarella)

Giuseppe Barbanti

Caravaggio – Il pittore maledetto, alla riscoperta di un piccolo gioiello di cinema italiano

Prima del recente film *L'ombra di Caravaggio* di Michele Placido, il film di Goffredo Alessandrini del 1941

Gianmarco Cilento

Tra le tante perle da riscoprire e rivalutare nel panorama del cinema italiano anteguerra (o a ridosso della guerra) senz'altro *Caravaggio – Il pittore maledetto*, film del 1941 diretto da Goffredo Alessandrini con Amedeo Nazzari nei panni del celebre pittore, è una di queste. E' una delle migliori pellicole italiane dell'anno oltre che una delle più belle mai girate da Alessandrini. Non solo perché è una ricca miniera di virtuosismi recitativi, invenzioni e trovate espressive, ma anche perché è il primo film che il cinema italiano ha dedicato all'artista milanese nato nel 1571. La pellicola è quindi uscita in occasione del trecentocinquantesimo anniversario della nascita di Michelangelo Merisi alias Caravaggio.

Si tratta anche del terzo e ultimo film che Nazzari interpreta diretto da Alessandrini. Pur con una filmografia di ben 95 film interpretati dall'attore sardo, non si può non considerare Alessandrini come uno dei registi più importanti della carriera di Nazzari, innanzitutto perché il cineasta nato al Cairo è stato uno dei suoi più importanti scopritori. I precedenti film, *Cavalleria* e *Luciano Serra Pilota* sono infatti il secondo e il quinto interpretati da Nazzari e restano tra i più importanti da lui mai girati.

La struttura narrativa del film è quella della biografia in costume, tipica del cinema italiano di regime. E appare chiara, sin dai titoli di testa, l'intenzione del regista di voler proporre allo spettatore un affresco agiografico sulla vita del pittore lombardo, dal momento che la celebre Testa di Medusa precede l'elenco degli attori e del cast tecnico.

La divertente frenesia con cui Nazzari caratterizza il temperamento irrequieto di Caravaggio è senz'altro una novità per il cinema italiano. Pur nei limiti di un pudore tipico dei film di quegli anni, Alessandrini suggerisce ma non ostenta la follia cinica e romantica del Merisi, amante della bellezza femminile, dei bagordi, della burla e dei piaceri umani di qualsiasi risma.

Ed è una produzione ricca e curata, anche grazie al supporto produttivo realizzato dal giovane Renato Angiolillo, futuro fondatore del quotidiano Il Tempo. Come ricorderà anche Alessandrini in un'intervista a Francesco Savio poi inserita nella monumentale *Cinecittà anni Trenta* "è stato Angiolillo che ha messo insieme tutto: ha trovato i capitali, ha organizzato il film e ha seguito la produzione con molto fervore dall'inizio alla fine. Ci ha messo anche una parte della sua intelligenza napoletana, vivace e che coglieva nel segno quando discuteva di faccende storiche".

Nonostante tutto il film ebbe qualche inciampo finanziario, anche perché la sua casa di produzione, la Elica Film, era guidata da un gruppo di giovani foggiani, come ricorda sempre Alessandrini, e per evitare di sforare con il budget alcune scelte scenografiche dovettero essere soppresse, ovviamente a discapito del risultato finale.

L'idea di far vestire a Nazzari i panni dell'artista è stata senz'altro dettata dalla sua forte presenza fisica e scenica, ideale per l'interpretazione di un genio pieno di sregolatezza. E il risultato è eccellente, privo di forzature e affanni, con l'attore sardo che restituisce anche una dignità umana al personaggio storico, che nel ritratto di un artista folle sarebbe potuta facilmente mancare e scivolare nel ritratto morboso e moralista di uno sbandato, quindi non certo un modello da imitare. Cosa avvenuta con il più recente e men che mediocre *L'ombra di Caravaggio* (2022) di Michele Placido, con un improbabile Riccardo Scamarcio nei panni del Merisi.

L'intreccio del film di Alessandrini è, come già detto, celebrativo per l'artista e reverente verso l'uomo. Gli sceneggiatori hanno certo compresso e unito gli episodi più significativi della breve e travagliata esistenza del pittore lombardo, avvicinandoli tra di loro al fine di un effetto narrativo più coinvolgente. Certo la dimensione biografica del film è come già detto molto pudica e rientra perfettamente in quei canoni calligrafici e rigidi del film storico di quegli anni. Ma rientra anche nel filone delle pellicole biografiche che i registi dedicavano ai geni del passato. Altri esempi di biopic del

periodo sono *Giuseppe Verdi* (1938) di Carmine Gallone, *Antonio Meucci* (1940) di Enrico Guazzoni (sull'inventore del telefono) e *Melodie eterne* (1940) ancora di Gallone (sulla vita di Mozart). Lo stesso Alessandrini d'altronde aveva girato *Don Bosco* (1935), dedicato al presbitero piemontese, con un taglio agiografico non dissimile da quello di quegli altri film.

La Roma di fine Cinquecento che viene rappresentata è caotica e festaiola per il popolo, ma gerarchica e austera per le autorità e per i personaggi avversi alla genialità del giovane artista. Caravaggio è un artista di eccezionale talento, e non può fare a meno della sua eloquenza, talvolta spigolosa, talvolta impudente. Alla ricerca di una modella per il suo nuovo dipinto punta dapprima su Maddalena (una formidabile Beatrice Mancini), che non conoscendolo e spaventata dalla sua irrequietezza si rifiuta di posare, poi su Madonna Giaconella, interpretata da una sensuale ed esotica Clara Calamai che accetta al punto da far completare al Merisi il dipinto che il Cavalier D'Arpino stava realizzando alla donna. E D'Arpino, interpretato da Lamberto Picasso, è il vero antagonista del film, specialmente in una scena successiva quando, durante un ricevimento, viene esposta una tela di Caravaggio, allorché il pittore risentito, vedendo arrivare l'artista in persona gli grida in faccia "preferisco le zucche", e Merisi risponde "perché le capite meglio!".

Sia Alessandrini che Nazzari dovettero prepararsi a studiare seriamente la vita e la dimensione artistica di Caravaggio, in particolare fu Nazzari a gettarsi in una conoscenza dell'artista così approfondita in modo tale da tirare fuori dal risultato recitativo il meglio di sé stesso. Entrambi testimoni diretti della grande guerra, seppure in età ancora fanciullesca, per il film *Cavalleria* (1936) non trovarono la minima difficoltà nella costruzione del personaggio protagonista. Non essendo ovviamente diretti testimoni dell'epoca di Caravaggio, le difficoltà furono enormi. Ma l'estremo acume visivo di Alessandrini e le ottime prove recitative dell'intero cast la fanno da padrone, e anche in questo caso *Caravaggio* sembra un film vissuto, un ritratto di un'epoca lontana

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e arcaica vista più con gli occhi di un antropologo che di un critico d'arte. Fortunatamente, perché nel secondo caso si sarebbe potuti facilmente cadere nella retorica o eccedere in presunzione.

Come vedremo anche nei successivi film in cui verrà diretto da Raffaello Matarazzo tra il dopoguerra e gli anni Cinquanta, qui Nazzari è una sorta di proto-mattatore del cinema italiano, mai disposto a perdersi d'animo se non di fronte alla morte. Tuttavia, se nei melodrammi in coppia con Yvonne Sanson non mancano eccessi di maschilismo paternalista, che è il riflesso fortemente realista della condizione sociale e familiare dell'Italia del dopoguerra, in un film come *Caravaggio* troviamo un Nazzari più eroico e ottimista, avventuriero e scaltro, che ha qualche parentesi con il dinamismo sprovveduto e guascone di Clark Gable o di Gary Cooper. E, alla pari se non addirittura di più dei divi americani, la sua recitazione è caratterizzata da un brillante romanticismo, specialmente nelle sequenze dei suoi primi incontri con le protagoniste della storia, Maddalena e Giaconella. Nonostante tutto, nel film non vi sono scene d'amore, non vediamo infatti né baci appassionati, né battute allusive ad amplessi consumati dal protagonista.

E in perfetta coerenza con questa assoluta mancanza di eros, nel film di Alessandrini non vi sono minimi accenni alla figura del maschio dominante, tipica del Nazzari matarazziano, anzi accade proprio il contrario: alla disperata richiesta di Maddalena di fuggire con lui verso mete ignote, Michelangelo Merisi uomo rifiuta, perché si rende conto di essere un tipo troppo dissoluto e sconclusionato e non vuole legare a sé quella candida, giovane e fragile ragazza.

Il Caravaggio del film è comunque un assassino, e questo avvenimento viene messo in risalto in sceneggiatura per accentuare e giustificare la connotazione di "maledetto" del personaggio, non potendo appunto vertere troppo sull'aspetto sessuale del Merisi. L'artista uccide a duello un rivale d'amore (il riferimento storico è ovviamente l'omicidio del Tommasoni) ed è costretto a fuggire da Roma. Giunge a Malta e viene nominato Cavaliere dell'Ordine. Questo blocco narrativo è tuttavia la parte più romanzata e meno aderente alla realtà biografica dell'artista, e fa avvicinare il film a un'impostazione da romanzo d'appendice, una sortita da feuilleton piuttosto discutibile che, come in molte trasposizioni storiche del cinema di regime, prova a inculcare nello spettatore una suspense, una carica emozionale forte e melodrammatica che, al contrario, con una maggiore aderenza alla realtà biografica dei personaggi, sarebbe stata difficile da creare.

Il fatto che il film sia prevalentemente girato in interni, ad eccezione delle sequenze iniziali e finali, non sembra affatto voler connotare una dimensione teatrale della sceneggiatura. Semmai la pochezza di ambienti esterni è stata condizionata dai già menzionati problemi di budget che impedirono ai realizzatori adeguate ricostruzioni di esterni dalla maggiore complessità architettonica. Gli scorci periferici di Roma nella sequenza iniziale in carrozza, la piazza in festa e, nel finale, la palude di Porto d'Ercole, dove il protagonista ormai malato di febbre terzana incontra la morte accasciandosi a terra, sono comunque abbastanza efficaci e sufficienti per lo spettatore a non rimanere deluso dalla

mancanza di sfarzosi esterni che meglio rendessero il carattere da affresco storico della pellicola.

Certo noi spettatori odierni non possiamo non notare qualche ingenuità di fondo, in particolare l'assoluta mancanza di perversioni sessuali da parte del Merisi. Ma dobbiamo contestualizzare l'epoca di realizzazione della pellicola e accorgerci che elementi simili difficilmente si sarebbero potuti inserire con eloquenza e chiarezza. Non è da escludere però che qualche accenno all'inclinazione per l'erotismo del protagonista avrebbe potuto trovare posto, seppure velatamente, senza dimenticarci che nello stesso periodo la censura del fascismo concedeva le prime fugaci nudità femminili, tra cui quelle de *La cena delle beffe*, dove a mostrare il seno nudo, seppure di sfuggita, è proprio Clara Calamai.

Un altro punto forte di questa agiografia di Caravaggio è anche la straordinaria abilità nel riprodurre l'uso dell'ombra e della luce e il contrasto tra di esse nella grana fotografica del film. Una strabiliante trovata dei direttori della fotografia Aldo Tonti e Jan Stallich che in parte compensa alla mancata raffigurazione delle tele dell'artista lombardo all'interno del film. A bilanciare questa assenza, che può apparire grave, v'è anche un buon lavoro di scenografia da parte di Salvo D'Angelo. Nella rappresentazione scenografica e degli ambienti non notare l'omaggio all'acume visionario del pittore è impossibile.

Bisogna dire che solamente un adeguato restauro della pellicola permetterebbe però allo spettatore di godere appieno di questa qualità nella fotografia. Il film infatti dopo la prima proiezione cinematografica del 1941 (la prima proiezione pubblica è avvenuta il 6 febbraio) è stato ridistribuito una sola volta nel 1946 e successivamente ha circolato molto saltuariamente nei cinema parrocchiali e nel circuito del noleggio. Non a caso l'unica copia esistente oggi in Italia è un vecchio 16mm, estremamente rovinato e incompleto, specialmente nelle scene finali. Ne esiste fortunatamente un'altra copia in 35mm, con sottotitoli impressi fissi in francese e tedesco e proveniente da una cineteca svizzera, senza tagli e di ottima qualità visiva.

Il film si sarebbe potuto certo chiudere in maniera più cruda e disperata, e invece Alessandrini e gli sceneggiatori preferiscono un tragico epilogo da romanzo, con il protagonista che di fronte al nulla, e a una fine ormai sicura ma balorda, intravede la carrozza in cui guarda caso sta viaggiando la sua amata Maddalena nella speranza di salvarlo, la riconosce e senza che glielo dica nessuno, capisce che su di essa stanno viaggiando suo zio Nello e l'amata Maddalena ma, prevedibilmente, l'eroe non farà in tempo ad essere salvato, accasciandosi a terra e spirando prima dell'arrivo della carrozza. Un epilogo melodrammatico da romanticismo ottocentesco alla Emily Bronte o alla Jane Austen, privo di realismo. Sotto questo aspetto il film non regredisce comunque, come tante altre pellicole dei telefoni bianchi, a una chiusa da romanzo strappalacrime dove il vile fato si accanisce sui personaggi, tanto è elevato lo spirito etico e qualitativo del film, e della regia di Alessandrini.

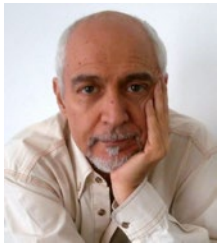
Può dispiacere che negli anni successivi non tutti gli attori si siano impegnati a tramandare un ricordo del film, fatta eccezione di Nazzari che ha comunque vissuto il suo personaggio. Intervistata da Savio, la Calamai confessa a proposito di *Caravaggio*, *La cena delle beffe*, *La regina di Navarra* e *Enrico IV* "le trovo tutte uguali quelle parti. Le ho odiate".

Ma il film ha avuto i suoi apprezzamenti sin dall'uscita. Vale la pena riportare l'illuminante recensione di Ercole Patti su Il Popolo di Roma del 12 febbraio 1941, che rileva i giusti meriti del film, annotando *"l'ambientazione storica è stata curata con molto impegno e anche la fotografia, in più punti, è efficace e, per quanto è possibile, caravaggesca. Un film dignitoso nell'insieme del quale va lodata moltissimo la cura con cui è stato eseguito. Le ultime scene, quelle della morte del pittore, sono le più riuscite. Nazzari è un Caravaggio colorito e spavaldo. Clara Calamai è bella e fresca. Nino Crisman sciolto ed efficace"*.

Gianmarco Cilento

I dimenticati #93

Lino Carenzio



Virgilio Zanolla

Il cinema è bello anche perché, a dispetto del suo costante e spesso febbrile sviluppo, riesce a fermare negli occhi degli spettatori volti, scene e figure, e lo fa con assoluta democrazia, in quanto in ciascuno s'imprimono nella memoria fotogrammi e spezzoni di film che non sono necessariamente gli stessi, dove a volte, in luogo di John Wayne o Jean Gabin, le facce sono quelle di caratteristi, magari anche di secondo piano. Il personaggio di questo numero, ad esempio, che pur essendo stato un bravissimo artista dello spettacolo risulta aver preso parte soltanto a tre film, allo spettatore italiano resta praticamente ignoto: il suo nome non dice nulla, ma agli appassionati del cinema dei «telefoni bianchi» la sua fisionomia potrà forse non tornare del tutto nuova: sto parlando di Lino Carenzio.

Su di lui si hanno pochissime notizie: quelle poche, le dobbiamo quasi tutte alla solerzia di Gian Carlo Mainardi, che ne ha tratteggiato un sapido profilo sul web. Michelino [sic] Battistino Carenzio, questo il suo nome di battesimo, era nato l'11 febbraio 1907 a Belgioioso, - modesto centro agricolo situato circa a metà strada tra Pavia e Castelpusterlengo, sulla riva sinistra del Po - figlio del trentaquattrenne Felice, vetturale, e della trentenne Agostina Bescapetti (devo le informazioni su nascita, morte e genitori alla cortesia della signora Ilaria Laurenti dell'Ufficio Anagrafe cittadino). Cresciuto coltivando l'amore per lo spettacolo, Michelino alias Lino, dopo aver frequentato il liceo ottenne un impiego in un istituto bancario di Milano, e si trasferì nel capoluogo lombardo, dove per evadere dalla monotonia del lavoro e coltivare in qualche misura i suoi sogni s'iscrisse a una scuola di ballo artistico.

Più che mai in quel periodo, sul finire degli anni Venti, dire danza e musica voleva dire Parigi; era nella *ville lumière* che si esibivano in riviste sfavillanti i più bei nomi del mondo dello spettacolo: stelle della canzone come Mistinguett, Marie Dubas, Yvonne Printemps, Maurice Chevalier, Lucienne Boyer, Joséphine Baker, mentre il cinema, appena divenuto sonoro, si apprestava a far concorrenza ai teatri. Affascinato da ciò che leggeva e ascoltava sulle novità francesi, più che da ciò che vedeva (giacché allora non tutti i film stranieri trovavano accoglienza e doppiaggio nel nostro paese, e le tournées italiane delle compagnie di grido d'oltralpe non erano così frequenti), Lino si sentiva sempre più 'chiamato' dalla nazione 'cugina'. Era un ragazzo di belle maniere, piacente e assai sveglio, molto portato per comunicare con gli altri: le amicizie giocarono un ruolo importante per lui, in quanto lo stimolarono a compiere il gran passo ed emigrare in Francia. Non più che ventenne e con pochissimi soldi in tasca, Lino si avventurò per la prima volta sul suolo francese raggiungendo Parigi, a quanto pare in autostop: ciò che allora poteva significare anche interi giorni di viaggio. All'ombra della torre Eiffel, com'è intuibile, non trovò subito lavoro nel mondo dello spettacolo, sicché per sopravvivere dové adattarsi a fare il cameriere, contentandosi di coltivare la sua passione di esibirsi in modeste compagnie teatrali.

Ebbe però fortuna, perché la sua innata eleganza nel muoversi un giorno cadde sotto gli occhi di Jeanne Bourgeois in arte Mistinguett, all'epoca la più celebre e popolare artista del teatro musicale francese. La quale, pur avendo da poco passato i cinquant'anni, conservava sempre inalterato il suo impagabile brio e lo splendore delle sue gambe (che nel 1919 erano state assicurate per la cifra record di 500.000 franchi). Poco prima, ella era stata lasciata dal suo compagno d'arte e di vita Maurice Chevalier, di tredici anni più giovane, col quale aveva convissuto un decennio. Mistinguett fu subito attratta da quel bel ragazzo nato ben trentadue anni dopo di lei, scoprendolo abile e disinvolto non solo come ballerino, anche come attore, cantante e pianista. Tra loro scoccò la scintilla, e a dispetto della differenza d'età presto essi intrecciarono una relazione sentimentale, che qualcuno suppose casta, dove Lino appariva inizialmente come un suo *protégé*, quando in realtà s'incaricava di sollevarla da ogni compito ingrato, occupandosi anche di vari aspetti materiali della sua presenza in scena.

Nondimeno, ci volle qualche anno prima che il nome di lui comparisse finalmente con costanza e rilievo su giornali e riviste di settore, e su manifesti e locandine degli spettacoli. Nel 1933 Lino (divenuto, alla francese, Linò) entrò ufficialmente a far parte della compagnia di varietà della Revue à Grand Spectacle, la cui stella era appunto Mistinguett, lavorando nel corpo di ballo ma ottenendo via via spazio anche come cantante e attore. La sua versatilità e la sua classe non passarono inosservate, tanto che presto gli venne offerto un contratto dalla compagnia di Arthur ed Emile Schwartz. Ebrei viennesi, i fratelli Schwartz erano titolari di una compagnia itinerante di operette e riviste che, giunta in Italia nel 1929, aveva riscosso clamorosi successi con spettacoli come *Donne all'inferno* e *Al Cavallino Bianco* dati in prima al Teatro Lirico di Milano e in seguito portati in tutti i principali centri della penisola. Uno dei motivi principali di sì largo esito consisteva nel corpo di ballo, costituito da 48 splendide ragazze dalle gambe perfette, molte delle quali destinate a fortunati matrimoni in Italia; tra di esse si annoverano attrici di qualche notorietà anche nel cinema come Lotte Menas, Clara Tabody, Milly (Mignone) e Lina Gennari, e Lil Sweet, che fu poi la seconda moglie dell'indimenticabile Armando Falconi. Proprio al Teatro Lirico meneghino Lino si esibì con Mistinguett nell'inverno 1933-34.

Per lui erano anni d'oro. E col sentimento di orgoglioso riscatto che aveva covato per anni, volle mostrarsi anche a Belgioioso, dove tornò più volte, per presentare ai suoi familiari Mistinguett: giunsero a bordo di un'automobile americana condotta da un autista, con la ribalta abbassata: lui in trench e cravatta, lei in raffinato abito a fiori, il volto caratterizzato da grandi occhiali bianchi, in grembo un cagnetto barboncino; chi li vide in quelle occasioni, ricorda che oltre ad offrire a tutti generosamente

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da bere, egli donava agli amici sigarette americane e dischi di canzoni. Si trattava con ogni probabilità dei motivi incisi da Lino per la Columbia italiana: possedendo una voce molto gradevole, con un tono suadente e confidenziale, ne registrò un certo numero; disgraziatamente, a causa della parziale distruzione dell'archivio Columbia per ora siamo a conoscenza di poche sue canzoni, alcune delle quali ci sono pervenute, fox-trot e brani lenti: *Sono un povero cantante di jazz, Non si vive senza amore, Solo così, Pansée innamorate*.

Essendo qualificato, oltreché come ballerino, quale cantante, attore, imitatore e fantasista, era inevitabile che il cinema finisse per interessarsi a lui. Il primo film nel quale apparve fu, nel 1935, il drammatico *La gabbia della morte* (Sous la griffe) di Christian-Jaque, con Madeleine Ozeray e Constant Demy, in cui egli interpretò José. Una fosca storia ambientata in un circo: dove il direttore, Nikita, un domatore di leoni, s'innamora di Pierrette, che ha adottato da bambina quando il di lei padre era morto sbranato da una leonessa. Ma Pierrette ama Harry, un giovane atleta; disilluso, livoroso, una sera Nikita, dopo uno scontro con quest'ultimo, tentando un pericoloso esercizio cade nella gabbia di una leonessa, che lo sbrana.

Nel film successivo, *Rigolboche* del '36, ebbe finalmente una vera parte d'attore, quantunque non grande. Il regista fu ancora Christian-Jaque, la pellicola era a sfondo biografico e musicale, interpretata da Mistinguett, con André Lefaur e Jules Berry: Rigolboche, nome d'arte di Amelie Marguerite Badel, la ballerina che inventò il can-can, è anche il nome d'arte che assume Lina Bourget dopo che, persuasa di aver involontariamente ucciso un uomo durante una gita in barca, fugge da Dakar e fa ritorno a Parigi, dove rivede il figlio piccolo e aiutata dal biscazziere Bobby riprende la carriera di cantante in un *café-chantant*, ottenendo un clamoroso successo. Lino aveva la parte di Fredo, un guappo amante di Lina a Dakar, che appreso del successo parigino di lei torna in Francia e tenta invano di ricattarla.

Il terzo, e a quanto risulta ultimo film al quale egli prese parte, fu quello per il quale, come ho anticipato, la sua figura è rimasta impressa agli occhi di qualche cinefilo nostrano: si tratta de *Il feroce Saladino* di Mario Bonnard, girato nel 1937. Una sorta di commedia musicale, col grande comico siciliano Angelo Musco e la sua inseparabile compagna d'arte Rosina Anselmi, nonché l'appena diciottenne bellissima Alida Valli al suo secondo impegno davanti alla macchina da presa. La pellicola racconta la storia di Pompeo Darli, un simpatico e cialtronesco illusionista, che dopo un catastrofico insuccesso decide di puntare le sue carte sulla fresca Dora, affascinata dal mondo dello spettacolo. Mentre Dora trova per sé un insegnante di canto, Gastone, Pompeo rimedia soltanto un impiego quale venditore di cioccolatini e caramelle nel Teatro Apollo. La fortuna però gli sorride: perché una sera molte delle persone accorse allo spettacolo trovano nelle confezioni da lui comprate la rarissima figurina del «feroce Saladino», dipinta da Angelo Bioletto per il concorso della Buitoni-Perugina pubblicizzato dalla trasmissione radiofonica *I quattro moschettieri*, ideata da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli e di grandissimo esito. L'incredibile trambusto che avviene in sala sarà sfruttato da Pompeo per mettere in scena una rivista che prenderà lo spunto da quell'incidente, dove egli sarà il feroce Saladino e Dora la bella Sulamita sua favorita: la rappresentazione di questo spettacolo si rivelerà un clamoroso successo facendo il tutto esaurito.

Lino Carenzio al piano con Mistinguett (15-3-1929)

Lino Carenzio con Alida Valli (Il feroce saladino, 1937)

Lino Carenzio e Maria Donati (Il feroce Saladino, 1937)

Lino Carenzio con Angelo Musco e Alida Valli (Il feroce saladino, 1937)

Lino Carenzio e Mistinguett (1946)

Nel film Lino ebbe la parte di Gastone, il «fine dicitore»: un disinvolto cantante e ballerino dal quale Dora è affascinata, che le insegnerà a muoversi e a cantare, la bacerà ripetutamente e la condurrà al successo nello spettacolo, cantando e danzando con lei. Inutile dire che la prestazione del Nostro fu impeccabile: nelle due scene in cui si esibì in palcoscenico, prima da solo poi con la Valli, confermò la sua versatilità dando prova di grande professionalità e genuino talento.

Dopo questi successi, la carriera di «Linò» continuo nei palcoscenici di vari teatri. Con Mistinguett, in quello stesso 1937 si esibì alle Folies Bergère in *Folies en folie*, in un programma fitto di grandi numeri con la partecipazione di numerose stelle del varietà tra cui, eccezionalmente, anche Maurice Chevalier.

Le notizie su Lino si rarefanno durante gli anni del secondo conflitto mondiale: come scrive Mainardi, accennando anche a certe «sue memorie» delle quali nulla ci è noto, «certamente avrà partecipato a spettacoli di varietà allestiti prima per le forze tedesche e successivamente per le forze tedesche di occupazione prima e per gli alleati dopo», evitando però prudentemente «di farsi fotografare con gli uni e con gli altri per non passare da collaborazionista». È un fatto che nell'immediato dopoguerra, come molti suoi colleghi dal nome spesso più illustre, egli emigrò in Sudamerica, in Argentina e in Brasile: dove lavorò certamente nello spettacolo, anche se non si sa in quali àmbiti.

Verso il '48 tuttavia rientrò in Francia, riprendendo a esibirsi accanto a Mistinguett, che seguì in alcune tournées europee. Presto però la sua compagna di vita, che aveva passato da un pezzo i settant'anni, si ritirò dal mondo dello spettacolo; egli restò con lei fino al '54, quand'ella si ricoverò in una casa di cura. D'altronde, nuovi tempi incalzavano e la rivista trovava ormai sempre meno spazio. Tornato a Belgioioso dagli anziani genitori, Lino trovò un impiego come interprete alla Rinascente di Milano, presso la quale lavorò una decina d'anni.

Rimasto solo per la morte dei suoi, si ritirò nel paese natale, dove per combattere la solitudine cominciò a bere: memore dei suoi trascorsi francesi s'inebriava di Pernod, che soleva gustare alla locale Locanda della Pesa; ma col tempo anche le sue finanze si ridussero pericolosamente, cosicché passò al vino bianco. Nell'inverno '73 le sue condizioni di salute apparvero precarie, tanto da costringerlo al ricovero in ospedale; dove il 28 marzo di quell'anno si spense a causa di un edema polmonare acuto, all'età relativamente giovane di sessantasei anni, un mese e diciassette giorni.

Virgilio Zanolla

Il Centenario

Gli italiani e il fascismo, una storia mai interrotta

#Prima parte

Che cosa è la cultura di una nazione? Correntemente si crede, anche da parte di persone colte, che essa sia la cultura degli scienziati, dei politici, dei professori, dei letterati, dei cineasti ecc.: cioè che essa sia la cultura dell'intelligencija. Invece non è così. E non è neanche la cultura della classe dominante, che, appunto, attraverso la lotta di classe, cerca di imporla almeno formalmente. Non è infine neanche la cultura della classe dominata, cioè la cultura popolare degli operai e dei contadini. La cultura di una nazione è l'insieme di tutte queste culture di classe: è la media di esse. [...] Per molti secoli, in Italia, queste culture sono stato distinguibili anche se storicamente unificate. Oggi - quasi di colpo, in una specie di Avvento - distinzione e unificazione storica hanno ceduto il posto a una omologazione che realizza quasi miracolosamente il sogno interclassista del vecchio Potere [...] trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi, e soprattutto la sua smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo Sviluppo: produrre e consumare. L'identikit di questo volto ancora bianco del nuovo Potere attribuisce vagamente ad esso dei tratti moderati, dovuti alla tolleranza e a una ideologia edonistica perfettamente autosufficiente; ma anche dei tratti feroci e sostanzialmente repressivi: la tolleranza è infatti falsa, perché in realtà nessun uomo ha mai dovuto essere tanto normale e conformista come il consumatore; e quanto all'edonismo, esso nasconde evidentemente una decisione a preordinare tutto con una spietatezza che la storia non ha mai conosciuto. Dunque questo nuovo Potere è in realtà - se proprio vogliamo conservare la vecchia terminologia - una forma totale di fascismo [...] che ha omologato culturalmente l'Italia: si tratta di una omologazione repressiva, pur se ottenuta attraverso l'imposizione dell'edonismo e della joie de vivre. [...] Il vecchio fascismo, sia pure attraverso la degenerazione retorica, distingueva: mentre Il nuovo fascismo non distingue più: non è umanisticamente retorico, è americanamente pragmatico. Il suo fine è la riorganizzazione e l'omologazione brutalmente totalitaria del mondo.

(Pier Paolo Pasolini, 24 giugno 1974. Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo, in Scritti corsari, Garzanti Elefanti, MI, 1990, pgg. 45/50)

Babbo c'è un imbianchino, vestito di nuovo,/c'è la pelle di un vecchio serpente appena uscito da un uovo./E c'è un forte rumore di niente, un forte rumore di niente.
(Francesco De Gregori, Rumore di niente, in Canzoni d'amore, CBS, 1992)

Comunisti nelle piazze e nei luoghi di lavoro, reazionari e fascisti in casa e a letto.
(Slogan femminista in auge negli Anni Settanta)

Antonio Loru

Il fascismo non è solo il Ventennio del Novecento, ma una categoria molto più longeva del nostro spirito. Vive la sua apoteosi nell'illusione di una società attuale libera e democratica, invece impiastricciata di quella semi-ideologia piccolo borghese che è stata e che è ancora la forma e la sostanza del fascismo, oggi per ipocrisia la chiamiamo con altri nomi, che però evidentemente al fascismo rimandano attraverso il richiamo al sentimento di superiorità del popolo italiano, dell'italica nazione (confondendo il popolo con la nazione, cosa che non coincide, perché ogni popolo è sempre costituito da varie nazioni, e sta qui la vera ricchezza di un popolo: la pluralità delle nazioni, la diversità delle culture, dei saperi poetici, filosofici, scientifici e materiali; la pluralità delle lingue e dei linguaggi che un popolo sa consapevolmente, civilmente, e in definitiva pacificamente adoperare.

Oggi nessun partito si richiama espressamente al fascismo, anzi, piuttosto blandamente e senza riferirsi a fatti concreti tutti condannano il fascismo del Ventennio (la Costituzione repubblicana lo impone) e gli attuali rigurgiti sono fatti passare per comparsate di pochi (mica tanto pochi) nostalgici, cosa per altro abbastanza vera: l'attuale tecno-fascismo mondiale non ha bisogno di questi, se non per marcarne le distanze, per gettare nebbia nelle menti dei più: *ecco, lo vedete, non adoperiamo più la bustina grigio-verde, la camicia nera il e i calzoni alla zuava, le uosa lunghe e bianche, il manganello e l'olio di ricino*; epperò: *Mussolini qualcosa di buono l'avrà pur fatta? Le bonifiche agrarie*, (falso, in gran parte

"Sintesi fascista" (1935 Perugia) di Alessandro Bruschetti (1910 - 1980)

sono opera dei papi e dei signori rinascimentali e poi dei governi dell'Italia Unita nel secolo XIX e nel primissimo Novecento, e ovviamente soprattutto della mano d'opera che le realizzarono); *le pensioni*, (falso, opera anche questa dei primi governi post-unitari, così come le case popolari: durante il Ventennio nel sud Italia e nelle isole, nelle zone lagunari del Centronord, molte famiglie italiane vivevano in vere e proprie palafitte, i pastori sardi gran parte dell'anno nelle pinnettas, barraccos o coiles, le loro famiglie in case di fango e paglia a sud, di pietra [e fango] nel nord dell'isola: più ripari che vere e proprie case); *il voto alle donne*, (vero, nel 1925, ma solo per le elezioni locali del sindaco, diritto che le donne non poterono mai esercitare durante il Ventennio, perché immediatamente dopo la concessione il fascismo [nel 1926] abolì la figura del primo cittadino eletto, sostituendolo con i famigerati podestà di nomina governativa; così le donne dovettero aspettare il 1946, [a marzo per le amministrative e a giugno per il Referendum]: a babbus fascistas mortus!). A proposito di donne e dell'idea che di queste come genere hanno i politici dell'attuale governo, paradossalmente presieduto da una Lady, (spetterà a Lei il compito di *impastare il pane* della politica italiana per i prossimi 5 anni) basterà osservare che nella rosa dei suoi ministeri compare un Ministero per *la famiglia, la natalità, e le pari opportunità*! A quando l'istituzione di un nuovo Cavalierato di braghétta e del Premio Madri più prolifiche d'Italia?

Continua su prossimo numero...

Antonio Loru

Il complesso rapporto tra uomo e tecnologia visto dal cinema

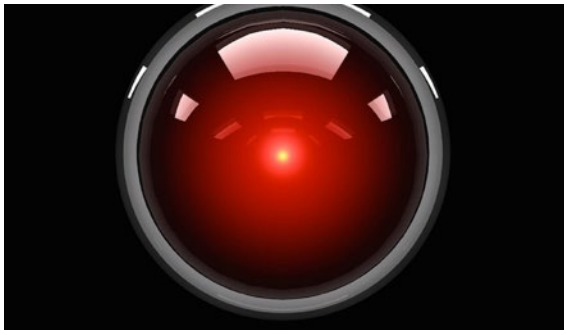
Fabio Massimo Penna

In una conferenza del 1967 Italo Calvino sottolineava come le scoperte di alcuni geniali scienziati (Weiner, Touring...) avevano imposto agli scrittori di interessarsi non più all'emotività dell'anima umana bensì alla razionalità dei cervelli elettronici. Ai letterati veniva richiesto di abbandonare la descrizione di stati interiori e paesaggi psicologici per dedicarsi, invece, al "velocissimo passaggio di segnali sugli intricati circuiti che collegano i relè, i diodi, i transistor di cui la nostra calotta cranica è stipata" (Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1980). Con la sua sensibilità d'artista Calvino sente chiaramente di vivere in un'epoca di transizione, segnata dai profondi cambiamenti portati dalla tecnologia, con quell'insieme di entusiasmo e inquietudine di chi vede sotto i propri occhi il progresso trasformare le basi stesse dell'esistenza umana. Va sottolineato, inoltre, che la velocità con cui si sono imposti i nuovi modelli di vita derivati dalle scoperte scientifiche, dai primi anni del Novecento agli inizi del XXI secolo, è stata impressionante. Dalle prime automobili e lavatrici al computer e all'Ipod, l'uomo medio si è trovato a dover gestire la straordinaria e debordante invadenza della tecnologia nella sua vita quotidiana. Al di là delle rassicuranti e deboli argomentazioni di alcuni scienziati, politici ed intellettuali per i quali non sono gli strumenti della modernità ad essere sbagliati ma l'uso che se ne fa, il rapporto tra uomo contemporaneo e tecnologia è complesso e problematico. Scrittori e registi cinematografici avevano scoperto con largo anticipo quanto di perturbante si annida dietro i ritrovati della modernità. Non è un caso se il padre della fantascienza, Isaac Asimov, grande cantore dell'epopea dei robot, senta il bisogno di rendere gli automi inoffensivi inventando le tre leggi della robotica: "1) Un robot non può recar danno a un essere umano né può permettere che, a causa del proprio mancato intervento, un essere umano riceva danno. 2) Un robot deve obbedire agli ordini impartiti dagli esseri umani, purché tali ordini non contravvengano alla prima legge. 3) Un robot deve proteggere la propria esistenza, purché questa autodifesa non contrasti con la prima e con la seconda legge (Isaac Asimov, *Io robot*, Gruppo editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1963). Neanche una tale precauzione sembra in grado, però, di prevenire problemi.

Nel racconto *Girotondo* un androide al quale sono affidate le vite di due scienziati impazzisce rischiando di farli morire. Un ordine impartito al robot che crea un contrasto tra la seconda e la terza legge manda in tilt l'automa. Sembra, insomma, che nulla possa mettere l'uomo al riparo dai pericoli della tecnologia. Uno dei più grandi registi della storia del cinema, Charlie Chaplin aveva previsto, in anticipo sui tempi, le traversie che l'uomo avrebbe affrontato nel percorso di adattamento al progresso tecnologico in *Tempi moderni* (1936), sulfurea satira che ha come bersaglio la meccanizzazione del lavoro e che testimonia la ribellione del regista inglese di fronte al dominio della macchina sull'uomo. In una sequenza memorabile Charlot viene utilizzato dai suoi datori di lavoro come cavia per mostrare il funzionamento di una macchina automatica per mangiare. Assicurato da funi ad una sedia, l'omino viene imboccato dal dispositivo che, però, si inceppa e finisce per versare sul volto del poveretto cibarie di ogni tipo a velocità supersonica. In un'altra scena Charlot, sottoposto a un ritmo di lavoro assai elevato, finisce negli ingranaggi e si ritrova inghiottito dal macchinario al quale lavora. Se Chaplin, grazie ai toni da commedia, può attenuare la durezza della propria critica, Stanley Kubrick in *2001: Odissea nello spazio* (1968) affronta la questione in maniera diretta e senza filtri. L'astronave Discovery, con tutto il suo equipaggio è sottoposta al controllo del computer di bordo Hal 9000 il quale, sfortunatamente, mostra nel tempo di poter acquisire tutte le debolezze dei suoi costruttori umani: paura, invidia, rabbia, egoismo. Quando capisce di aver perso la fiducia degli uomini a bordo dell'astronave e si sente in pericolo reagisce eliminando quattro membri dell'equipaggio. In maniera inequivocabile il regista newyorkese mostra quanto sia fallace la fede dell'uomo nella tecnologia, basata come è sull'illusoria convinzione di un progresso fondato sull'assoluta perfezione: "il nome completo che si cela dietro l'acrostico Hal, Heuristic Algorithm (algoritmo euristico) prefigura già il tragico fallimento del computer" (Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, Ugo Mursia editore, Milano, 1995). Le perplessità di fronte al progresso tecnologico sono una costante nella poetica di Kubrick. Il regista statunitense contesta la tanto vantata razionalità dell'uomo moderno (da lui ritenuto nella migliore delle ipotesi un selvaggio dagli istinti primari repressi) e sempre Eugeni scorge il filo rosso che attraversa e unisce i vari film del genio newyorkese: "La ragione occidentale ha inteso instaurare un controllo sul mondo (...) ma questa volontà e questa fiducia si rivelano illusorie e cadono nell'istante in cui al centro dei modelli di controllo si inserisce un elemento imponderabile che sfugge ai sistemi di vigilanza e porta gradatamente ma inesorabilmente ad un'incontrollabile distruzione del sistema" (Ruggero Eugeni, op. cit.). Gli androidi di *Blade runner* (1982) di Ridley Scott, tratto da *Cacciatore di androidi* (1968) di Philp K.Dick, si comportano in maniera apertamente ostile all'uomo: il replicante Roy, emblematicamente, acceca il suo inventore Tyrell. Tante menti geniali hanno avvertito l'uomo del Duemila circa i pericoli di una invadenza indiscriminata della tecnologia nelle nostre esistenze. Ammonimenti che si saldano con le grida di dolore delle associazioni ecologiste che invitano l'uomo a fare un passo indietro prima che si verifichi un disastro ambientale irrimediabile. Computer, cellulari e smartworking sono le sbarre di una prigione dalla quale sembra l'uomo non abbia voglia di uscire.

Fabio Massimo Penna

"Tempi moderni" (1936) di Charlie Chaplin



HAL 9000 è il supercomputer di bordo della nave spaziale Discovery nel film "2001: Odissea nello spazio"

Roy Batty, il replicante titolare del Nexus-6 di "Blade Runner" bacia il suo creatore Tyrell prima di spaccargli il cranio e cavargli gli occhi

Dietro la finzione

Carmen De Stasio

La voce finzione viene riportata su qualsiasi dizionario come simulazione di un comportamento che travalica la realtà dei fatti per acquisire una modalità altra, talora effimera, che intende con questa interloquire oppure, addirittura, ad essa sovrapporsi attraverso tratti episodici finalizzati a tingere di un colore irreale quel che dovrebbe essere affidabile. Una sorta di sprezzante ribaltamento, insomma. Nondimeno, è al non visibile della finzione che attribuiamo la potenza della cinematografia senza stigmatizzazione alcuna riguardo ai generi. E il termine «finzione» rimanda, infatti, ad azioni che accompagnano sullo schermo – per il fatto stesso che le si acquisisca in maniera frontale – una realtà che, nelle sembianze di avvenimenti dall'alfabeto riconoscibile, ritrae l'interezza di un piano che accelera, diminuisce, espande o restringe le correlazioni, viepiù quando queste non sono evidenti.

Dove, dunque, ricercare la finzione, se non nel vincolo che pone lo spettatore in quanto partecipe mediatore di eventi dipanati con un ritmo che di questi traduce il tratto circostanziale. Orbene, esattamente la circostanzialità diffonde il valore che persiste nello scenario oscuro e altresì muto della finzione, finzione che, pertanto, rifugge dalle cadenze di una natura altra e nello svolgimento manifesta l'interezza. Su questo versante acquisisce valore la vivacità relativistica dell'operazione cinematografica, laddove essa sia intesa quale modalità di scrittura identificabile e in grado di raggiungere lo spettatore in un tempo concentrato rispetto alla cadenza lineare delle cose. Il che rimanda alla sintesi di una riflessione in forma di poesia: *Una parola muore / quando è pronunciata, / dicono alcuni. / Io dico che inizia a vivere / proprio quel giorno*[1]. In tal senso la rappresentazione sintetica può essere modo di aggiungere riflessioni tutt'altro che concluse nell'episodicità del visto, comportando al visto-sentito di espandersi in una possibile trama di procedimenti mentali successivi di riflessione.

La conversione di atto finalizzato ad alienare da una realtà intesa nella sua quotidianità più spicciola ed esorcizzare, quindi, un cammino di prevedibili ostacoli, porta al significato di cinematografia come struttura progettata anzitempo e altresì proiettata nell'oltre da sé, costruita su solide regole che attengono al tempo, al ritmo, alla ristrutturazione fasica di segni ricavati dall'esistente linguaggio della quotidianità, di volta in volta travalicato da una lettura intimista. Tutto il resto viene ad essere convincente per via di un'immaginazione che non solo investe l'attitudine del cineasta (termine che tutto dice e nulla ad un tempo) a dirigere le sue significazioni in un determinato stile, in un'inclinazione del tutto personale, anche quando sembra recuperare modalità accese in precedenza. Nulla di distante rispetto all'idea che comporta il riconoscimento di un'opera d'arte semplicemente dai tratti stilistici. In altri termini, quello che Virginia Woolf definisce *il ritmo di una scrittura*, scrittura che, nel nostro ambito, corrisponde alla stilizzazione cinematica, vale a dire, a una tessitura di eventi, di rimandi cadenzati da temporalità espansive e, possibilmente, condivise attraverso lo schermo.

Proseguendo in questa indagine, il semplice parlare di finzione a proposito di cinematografia prende una connotazione che si scontra con il fare cinema di qualità, intendendo per tale la realtà totale nella quale converge la parola-ambiente che nell'agire – quanto nel silenzio scenico – dice, e che si completa (se possibile e fino a che punto) nell'impeto di tanto altro da dire e, tuttavia, corrispondente a un tanto altro da dire mantenuto segreto nelle sue pieghe. Ciò detto, ai fini dell'attendibilità della comprensione, si mettono in moto meccanismi che non solo attengono all'attenzione, ma che pure, affinché la memoria visiva riesca a recuperare dettagli tutt'altro che marginali (e che rientrano nella memoria a lungo termine, una memoria di sensibilità, di ragionevole investigazione e di integrazione di conoscenze), sono necessari affinché la visione medesima comporti un processo di elaborazione che attivi la potenza dell'autonomia prospettica.

Molteplici in tal senso le opere cinematografiche degne di efficace significazione e, tra queste, mi piace rammentare *L'uomo invisibile*, *Il fantasma dell'opera*, *Io, Robot*. Pur diversificate per disposizione temporale, innanzitutto si tratta di trasposizioni sul grande schermo di romanzi (il primo è tratto dall'omonimo romanzo di H. G. Wells; il secondo dal romanzo di G. Leroux; il terzo è tratto dal primo romanzo della serie ideata da I. Asimov) la cui ispirazione deriva dall'urgenza di affidare alla memoria la visione di come le cose procedano nella simultaneità dei tempi di scrittura, in una società frantumata dalla diversità di attese e promesse future, quanto da condizioni che nel presente dei tempi procurano turbamento. Urgenza che l'operazione cinematografica traduce evitando la sovrapposizione dei piani e approdando a una sintesi che nella sequenza delle scene elabora un ritmo del tutto confacente alle intenzioni autorali, quanto alla resa elaborativa.

"L'uomo invisibile" (1933) di James Whale

Compatibilmente con quanto detto, pertanto, si potrà affermare con una certa onestà, che la trasposizione cinematografica sia forma d'arte in grado di richiamare una forma addirittura necessaria di allenamento all'elaborazione che, nel tempo, e secondo il mezzo utilizzato, vive la modifica non come perturbazione estemporanea, quanto, piuttosto, come meccanismo di filtraggio ed ulteriore ed espansiva elaborazione delle conoscenze e delle stesse informazioni. In effetti, tutto questo ricompone il mosaico che, nell'intimità del dire, include la potenza evocativa, l'energia immaginativa del cinema. E, infatti, è la forza dell'immaginazione ad animare il ritmo visuale, a mantenere il legame stretto con una varietà insospettabile di eventi, i cui colori sono veicolo per altre cromie fuori da sé, allungandosi e insinuando rimandi speculativi che, oltretutto, anziché congestionare con risultanze statistiche, dispongono a una vorticosità dalla quale lo spettatore non viene affatto escluso. Così la scena diviene eterogenea e congruente, diviene movimento d'arte per il fatto di generarsi ripetutamente e a più riprese in impressioni, in sempre nuove intuizioni.

Si arriva, infine, al punto solenne di quanto persiste dietro la finzione, laddove il consistente non detto imprime la scena della sua dilagante ombra, tanto pressante da restare in una permanenza dalla dinamica coinvolgente. Per quest'andatura, la mistificazione – o quantomeno, per dirlo sottoforma di metafora, il ritocco oscurante che dà significato divergente alla finzione – va a perdersi se inserito nel contesto di reale nell'espressione ordinaria. E ciò è tanto più vero se si considera che la densità stessa della finzione non ha alcunché in comune con l'immaginabile che pure è componente attivissima della realtà, anzi: la forza immaginativa che scaturisce dall'immagine, da un'immagine qualsiasi, sfronda dall'ovvietà frammenti minimi dai quali originare il processo meditativo della molteplicità, una molteplicità espansiva alla quale attribuisco il valore di controimmagine. Un valore complesso, quello della controimmagine, e altresì insospettabile, ma preponderante nella sua variegatura anti-iconica: presa in prestito dall'ambito matematico, essa è simbolo ideale di quello che il cinema è, cioè, una realtà di associazioni che, partendo dai fatti, si allunga a recuperare la versatilità, quanto la pluriformità, di quanto viene proposto nell'interezza della visione. Operando una sorta di rivoluzionaria elaborazione alfabetica del non visto, offrendosi quale condizione permanente dietro la finzione, nella simbologia della controimmagine si realizza l'eclettismo fertile di impercettibili segni che sfuggono alla semplice figurazione frontale, là dove sovente l'abbondanza di dettagli distrae e confonde, piuttosto che dare inclusività all'intimo ritmo dell'immagine, a sua volta in grado di recuperare, di rinviare, di generare, in un atto unico, una situazione espansiva, il cui valore resta nelle retrovie dell'imprevedibilità.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Il movimento – valore letterario nel cinema

1 *Emily Dickinson, A word is dead, 1872 (Una parola muore – traduzione della scrivente)*

Piccoli crimini coniugali di Schmitt

Silvestra Sbarbaro

Mi piace iniziare a parlare di questa pièce davvero singolare con le parole dell'autore: *"Per quanto crudele sia, il mio testo in realtà dà un messaggio di ottimismo: l'amore può durare. E se l'amore iniziasse quando non sei più innamorato?"*.

Il titolo è già una promessa, una commedia noir con una suspence sorprendente. Protagonisti una coppia sulla cinquantina senza figli: Gilles, scrittore di gialli e autore di un libro intitolato appunto *Piccoli crimini coniugali* in cui descrive la vita di coppia come una stanza delle torture, e Lisa, fedele, innamorata del marito, alle prese con le con paure devastanti innescate dall'avanzare dell'età. Dopo quindici anni di matrimonio ognuno si è ritagliato un suo lato oscuro: lui si concede occasionali tradimenti, lei qualche goccetto.

La scenografia è tipica dei salotti borghesi: quadri alle pareti, una ricca biblioteca, una poltrona in penombra, una scala che porta al piano superiore. I padroni di casa fanno il loro ingresso. La testa dell'uomo è fasciata da una vistosa garza. Lui sembra smarrito, come se fosse entrato in un luogo mai visto prima, la moglie con pazienza e tenerezza cerca di ricostruirgli attorno la familiarità degli oggetti. Scopriamo che Gilles è stato vittima di un misterioso incidente, a seguito del quale ha perso la memoria che Lisa tenta di ricostruire narrando minuziosamente la loro vita di coppia. Ma è vero quello che lei racconta? Nel rievocare il passato censura semplici dettagli o nasconde qualcosa di significativo? E' vero che lui non ricorda? Sta mettendo alla prova la sincerità della moglie o tenta di recuperare la storia della sua vita coniugale?

Lo spettatore è continuamente spiazzato e non sa a chi credere, perché i confini tra verità e menzogna sono confusi e i conti sembrano non tornare mai: non può che lasciarsi trasportare sull'altalena di questo gioco al massacro. I tentativi di Lisa di ricostruire l'identità del marito diventano un percorso bizzarro, doloroso, che ci svela un'affiatata coppia di estranei.

Il dialogo, in un botta e risposta quasi senza pause, assomiglia più a un duello che a una conversazione, un duello che appassiona perché l'argomento riguarda ognuno di noi. Il linguaggio è perfetto, scabro, tagliente e, pur nella drammaticità, non manca una sottile e garbata ironia:

Gilles: *Vivere con me è un' inferno?*
Lisa: *Quando mi fai certe domande, mi commuovi.*
Gilles: *Non hai risposto.*

Lei non risponde. Ma poiché lui aspetta, finisce per cedere, tenera, pudica.
Lisa: *Si, diciamo che è un inferno ma... in un certo qual modo... io... ci tengo a quest' inferno.*
Gilles: *Perché?*
Lisa: *Ci sto calda...*
Gilles: *Lo credo... è l' inferno.*

La vita domestica è forse un camino che prima ti scalda piacevolmente e poi ti brucia? La situazione è continuamente capovolta e con grande maestria Schmitt, attraverso lo svelamento delle menzogne, ci mette davanti una coppia in continua trasformazione. Inizialmente premurosa e devota, poi cupa, sospettosa, feroce, senza mezze misure. Un percorso che si interroga sui fondamenti della potenziale longevità di una coppia, sul cemento che permette di portare avanti un legame coniugale ignorando i difetti dell'altro, i ripetuti gesti quotidiani che con la loro monotonia uccidono a poco a poco.

Chi sono io? Chi è l'altro con cui vivo da anni? Lo conosco?

Gilles: *Io... non la riconosco.*
Lisa: *Se è per questo, non riconosci neanche te stesso.*
Gilles: *Chi mi dice che non sia venuta all' ospedale come si va all' ospizio dei cani abbandonati? Si ferma al reparto degli amnesiaci, e si domanda quale potrebbe adottare. Poi mi vede e pensa: "ah! Quello si! Quello è piuttosto carino, non è proprio di primo pelo... ma ha dei bei occhietti dolci, sembra pulito... si, me lo porto a casa e gli faccio credere che sono sua moglie". Non sarà mica vedova per caso?*
Lisa: *Vedova?*
Gilles: *Mai sentito parlare di un' organizzazione di vedove che controlla un traffico di amnesiaci?*
Lisa: *Gilles, sono tua moglie!*
Gilles: *Allora dimmi qualche cosa. Aiutami a ritrovarmi.*

Come è possibile continuare ad amarsi quando rancori, gelosie, egocentrismi, fanno di tutto per ostacolare la felicità? Ecco cosa ci dice Schmitt:

"Ci sono migliaia di spettacoli sull'amore che inizia, sull'amore che finisce, ma pochissimi sull'amore che dura. Sembra che il teatro accetti solamente amanti principianti o in pensione. Le rare eccezioni non incoraggiano l'ottimismo perché quando Strindberg o Ionesco disegnano coniugalità a lungo termine, se c'è ancora una coppia non c'è più amore. Per esperienza personale mi è parso che la coppia stabile si riveli il viaggio più pericoloso che si possa fare in amore. Come sembrano banali in confronto le avventure! Mentre tutto è piacere ed esaltazione agli inizi, l'esistenza insieme richiede di andare oltre il godimento immediato e attraversare lunghi deserti per arrivare all'oasi. Nella lunga notte di Piccoli crimini coniugali attraverso parole, trucchi e persino colpi bassi, i protagonisti provano a riprendersi cura di se stessi.
A vent'anni si vorrebbe che l'amore fosse semplice. A quaranta scopriamo che è complesso. A sessanta sappiamo che è bello perché è complesso."

Éric-Emmanuel Schmitt

Piccoli crimini coniugali è un' impietosa radiografia della vita a due, un thriller d'amore potremmo dire, che mette a nudo le contraddizioni e le ambiguità della vita di coppia, attraverso un dialogo perfetto, con battute dense di misteriose allusioni che ci permettono di essere insieme protagonisti e spettatori delle complicate dinamiche dell'amore.

Éric-Emmanuel Schmitt nasce in Francia nel 1960. Diplomato in musica al Conservatorio di Lione, si laurea poi in Filosofia con una tesi su Diderot. Inizia la sua attività di drammaturgo nel 1991, a cui affianca quella di romanziere e saggista. La sua formazione filosofica e psicologica, lo porta a prendere in esame principalmente, sia nelle opere narrative che drammaturgiche, la complessità dei rapporti umani. *Piccoli crimini coniugali* debutta in Francia nel 2003. In Italia viene portato nel 2004 per la regia di Sergio Fantoni.

Dall'omonima pièce teatrale nel 2017 per la regia di Alex Infascelli viene portato sullo schermo il film interpretato da Sergio Castellitto e Margherita Buy.

Silvestra Sbarbaro

Un treno, un film #41

Il treno fantasma (1934)

Federico La Lonza

È proprio vero che ci sono «B-movie» americani ben degni di figurare tra i film di fascia alta, anzi, che a volte sono addirittura superiori a molti di essi. Il caso de *Il treno fantasma* (titolo italiano fuorviante e bruttissimo, molto meglio quello originale: *The Silver Streak*, ovvero *La striscia d'argento*) costituisce un esempio lampante. Questa pellicola del 1934 (che non va confusa con quella dall'identico titolo diretta nel 1976 da Arthur Hiller e nota in Italia quale *Wagon-lits con omicidi*), pur se firmata da un onesto artigiano del cinema come Tommy Atkins, alla sua prima regia dopo sedici film come assistente (del resto, in Inghilterra si chiamavano Tommy Atkins i soldati semplici mandati a morire durante la prima guerra mondiale), e se interpretata da - bravissimi - attori di secondo piano, riesce avvincente fin dai titoli di testa, con la visione delle rotaie divorate dalla locomotiva, la cui corsa viene scandita dall'avvincente colonna sonora opera di Al Colombo.

La storia che racconta, - come vedremo, con più di un elemento storicamente riscontrabile - è la seguente. Penalizzata dal sensibile calo dei passeggeri sulla sua linea ferroviaria, la CB&D Railroad di Chicago riunisce il suo consiglio d'amministrazione per cercare di fronteggiare il problema. Al presidente Bernard J. Dexter (William Farnum) l'ingegnere Tom Caldwell (Charles Starrett) presenta un progetto che prevede la costruzione di un treno diesel-elettrico di concezione antesignana, in grado di aumentare notevolmente la velocità e pertanto ridurre i costi. Dexter guarda con scetticismo alla sua proposta, trovando il pieno consenso degli altri membri del consiglio, tutti d'idee piuttosto antiquate; nonostante Tom goda dell'appoggio del figlio di Dexter, Allen (Hardie Albright), e della di lui sorella Ruth (Sally Blane), che per lui prova del tenero. Mentre avvilito, Tom si chiude in se stesso, persuasa della bontà della sua invenzione Ruth ne parla con Ed Tyler (Theodore von Eltz), un produttore di locomotive, che si dice disposto ad esaminare il suo progetto. Tom si reca da lui e spiega in cosa consiste la sua innovazione: compresa immediatamente l'importanza e la fattibilità del progetto, Tyler mette in contatto Tom con alcuni suoi operai specializzati in modo da poter realizzare quanto prima un prototipo: sicché in poco tempo una modernissima e fiammante locomotiva, battezzata Silver Streak, viene posta alla testa di un piccolo convoglio per effettuare un giro promozionale; a bordo del quale, oltre allo stesso Tom e a due operai del suo team, i simpatici Crawford (Arthur Lake) e Higgins (Guinn 'Big Boy' Williams), salgono Ruth, Allen, Dexter e Tyler con alcuni loro collaboratori.

Il treno parte: ma in luogo di conseguire la velocità prevista di 160 chilometri all'ora, procede a ritmo bassissimo, tanto che a un certo punto viene superato da un treno a vapore adibito al trasporto di merci. Al termine della corsa, fuori di sé per lo smacco, Dexter irride Tayler dicendogli che il suo Silver Streak può servire soltanto a una cosa: essere mostrato all'esposizione Century of Progress (Secolo di Progresso), sperando possa recuperare almeno in parte le inutili spese fatte per pubblicizzarlo. Non capacitandosi circa il motivo dell'insuccesso, giacché nel corso dell'assemblaggio ogni componente del motore ha dato prova di funzionare alla perfezione, e urtato dall'atteggiamento di Dexter, al quale non può opporre ragioni sensate, Tom finisce per litigare con Ruth. Intanto Allen, il fratello di lei, anch'egli contrariato per il carattere polemico del padre, manifesta a quest'ultimo la sua intenzione di lasciare il lavoro in ferrovia: accetterà un impiego quale ingegnere civile presso la Six Companies Inc., dedita alla realizzazione della colossale diga di Boulder [oggi, diga di Hoover, dal nome del presidente americano che più si spese per la realizzazione dell'opera], al confine tra l'Arizona e il Nevada lungo il fiume Colorado .

Tom non si dà per vinto: e riesaminando il motore assieme a colui che l'ha costruito, Bronte (Irving Pichel), si accorgono di un difetto di fabbricazione del generatore elettrico acquisito a suo tempo per la Silver Streak; rimediato il quale, constatano con gioia che il motore è in grado di sviluppare una potenza addirittura superiore a quella prevista anzitempo. Tom chiama Ruth a Chicago per comunicarle la bella nuova e riappacificarsi con lei, ma scopre che è partita in treno per recarsi in California. Nel corso del

segue a pag. successiva

L'attesa della partenza

segue da pag. precedente

suo viaggio, ella viene informata che nella squadra adibita alla costruzione della diga di Boulder si è manifestata un'epidemia di poliomielite: preoccupata per il fratello, incurante per la sua stessa vita, Ruth accorre nel cantiere dove scopre che Allen ha contratto anch'egli la malattia, e apprende da un medico che se entro l'arco di ventiquattr'ore suo fratello non potrà essere collegato a un polmone d'acciaio la sua sorte sarà segnata. Così telefona subito al padre affinché faccia spedire prima possibile un polmone d'acciaio al cantiere; Dexter però viene avvisato che il macchinario è troppo pesante per poter essere inviato con qualsiasi velivolo da trasporto, e per la bisogna non può nemmeno essere smontato. A quel punto, Tom e Tyler lo persuadono a puntare sulla locomotiva Silver Streak quale ultima speranza di salvare la vita di Allen.

Locandina originale con William Farnum, Guinn Williams, Irving Pichel, Arthur Lake, Theodore von Eltz e Doris Dowson

Alla stazione di Chicago il piccolo convoglio è presto formato: su di esso, dove s'imbarcano Ruth, Dexter, Tyler, Crawford e qualche addetto, sono stati stivati alcuni polmoni d'acciaio; la Silver Streak ha ormai a disposizione meno di venti ore di tempo per coprire una distanza di circa 3.200 chilometri, e per agevolare il suo tragitto ha ricevuto precedenza e via libera lungo il tracciato ferroviario che deve percorrere. Nella cabina di guida è lo stesso Tom a condurre, affiancato dal preoccupatissimo Higgins, spaventato dell'incredibile velocità che quasi subito raggiunge il treno. Fa parte dell'equipaggio anche Bronte, che nell'ignoranza di tutti è in realtà una spia tedesca ricercata per avere commesso un omicidio. Nella sua corsa notturna verso il sud la Silver Streak straccia ogni record di velocità: il suo tragitto è seguito con grande attenzione dalle trasmissioni radiofoniche che sostengono l'«epica missione di misericordia». A giorno fatto, quando manca ormai poco all'arrivo del treno a Boulder City, la vera identità di Bronte viene svelata: sicché quest'ultimo, serrato dall'esterno il vagone in cui si trovano gli ospiti del convoglio, dopo avere tramortito Higgins cerca di fermare il motore in modo da fare rallentare la locomotiva per poter saltar giù dal treno, ma il suo sabotaggio ottiene l'effetto contrario, perché esso accelera ulteriormente perdendo il controllo. Preoccupato di ciò, e della sparizione di Higgins, Tom stabilizza la velocità fissando l'acceleratore con un ferro, quindi si reca in cerca dell'amico: e viene aggredito da Bronte; dopo una collutazione piuttosto lunga riesce però a prevalere su di lui e a regolare il quadro motori a pochi chilometri dall'ingresso nella stazioncina di Boulder City. Una volta a destinazione, i polmoni d'acciaio vengono rapidamente sbarcati e tutti si congratulano con Tom: quest'ultimo però raggiunge la piena soddisfazione soltanto quando, al termine del chiarimento con Ruth, si stringe con lei in un lungo abbraccio.

Sally Blane

Come anticipato, la trama della pellicola si è avvalsa di alcuni elementi reali e allora di stringente contemporaneità, come la costruzione della diga di Boulder per la produzione di energia idroelettrica, opera di grandissimo impegno, condotta a tempo di record in soli quattro anni di lavorazione (1931-35), con l'utilizzo di 3.400.000 metri cubi di calcestruzzo e l'impiego di oltre tremila operai, una delle imprese ingegnieristiche e architettoniche civili più eminenti del primo Novecento; e come l'epidemia di poliomielite, che proprio nel '34 suscitò grande allarme nell'ovest, giungendo a registrare oltre un migliaio di vittime nella sola Los Angeles. Un altro rilevante fatto di cronaca alla quale senz'altro il film si ispirò è la corsa promozionale «dall'alba al tramonto» intrapresa dal Pioneer Zephyr, un convoglio ferroviario costruito dalla Budd Company e alimentato col diesel, che il 26 maggio 1934 coprì i 1.633 km di distanza tra Denver e Chicago nel tempo record di 13 ore e 5 secondi. Non a caso questo treno venne utilizzato per le riprese esterne della pellicola, con la sola sostituzione della targhetta posta sul muso della locomotiva, che da «Burlington Route» divenne appunto «Silver Streak».

Gli sceneggiatori Henry William Hanemann, Jack O' Donnell e Roger Wately per conto della RKO Radio Pictures guardavano a tutto questo per vestire una storia semplice, e nondimeno con tratti di esemplarità. Il maggior pregio de *Il treno fantasma* non si trova certo nei dialoghi, che pure riescono agili e spesso incisivi, bensì nelle scene d'azione, specie le sequenze che riprendono il treno in corsa, davvero emozionanti e coinvolgenti. La corsa della Silver Streak ha momenti magnifici e mostra scene assai pericolose, nonché difficili da girare, come il transito dei vagoni di altri convogli da un ramo ferroviario all'altro poche frazioni di secondo prima che irrompa sullo stesso tracciato il treno guidato da Tom, o, con lo stesso minimo scarto di tempo, lo spostamento di qualche scambio ferroviario che evita d'un soffio disastrose collusioni. Quanto agli interpreti, l'unico attore di nome era William Farnum (1876-1953), che negli anni del muto aveva goduto di una notorietà quasi divistica; Sally Blane (1910-97) si chiamava in realtà Elizabeth Jane Young ed era una delle sorelle della più nota Loretta Young; Charles Starrett (1903-86) godé di qualche notorietà per il personaggio western della serie Columbia Durango Kid. Il solo aspetto discutibile nella pellicola firmata da Atkins riguarda la caratterizzazione di un inserviente del treno, il barista di colore, proposto con l'esecrabile *cliché* del nero stupido e timoroso, una vera macchietta: ma si tengano presenti i tempi, nei quali - almeno nel cinema - la popolazione afro-americana era ancora a malapena tollerata. I treni nel loro sviluppo e avvicendamento cronologico appaiono invece in un rapido e suggestivo sogno ad occhi aperti, o visione che dir si voglia, di Dexter: si parte dai primi scomodi convogli ancora concepiti con la funzione di carrozze, e passando per le locomotive a vapore si giunge ai modelli superveloci come appunto il Silver Streak.

Uscito in anteprima il 10 dicembre 1934 in un cinema di Galensburg, nell'Illinois, e nelle altre sale americane il 21 dicembre di quello stesso anno, *Il treno fantasma* incassò 107.000 dollari, corrispondenti a circa 2.196.000 dollari attuali, ovvero a circa 2.111.000 euri.

Federico La Lonza

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. RINASCITA - ANNO XX/numero 31 - agosto 1963 | Mino Argentieri (pagg. 22-23)

Nazisti troppo bonaccioni nei film sui lager tedeschi

Le strane licenze del caporale Dupont e *Parola d'ordine, coraggio*

Mino Argentieri

Da quando, anni fa, Billy Wilder azzardò, con *Stalag 17*, una divertita e picaresca interpretazione della vita dei campi di concentramento nazisti, i film ispirati a quel modello si sono moltiplicati, senza temere di sfiorare il plagio. Recentemente ne abbiamo visti due, di diverso livello artistico e contenuto: l'inglese *Parola d'ordine, coraggio* diretto da Andrew Stone e il francese *Le strane licenze del caporale Dupont*, che reca la firma di Jean Renoir. L'uno e l'altro descrivono l'esistenza dei prigionieri alleati nei *lager* teutonici e si soffermano sui progetti e sui tentativi di fuga che, immancabilmente occupano la mente e la fantasia di chi è stato privato della libertà.

Di modeste ambizioni, la pellicola britannica intreccia una serie di spassose avventure nel corso delle quali un gruppo di reclusi mette a dura prova la pazienza e la sopportazione dei loro sorveglianti, imbastendo dispetti che assomigliano vagamente ad atti di sabotaggio e di pervicace resistenza. L'azione si svolge in un clima gaio e spensierato e più di una volta assume le allegre cadenze della beffa goliardica. Quanto poi alla mozione patriottica, regista e sceneggiatori sono abbastanza accorti per mantenerla in sottofondo e mimetizzarla, sì da non irritare la platea con ridondanti effusioni oratorie.

Nondimeno, sebbene con pudore e discrezione, essa permane e condiziona il racconto, estrinseca in un manicheismo che non solo separa nettamente il bene e il male, la ragione e il torto, bensì anche l'intelligenza e l'idiozia. I soldati inglesi ci appaiono come esempi insuperabili di acume, astuzia, intraprendenza e ardimento mentre i tedeschi sono dipinti nella fattispecie di bietoloni ottusi, dotati di lenti riflessi, fondamentalmente incapaci di perdere le staffe e abbandonarsi a drastiche misure di rappresaglia. Ci si avvede che, da una parte e dall'altra, entro i recinti di filo spinato la guerra continua ma il conflitto che si snoda davanti ai nostri occhi ha strani e inconsueti tratti distintivi. E' questa, infatti, una guerra combattuta alla buona, che non rimanda mai alle sue motivazioni più profonde e denota nei contendenti una sorta di sotterranea accondiscendente indulgenza, che rasenta il *fair play*. I futuri vincitori, nella loro inverosimile disinvoltura, scherzano con il fuoco, giocano e si divertono con il nemico, che — dal canto suo — s'indispettisce appena e lascia correre, per costituzionale incapacità di reagire ire con asprezza e nella più rigida osservanza delle leggi internazionali che obbligano a rispettare gli appartenenti all'esercito avversario catturati in battaglia.

Ebbene, a questa immagine idilliaca della prigionia sarebbe troppo facile, e peraltro giusto, contrapporne un'altra, più vera e calzante benché meno gradevole e spiritosa; ma pur accettando, in via di ipotesi, che i nazisti riservassero ai militari un trattamento che avesse parvenze umane, a differenza delle torture inflitte a milioni di ebrei e «politici», il problema che vogliamo sollevare resterebbe inalterato. Poiché ciò che insospettisce, in *Parola d'ordine, coraggio* è l'ostentata e inattendibile bonomia dei carcerieri nazisti, i quali, a forza di essere tratteggiati nei panni di ufficiali e caporali fessacchiotti e facilmente raggirabili, attraverso una colorazione deformante, che solo apparentemente dovrebbe tradursi a loro svantaggio, in effetti ottengono il miglior risarcimento immaginabile, dato che gli sciocchi non sono mai portatori di danni e di gravi pericoli. Naturalmente v'è modo e modo di rivalutare i nemici di ieri, prodigandosi per cancellare le ostilità del passato. Il più scoperto, insinuante e provocatorio consiste nel presentare la seconda conflagrazione mondiale come un *match* sportivo, disputato fra corretti gentiluomini di campagna, rispettosi delle tradizioni cavalleresche e reciprocamente ammirati della propria perizia tecnica e della dedizione palesata sul campo.

E' questo il caso di decine e decine di film, che discendono dalla matrice di *Rommel, la volpe del deserto* di Henry Hathaway, capostipite di un filone mirante a riabilitare le virtù della *Wermacht* e a far dimenticare che, sull'altro versante della barricata sventolava la bandiera del nazismo e spiccavano i simboli mortuari della Gestapo. V'è, in secondo luogo, la variante apportata dalla cinematografia della Germania di Bonn, secondo la quale tutte le colpe e le mostruosità commesse nell'Europa occupata andrebbero addebitate alle organizzazioni dipendenti dal partito hitleriano, immunizzando ed esentando così la casta militare, sgravata da ogni responsabilità.

Di ipocrisia in ipocrisia, di reticenza in reticenza, si arriva infine al terzo procedimento mistificatorio, che fra tutti forse è il più insidioso perché, a una osservazione frettolosa, occulta la menzogna rendendola sorridente, accattivante e ammantandola di una sottile equivocità. Lo spettatore che si diverte alle spalle di quei nazisti burberi, bietoloni, dalla grinta feroce ma, in ultima analisi, inoffensivi e tolleranti, sarebbe irretito nell'inganno e nella compiacenza se non lo soccorresse il ricordo di una realtà affatto diversa e se non si lasciasse sedurre dall'insipienza di un fascismo talmente burattinesco da non destare alcuna preoccupazione e da esigere tutt'al più un'affettuosa e paterna lavata di capo.

Rinascita pag. 22 — 3 agosto 1963 — Problemi della cultura

"Le strane licenze del caporale Dupont" e "Parola d'ordine, coraggio"

Nazisti troppo bonaccioni nei film sui lager tedeschi

Problemi della cultura — 3 agosto 1963 — pag. 23 Rinascita

La prima monografia italiana sull'artista francese

Théodore Géricault e la crisi romantica

Un libro di discussione e di battaglia, non un testo per specialisti

Con ciò, sia chiaro, non s'intende precludere la possibilità di giungere alla satira e di trattare una materia bruciante in chiave comica. L'esempio del chapliniano *Il grande dittatore* è una dimostrazione incontestabile, ma qui, oltre che l'arte di un grande poeta, si profila un giudizio inconfondibile e una precisa scelta ideale. Il tiranno Hinkel con le sue impennate schizofreniche, il buffo e teatrale Napaloni,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'obeso Herring sono personaggi che provocano l'ilarità e si prestano addirittura a situazioni d'indole farsesca, ma i risvolti caricaturali e l'ironia corrosiva del film non falsano i dati tipici del reale, nè sollecitano — direttamente o mediatamente — l'oblio e il perdono.

Più complesso il discorso che merita il film di Renoir, se non altro per la personalità del suo autore e per il precedente, *La grande illusione*, cui l'opera, in senso lato, si rifà. Diciamo subito di non condividere il parere di alcuni nostri colleghi, i quali hanno intravvisto in *Le strane licenze del caporale Dupont* una velata esaltazione del patto Parigi-Bonn, recentemente firmato dal generale De Gaulle e dal cancelliere Adenauer. Non è questo, a nostro avviso, il riferimento che sta a cuore a Renoir, il cui schietto sentimento antifascista risale al tempo del Fronte popolare e al periodo in cui, invasa la Francia dai nazisti, egli emigrò negli Stati Uniti insieme con Julien Duvivier, René Clair, Jean Gabin e Michèle Morgan.

L'argomento che Renoir abbraccia ha ben altra dimensione e si enuclea attorno all'amicizia fra il popolo francese e quello tedesco. Classificarlo in termini di qualunquismo e paragonarlo all'ambiguità gollista di *Il passaggio del Reno* di André Cayatte significa semplificare le cose e schematizzarle per amore di polemica. Significa confondere gli aneliti pacifisti di un regista che non si sottrae al fascino di un suggestivo *anarchisme*, con le radici della malapianta fascista e con i pretesti dei collaborazionisti e dei servitori riuniti all'ombra del governo di Vichy.

Il messaggio di Renoir, nella sostanza, non differisce molto dalle conclusioni cui era arrivata *La grande illusione*. La guerra, si desume da ambedue i film, è un pessimo affare che divide e separa gli uomini, i quali, invece, al livello delle classi cui appartengono, si comprendono sino al punto di manifestare identici pregi e difetti. L'imbecillità del sottufficiale tedesco, in *Le strane licenze del caporale Dupont*, ha il suo *pendant* nella cretineria del sottufficiale francese nominato capo-camerata. L'evaso francese che si unisce alla contadina tedesca (cui è morto il marito al fronte) per lavorare nei campi, non insegue miraggi nazionalistici; arando e zappando in terra tedesca deve risolvere gli stessi affanni che l'attenderebbero nel suo paese natale. Si obietterà che questo è pacifismo spicciolo e semplicistico, trasposizione poetica di una idea genericamente ricondotta al principio dell'internazionalismo; e non saremo davvero noi a sottovalutare l'astrattezza del disegno renoiriano, che prescinde dall'analisi di un contesto storico assai diverso da quello del '15-'18.

Tuttavia, fra aspirazione pacifista e predisposizione reazionaria v'è una bella differenza: tanto più che la situazione definita da Renoir, a scorci, è più realistica di quel che non sembri. Che i suoi soldati abbiano così poca voglia di battersi e, in talune circostanze, persino di ritornare a casa, forse infastidisce il pubblico, convinto della necessità di non concedere tregua all'invasore. Sarebbe un errore, però, dimenticare che l'assenteismo rimarcato da Renoir trova riscontro nello spirito della *drole de guerre* ed è la conseguenza di un'arrendevolezza storicamente accertabile e imputabile a una classe dirigente che, con eccesso di timidezza e iniziative incerte, avversò il fascismo e contrastò il passo dell'avanzata germanica. Per capire, insomma, il comportamento degli anti-eroi creati da Renoir occorre anzitutto collocarlo in una cornice dominata dall'anestesia della coscienza imposta dalla politica perseguita dai governi che precedettero l'ascesa del generale Pétain al potere; e rammentarsi che, all'indomani della resa, sia i resistenti, sia l'astro dell'allora ribelle e disobbediente De Gaulle, si profilavano come generose ma pallide e donchisciottesche faville di libertà. D'altronde, infine, Renoir destina il protagonista del suo film alla lotta partigiana, accennando a un'affiorante consapevolezza, che non ci persuade soltanto perché è indeterminata, scaturisce al di fuori di qualsiasi dibattito ideale e attenua la sua preminente meccanicità negli umori anarcoidi che lievitano l'intiera storia.

L'insufficienza, ovviamente, ha anche una origine di natura ideologica, deriva da una visione d'insieme parziale e un po' nebulosa; ma quel che soprattutto non ci convince, nello svolgimento generale, è la stanca inventiva di un Renoir che si ripete all'infinito e spesso sconfina nell'annotazione bozzettistica, nella barzelletta sceneggiata, nella *routine* cinematografica, adottando soluzioni e accorgimenti corrivi, riscattati solamente dalla corposa plasticità della composizione figurativa. Pertanto, mentre sentiamo di assolvere l'anziano regista francese dalle accuse rivoltegli, con sommo dispiacere siamo costretti ad accertare uno stato di crisi crescente, che sempre più oscura i nobili e altri trascorsi della stagione prebellica.

Mino Argentieri

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 31 - anno 20 — Sabato 3 agosto 1963 — L. 100

Lo scontro Moro-Fanfani

Gli 8000 miliardi di Cicogna

Le conseguenze della tregua H

L'unità e il dibattito

Sommario:

La via dell'unità in Francia: i rapporti tra PCF e SFIO

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. RINASCITA -ANNO XX/numero 18 - maggio 1963 – Cesare Zavattini (pag. 27)

Il treno delle elezioni

Diario di Zavattini

Cesare Zavattini

Roma, 28 aprile 1963 — Fra poco vado a volare. Tendo l'orecchio per sentire se i rumori che vengono da fuori hanno qualcosa di speciale, ma il guizzo delle automobili in via Merici è breve e soffocato, tutt'al più come alla domenica. Mi pare di riconoscere la domenica. Tre giorni fa ero al mio paese: verso sera presi il treno a Reggio Emilia per venire a Roma. A fatica riuscii a mettere su le valigie tanta era la gente. Restai schiacciato tra un giovanotto con un fiasco di vino in mano e un altro che dormiva in piedi e dei sacchi, delle cassette, delle valigie di cartone. Erano operai e stavano nel corridoio della prima classe come quando c'era la guerra. Uno della Lucania raccontava che a Milano voleva salire sulla Freccia del Sud per arrivare prima a casa ma vi rinunciò avendo visto uno anche mordere per montare sul treno; c'era stata una ressa con grida e pianti, hanno portato via quattro o cinque feriti, certi si arrampicavano sui finestrini e restavano coi culi, diceva, in aria e le gambe calciavano nel vuoto come rane. Immagino quella lotta lungo il tratto dei vagoni contesi, ancor più mostruosa se si pensa che a pochi metri, lì nella stazione, gli altri si muovevano quasi con calma.

Centomila cucite nella maglia

Ma quegli emigranti — erano in maggior parte emigranti che tornavano in occasione del 28 aprile — urlavano per paure antiche andando come verso il fondo di un imbuto dove i diritti erano da conquistare con la propria disperazione. Il lucano continuava a dire che ci vuole il «comandatore», cioè quello che comanda, e che le ferrovie una volta andavano bene, io intanto piangevo, ma dentro, si capisce, al pensiero che forse avrei dovuto fare tutto il viaggio in mezzo a quegli odori ritto sulle mie gambe sempre più magre, sei ore, e invano mi protendevo verso il vicino scompartimento a chiedere qualche solidarietà di classe alle persone sedute sul velluto che avevano l'aria di essere in un acquario rispetto ai carnali viaggiatori del corridoio. Speravo nell'arrivo del capotreno che avrebbe dovuto mandare via questi abusivi; e cercavo contemporaneamente di trovare le ragioni che quietassero la mia coscienza nel momento in cui si sarebbe inevitabilmente acceso un alterco tra loro e il capotreno. Ma ci fu un improvviso allargamento che mi permise di cambiare posto a un piede: qualcuno aveva aperto il gabinetto buttandovi dentro uno scatolone dal quale usciva una mezza pagnotta dal diametro enorme. Uno piccolino

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di Centola, nel Salernitano, mi offerse da fumare, impiegai a convincerlo che non fumo dal 1913, e fumo in occasioni straordinarie per apparire disinvolto (alla televisione, per esempio, ma non glielo dissi). Così venni a sapere che da tre anni lavora alla Ignis di Ponte Tres, sul confine, e deve tornare indietro il trenta mattina. Abbraccia il padre e la matrigna, vota, e torna indietro (alcuni di questi non chiudono occhio da due notti). Porta in regalo centomila lire al padre: gli manda circa ventimila lire al mese, e ne manderebbe trenta se invece della matrigna ci fosse la madre, però la matrigna non è cattiva. Gli suggerisco di non tenere il danaro nella tasca di dietro, avendo visto che parlando di danaro si toccava la tasca di dietro; allora sta muto, con un'ombra di diffidenza, per qualche secondo, e infine sottovoce dice che le centomila lire le ha cucite nella maglia.

Mangeremo l'erba come i cavalli

Entra a questo punto nel discorso un ragazzo biondo di Lagonegro, sotto Potenza, che col padre lavora in una cartiera a Intra e vuole sapere cosa faccio. Tutti allungano il palmo della mano e si fanno dei paragoni, si cerca di indovinare il mestiere; un giovanotto, sempre rimasto zitto, ha il palmo liscio come il mio, e dopo insistenze veniamo a sapere che sta nella pubblica sicurezza, scrivano; il padre di quello di Lagonegro racconta che è stato soldato in Africa e c'è l'ha coi preti, crede in Dio, ma fa come ha visto fare i negri, che sono freddolosi, dice, e pregano Dio che non gli faccia mai mancare il sole, e quando hanno voglia si inginocchiano e pregano. Mi domanda per chi voto. E quando sa che sto a Roma dice che non posso essere un compagno. Possiede un po' di terra, ma lo hanno fatto scappare, dice, con le tasse. Dice che finirà che mangeremo l'erba come i cavalli. Mi guarda sorpreso perché segno le sue parole dietro un foglietto di carta. Sul foglietto di carta c'è una notizia che devo mandare all'ANSA da qualche giorno, e me la rileggo dimenticando i nuovi amici e il resto, correggo per la decima volta la sintassi (è un progetto da me steso con Paolo Nuzzi, che ne sarà il regista. Il film avrà per interpreti persone coinvolte nella cronaca italiana dal 1940 ai nostri giorni, uno che ha ucciso «per onore», e ha scontato dieci anni di carcere, il secondo ha ucciso per rapina e ha scontato venti anni di carcere, il terzo ha ucciso con la propria automobile un bambino, il quarto ha ucciso alla baionetta *un nemico* sul fronte greco, e un quinto è stato assolto per insufficienza di prove dall'accusa di uxoricidio. Con l'indagare fino in fondo, con la libertà dell'autore, con il ripercorrere il cammino di quei delitti, si potrà contribuire a ripristinare davanti alla nostra stanca attenzione il senso concreto di *un uomo* che la dimensione atomica, per la sua orrenda immensità, può far scomparire).

Arriva, mentre parlano sulla pensione ai vecchi e cantano (dice uno che lui diecimila lire non si china neanche a raccoglierle perché non servono più a niente), l'ora di andare al vagone ristorante, e ci sono tanti vagoni da attraversare, uno dice diciannove. Raccomando a quello di Centola che dia un'occhiata alle mie valigie e vado. Siamo quattro o cinque vestiti bene che vanno, inciampando in gambe e bottiglie di birra e di aranciata. In una carrozza di seconda classe non ci vogliono far passare, l'uscio che divide un vagone dall'altro è ostruito da valigie di cartone e sacchi, i proprietari dicono di no, sono disposti a litigare, ma non spostano niente, sono stanchi e indignati contro tutti. La mia faccia schiaccia il naso contro il vetro, con un'espressione supplice. Di là dal vetro gridano contro di noi, ma il rumore del treno non fa udire nulla. Ci scambiamo delle esclamazioni di protesta nel semibuio del mantice, nessuno di noi ha il coraggio di arrabbiarsi. Però sento nominare la polizia. Come una fiamma, appare dall'altra parte l'uomo del vagone ristorante con la giacca bianca. Provvederà. Noi gesticoliamo per il timore che si lasci convincere (gli vanno sotto il naso con le dita puntate). In quel metro quadrato tutto è infernale e paradisiaco, paradisiaco se la porta si aprisse; ignoriamo che cosa succede negli altri settori del treno, del mondo.

Scivoliamo in silenzio come re spaventati

Qui è il nostro imbuto. Quei contadini manovali terrazzieri troncano la polemica e voltano le spalle al cameriere con la giacca bianca che non osa litigare e non ci guarda temendo un nostro ordine: *litiga, litiga.* Chi sarà il primo a urlare, a sparare? Passa un minuto nel quale si attende qualcosa di straordinario. Incrociamo un treno che mette paura come ci avesse schivati per miracolo. Che schifo, dice uno dei nostri. Ma il treno non è passato invano. Uno degli altri fa segno al cameriere che se vuole tirare via le valigie, lo faccia, ma lui, il cameriere si mette a sgombrare con lentezza, controvoglia, accatasta le valigie davanti allo sportello. Si apre la porta e noi scivoliamo dentro in silenzio, come dei re spaventati; si odono dei *permessi* appena mormorati, si vedono pance tirarsi in dentro, attraversiamo fiati pesanti. Con la coda dell'occhio si intravedono scompartimenti dove tutti dormono e scompartimenti illuminati a giorno dove tutti ridono. Ci è difficile scavalcare un corpo fulminato sul pavimento dal sonno, come a Pompei dalla lava. In fila lo scavalchiamo sollevando la gamba molto in alto. Un fiume illuminato dalla luna rallenta la corsa del treno (o sembra) e il nostro ritmo per raggiungere la meta, ma fu un attimo: era nato il sospetto che il vagone ristorante non ci fosse, e allora affannosamente riprendemmo la corsa. Se non c'era? Sarebbe stato impossibile tornare sui nostri passi, sfilare davanti a quei giudici di prima. Ci sarebbe voluto un anno. Invece dopo il pranzo, avremmo ripercorso agevolmente il cammino, qualcuno con lo stecchino in bocca.

Cesare Zavattini

Problemi della cultura 4 maggio 1963 pag. 27 Rinascita

Diario di Zavattini

Il treno delle elezioni

Roma, 28 aprile 1963 — Fra poco vado a votare. Tendo l'orecchio per sentire se i rumori che vengono da fuori hanno qualcosa di speciale, ma il ronzio delle automobili in via Merici è breve e soffocato, luff'al più come alla domenica. Si pace di riconoscere la domenica. Tre giorni fa ero al mio paese: verso sera presi il treno a Reggio Emilia per venire a Roma. A fatica riuscii a mettere su le valigie tanta era la gente. Bestiacchiavato tra un giovanotto con un fiasco di vino in mano e un altro che dormiva in piedi e dei sacchi, delle casse, delle valigie di cartone. Erano operai e stavano nel corridoio della prima classe come quando c'era la guerra. Uno della Lucania raccontava che a Milano voleva salire sulla Freccia del Sud per arrivare prima a casa ma vi rinunciò avendo visto uno anche mordere per montare sui treni; c'era data una ressa con grida e pianti, hanno portato via quattro o cinque feriti, certi si arrampicavano sui finestrini e restavano così coll, diceva, in aria e le gambe calciavano nel vuoto come rane. Immagino quella lotta lungo il tratto dei vagoni cessi, ancor più mostruosa se si pensa che a pochi metri, in nella stazione, gli altri si muovevano quasi con calma.

Centomila cucite nella maglia

Ma quegli emigranti — erano in maggior parte emigranti che tornavano in occasione del 28 aprile — arrivano per primi ambedue andando come verso il fondo di un imbuto dove i diritti erano da conquistare con la propria disperazione. Il brano continuava a dire che ci vuole il «comandatore», cioè quello che comanda, e che le ferrovie una volta andavano bene, in tanto piangevo, ma dentro, si capisce, al pensiero che fra mezz'ora sarei in un acquario rispetto ai carnali viaggiatori del corridoio. Spesso nell'arrivo del capotreno che avrebbe dovuto mandare via questi abusivi; e cercavo contemporaneamente di trovare le ragioni che quietassero la mia coscienza nel momento in cui si sarebbe inevitabilmente acceso un alterco tra loro e il capotreno. Ma ci fu un improvviso allargamento che mi permise di cambiare posto a un piede: qualcuno aveva aperto il gabinetto bullandovi dentro uno scatolone dal quale usciva una mezza pagnotta dal diametro enorme. Uno piccolino di Centola, nel Salernitano, mi offerse da fumare, impiegai a convincerlo che non fumo dal 1913, e fumo in occasioni straordinarie per apparire disinvolto (alla televisione, per esempio, ma non glielo dissi). Così venni a sapere che da tre anni lavora alla Ignis di Ponte Tres, sul confine, e deve tornare indietro il trenta mattina. Abbraccia il padre e la matrigna, vota, e torna indietro (alcuni di questi non chiudono occhio da due notti). Porta in regalo centomila lire al padre: gli manda circa ventimila lire al mese, e ne manderebbe trenta se invece della matrigna ci fosse la madre, però la matrigna non è cattiva. Gli suggerisco di non tenere il danaro nella tasca di dietro, avendo visto che parlando di danaro si toccava la tasca di dietro; allora sta muto, con un'ombra di diffidenza, per qualche secondo, e infine sottovoce dice che le centomila lire le ha cucite nella maglia.

Mangeremo l'erba come i cavalli

Entra a questo punto nel discorso un ragazzo biondo di Lagonegro, sotto Potenza, che col padre lavora in una cartiera a Intra e vuole sapere cosa faccio. Tutti allungano il palmo della mano e si fanno dei paragoni, si cerca di indovinare il mestiere; un giovanotto, sempre rimasto zitto, ha il palmo liscio come il mio, e dopo insistenze veniamo a sapere che sta nella pubblica sicurezza, scrivano; il padre di quello di Lagonegro racconta che è stato soldato in Africa e c'è l'ha coi preti, crede in Dio, ma fa come ha visto fare i negri, che sono freddolosi, dice, e pregano Dio che non gli faccia

Lo scompartimento degli emigranti

mai mancare il sole, e quando hanno voglia si inginocchiano e pregano. Mi domanda per chi voto. E quando sa che sto a Roma dice che non posso essere un compagno. Possiede un po' di terra, ma lo hanno fatto scappare, dice, con le tasse. Dice che finirà che mangeremo l'erba come i cavalli. Mi guarda sorpreso perché segno le sue parole dietro un foglietto di carta. Sul foglietto di carta c'è una notizia che devo mandare all'ANSA da qualche giorno, e me la rileggo dimenticando i nuovi amici e il resto, correggo per la decima volta la sintassi (è un progetto da me steso con Paolo Nuzzi, che ne sarà il regista. Il film avrà per interpreti persone coinvolte nella cronaca italiana dal 1940 ai nostri giorni, uno che ha ucciso «per onore», e ha scontato dieci anni di carcere, il secondo ha ucciso per rapina e ha scontato venti anni di carcere, il terzo ha ucciso con la propria automobile un bambino, il quarto ha ucciso alla baionetta un nemico sul fronte greco, e un quinto è stato assolto per insufficienza di prove dall'accusa di uxoricidio. Con l'indagare fino in fondo, con la libertà dell'autore, con il ripercorrere il cammino di quei delitti, si potrà contribuire a ripristinare davanti alla nostra stanca attenzione il senso concreto di un uomo che la dimensione atomica, per la sua orrenda immensità, può far scomparire).

Cesare Zavattini

Arriva, mentre parlano sulla pensione ai vecchi e cantano (dice uno che lui diecimila lire non si china neanche a raccoglierle perché non servono più a niente), l'ora di andare al vagone ristorante, e ci sono tanti vagoni da attraversare, uno dice diciannove. Raccomando a quello di Centola che dia un'occhiata alle mie valigie e vado. Siamo quattro o cinque vestiti bene che vanno, inciampando in gambe e bottiglie di birra e di aranciata. In una carrozza di seconda classe non ci vogliono far passare, l'uscio che divide un vagone dall'altro è ostruito da valigie di cartone e sacchi, i proprietari dicono di no, sono disposti a litigare, ma non spostano niente, sono stanchi e indignati contro tutti. La mia faccia schiaccia il naso contro il vetro, con un'espressione supplice. Di là dal vetro gridano contro di noi, ma il rumore del treno non fa udire nulla. Ci scambiamo delle esclamazioni di protesta nel semibuio del mantice, nessuno di noi ha il coraggio di arrabbiarsi. Però sento nominare la polizia. Come una fiamma, appare dall'altra parte l'uomo del vagone ristorante con la giacca bianca. Provvederà. Noi gesticoliamo per il timore che si lasci convincere (gli vanno sotto il naso con le dita puntate). In quel metro quadrato tutto è infernale e paradisiaco, paradisiaco se la porta si aprisse; ignoriamo che cosa succede negli altri settori del treno, del mondo.

Scivoliamo in silenzio come re spaventati

Qui è il nostro imbuto. Quei contadini manovali terrazzieri troncano la polemica e voltano le spalle al cameriere con la giacca bianca che non osa litigare e non ci guarda temendo un nostro ordine: *litiga, litiga.* Chi sarà il primo a urlare, a sparare? Passa un minuto nel quale si attende qualcosa di straordinario. Incrociamo un treno che mette paura come ci avesse schivati per miracolo. Che schifo, dice uno dei nostri. Ma il treno non è passato invano. Uno degli altri fa segno al cameriere che se vuole tirare via le valigie, lo faccia, ma lui, il cameriere si mette a sgombrare con lentezza, controvoglia, accatasta le valigie davanti allo sportello. Si apre la porta e noi scivoliamo dentro in silenzio, come dei re spaventati; si odono dei *permessi* appena mormorati, si vedono pance tirarsi in dentro, attraversiamo fiati pesanti. Con la coda dell'occhio si intravedono scompartimenti dove tutti dormono e scompartimenti illuminati a giorno dove tutti ridono. Ci è difficile scavalcare un corpo fulminato sul pavimento dal sonno, come a Pompei dalla lava. In fila lo scavalchiamo sollevando la gamba molto in alto. Un fiume illuminato dalla luna rallenta la corsa del treno (o sembra) e il nostro ritmo per raggiungere la meta, ma fu un attimo: era nato il sospetto che il vagone ristorante non ci fosse, e allora affannosamente riprendemmo la corsa. Se non c'era? Sarebbe stato impossibile tornare sui nostri passi, sfilare davanti a quei giudici di prima. Ci sarebbe voluto un anno. Invece dopo il pranzo, avremmo ripercorso agevolmente il cammino, qualcuno con lo stecchino in bocca.

Cesare Zavattini

Le cifre della vittoria

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 18 - anno 20 Sabato 4 maggio 1963 Lire cento

E adesso, spenderli bene!

Il voto — Analisi completa dei risultati elettorali

Spagna — *Un appello agli intellettuali*

Castro — Il viaggio a Mosca e i rapporti est-ovest

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 28 novembre 2022 al 30 dicembre 2022

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 18 maggio 1931. |30.12.2022|04:51 | https://bit.ly/3Q1zDZ4

I dimenticati # 66 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Sessantaseiesima puntata: Suzanne Grandais. Conduce Virgilio Zanolla. |29.12.2022|14:31 | https://bit.ly/3C9C6Lz

Nobel per la letteratura | Ultima Puntata - Patrick White, premiato nel 1973. Da "L'esploratore" (Einaudi, 2019), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |28.12.2022|06:18 | https://bit.ly/3VpAIuR

Poesia del '900 (XCIX) | Pierfranco Bruni legge "Sisifo" di Albert Camus, da "Il mito di Sisifo", edizione 2020. |27.12.2022|01:42 | https://bit.ly/3iolNcR

Daniela Murru legge Gramsci (CXXXI) - Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 18 maggio 1931. |23.12.2022|05:29 | https://bit.ly/3YJboTy

I dimenticati # 65 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Sessantacinquesima puntata: Andrea Checchi. Conduce Virgilio Zanolla. 22.12.2022|14:04 | https://bit.ly/3ve8joh

Nobel per la letteratura | Centoquindicesima Puntata - Heinrich Theodor Böll (Colonia, 21 dicembre 1917 – Langenbroich, 16 luglio 1985), premiato nel 1972. Da "Foto di gruppo con signora" (Einaudi, 2015), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |21.12.2022|06:54 | https://bit.ly/3YErrC5

È capitato anche questo | Prima puntata - La strana guerra. Conduce Giorgio Ajó |16.12.2022|03:46 | https://bit.ly/3Pwnc7o

Daniela Murru legge Gramsci (CXXX) - Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua sorella Teresina dalla casa penale speciale di Turi: 4 maggio 1931. |16.12.2022|04:59 | https://bit.ly/3BBhDi7

I dimenticati # 64 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Sessantaquattresima puntata: Jeanne Eagels. Conduce Virgilio Zanolla. |15.12.2022|15:37 | https://bit.ly/3VZgr0g

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXIX) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a "Il miracolo della 34ma strada" di George Seaton. |15.12.2022|07:55 | https://bit.ly/3UYZjq3

Poesia del '900 (XCVIII) | Pierfranco Bruni legge "tango Finlandese " di Hans Magnus Enzensberger, da "La furia della caducità", 1989. |13.12.2022|02:32 | https://bit.ly/3FhO-2vm

Daniela Murru legge Gramsci (CXXIX) - Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 4 maggio 1931. |09.12.2022|04:12 | https://bit.ly/3Blj6cC

I dimenticati # 63 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Sessantatreesima puntata: Romeo Bosetti. Conduce Virgilio Zanolla. |08.12.2022|13:58 | https://bit.ly/3PdfVsR

Schegge di cinema russo e sovietico | Quindicesima Puntata - Leonid Gaidai, una Vergine da rubare. Conduce Antonio Vladimir Marino. |07.12.2022|16:26 | https://bit.ly/3P61E1c

Nobel per la letteratura | Centoquattordicesima Puntata - Aleksandr Isaevič Solženicyn, premiato nel 1970. Da "Una giornata di Ivan Denisovič" (Einaudi, 2019), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.12.2022|05:31 | https://bit.ly/3iBLReh

Le persecuzioni razziali e la Shoah | LXIV Puntata - Moshe Bejski. Il cacciatore di giusti. Conduce Giorgio Ajò. |02.12.2022|12:21 | https://bit.ly/3Vq5N2d

Daniela Murru legge Gramsci (CXXVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 20 aprile 1931. |02.12.2022|04:30 | https://bit.ly/3VNeK5Q

I dimenticati #62 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Sessantaduesima puntata: Maria Cebotari. Conduce Virgilio Zanolla |01.12.2022|14:03 | https://bit.ly/3UDyB6x

Nobel per la letteratura | Centotredicesima Puntata - Miguel Ángel Asturias, premiato nel 1967. La poesia dal titolo "Inverno". Conduce Maria Rosaria Perilli. |30.11.2022|05:36 | https://bit.ly/3AWVDoT

Poesia del '900 (XCVII) | Pierfranco Bruni legge "Guardali, custode vigile " di René Char, da "Opere complete", 1983.29.11.2022|02:24 | https://bit.ly/3PoEidz

I crimini di guerra italiani | Sesta Puntata - Campi di concentramento e rastrellamenti della popolazione civile. Conduce Giorgio Ajò. |25.11.2022|17:05 | https://bit.ly/3Vpfs91

Daniela Murru legge Gramsci (CXXVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 20 aprile 1931. |02.12.2022|04:30 | https://bit.ly/3VNeK5Q

I dimenticati #62 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Sessantaduesima puntata: Maria Cebotari. Conduce Virgilio Zanolla |01.12.2022|14:03 | https://bit.ly/3UDyB6x

Nobel per la letteratura | Centotredicesima Puntata - Miguel Ángel Asturias, premiato nel 1967. La poesia dal titolo "Inverno". Conduce Maria Rosaria Perilli. |30.11.2022|05:36 | https://bit.ly/3AWVDoT

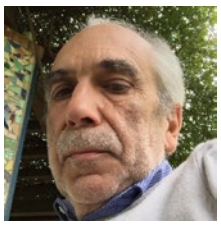
Poesia del '900 (XCVII) | Pierfranco Bruni legge "Guardali, custode vigile " di René Char, da "Opere complete", 1983. |29.11.2022|02:24 | https://bit.ly/3PoEidz

Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

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


Nicola De Carlo

I dimenticati #62 | Maria Cebotari
Mutterlied è un film del 1937 diretto da Carmine Gallone che ha come interpreti principali i famosi cantanti Beniamino Gigli e Maria Cebotari. La sceneggiatura è firmata da Bernd Hoffmann e da Thea von Harbou. | https://youtu.be/bhczn-NIXI9I

Giuseppe Verdi è un film del 1938, diretto da Carmine Gallone. Il film girato a Cinecittà venne presentato alla Mostra del cinema di Venezia del 1938 dove vinse la Coppa del PNF. È conosciuto anche col titolo Divine armonie. | https://youtu.be/JifXa8_rrP8

Il sogno di Butterfly è un film del 1939 diretto da Carmine Gallone. | https://youtu.be/NxKoLKh4KF4

I dimenticati #63 | Romeo Bosetti
[Attore]
La course à la perruque è un cortometraggio del 1906 diretto da Georges Hatot e André Heuzé. | https://youtu.be/RqtSXOloUmk
[Regista]
La Grève des apaches (1908) | https://youtu.be/pF1Y42OlxOQ

Une dame vraiment bien è un cortometraggio muto del 1908 diretto da Louis Feuillade e da Romeo Bosetti. Feuillade firma anche la sceneggiatura. | https://youtu.be/V-K89X-pSuQ

Un drame passionnel è un cortometraggio del 1913 diretto da Romeo Bosetti. | https://youtu.be/KronvcezEXo
[Produttore Cinematografico]
Fantômas - À l'ombre de la guillotine è un serial muto del 1913 diretto da Louis Feuillade, composto da tre episodi. | https://youtu.be/cec4ZKDfQno

Juve contro Fantomas (1913)) di Louis Feuillade diviso in quattro episodi. | https://youtu.be/xbQgz98UGuc

Fantomas contro Fantomas (1914) di Louis Feuillade e diviso in quattro episodi. Nel 1949, ne verrà fatto un remake, Fantomas contro Fantomas con Maurice Teynac nel ruolo di Fantomas. | https://youtu.be/hy2ZUSTw7IY

I dimenticati #64 | Jeanne Eagels
The Fires of Youth, di Émile Chautard (1917) | https://youtu.be/hHkKdaXWEhc

I dimenticati #65 | Andrea Checchi
1860 I Mille di Garibaldi (1934) diretto da Alessandro Blasetti, che ne ha curato anche la sceneggiatura con Emilio Cecchi e Guido Mazzucchi, autore del racconto d'origine. | https://youtu.be/Oq6BFjzjD9w

Vecchia guardia (1934), di Alessandro Blasetti. Generalmente viene considerato dalla critica uno fra i migliori lungometraggi di carattere apologetico prodotti in Italia in epoca fascista. | https://youtu.be/jc3kqhSCo6I

Luciano Serra pilota (1938) di Goffredo Alessandrini. Il film, che vide tra gli sceneggiatori Roberto Rossellini, ebbe la supervisione di Vittorio Mussolini e vinse la Coppa Mussolini per il miglior film italiano alla Mostra del cinema di Venezia del 1938. | https://youtu.be/RZuYPKFp7RA

Ettore Fieramosca (1938) di Alessandro Blasetti, liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Massimo d'Azeglio, pubblicato nel 1833 e ispirato alla vicenda storica della disfida di Barletta. | https://youtu.be/xjYx70XzLq8

Manon Lescaut (1940) di Carmine Gallone. È tratto dal romanzo Storia del cavaliere Des Grieux e di Manon Lescaut di Antoine François Prévost, con le musiche della derivata opera lirica di Giacomo Puccini. | https://youtu.be/-fodRyrfd1Q

L'assedio dell'Alcazar (1940) di Augusto Genina. Vinse la Coppa Mussolini per il miglior film italiano alla Mostra internazionale d'arte cinematografica. | https://youtu.be/xWHc5S-s9qpw

La contessa Castiglione (1942) d Flavio Calzavara. La pellicola riprende, romanzandola, la storia della missione di Virginia Oldoini, contessa di Castiglione, presso Napoleone III per convincerlo ad appoggiare il Regno di Sardegna. | https://youtu.be/lX2UlrldbJI

La primula bianca (1946) di Carlo Ludovico Bragaglia. | https://youtu.be/VoZwoDxVamI

Roma città libera (1946) di Marcello Pagliero, conosciuto anche col titolo alternativo *Roma città libera* (La notte porta consiglio) | https://youtu.be/4odo35lmwaM

La città dolente (1948) di Mario Bonnard. Si tratta del primo film della storia a trattare il recente orrore delle foibe e del regime socialista di Tito nella vecchia Jugoslavia. Il film, una coproduzione "Istria" - Scalera Film, contiene alcune scene documentarie (dirette da Enrico Moretti) sull'esodo istriano. | https://youtu.be/tBqTTYJ8hoU

Il cielo è rosso (1950) di Claudio Goraè da un romanzo di Giuseppe Berto pubblicato nel 1947. Fu scritto nel campo di concentramento di Hereford in Texas, dove lo scrittore fu prigioniero durante la seconda guerra mondiale. È la prima opera dello scrittore. Nel 1948 il libro vinse il Premio Firenze | https://youtu.be/iOK7OoALEWg

Il grido della terra (1949) di Duilio Coletti. | https://youtu.be/BW03OyvzEGk

Le mura di Malapaga (1949 diretto da René Clément. | https://youtu.be/1W3bz1RunXA

Paolo e Francesca (1950 di Raffaello Matarazzo. Il titolo completo del film è Paolo e Francesca - La storia di Francesca da Rimini. | https://youtu.be/1aiqd4oSSBI

Atto di accusa (1950 di Giacomo Gentilomo. | https://youtu.be/1mPjCdjpDZY

Achtung! Banditi! (1951) dia Carlo Lizzani. Esordio alla regia di Lizzani, fu girato nei dintorni di Genova, fra le frazioni di Campomorone, Pontedecimo e altre località della Val Polcevera. | https://youtu.be/LPo8ElmEmpk

L'eroe sono io (1952) di Carlo Ludovico Bragaglia. | https://youtu.be/a_-rNoePGtQ

Don Lorenzo è un film del 1952, diretto da Carlo Ludovico Bragaglia. | https://youtu.be/l5A9l-PxfqSM

Meno di un giorno, episodio di Altri tempi, regia di Alessandro Blasetti (1952) | https://youtu.be/76Ug-o4SxF4

La signora senza camelie (1953) di Michelangelo Antonioni.
| https://youtu.be/baPZOWcpBt8

Le due orfanelle (1954) di Giacomo Gentilomo, tratto dall'omonimo dramma di Eugène Cormon e Adolphe d'Ennery. | https://youtu.be/UoL9fQfZQF8

Amori di mezzo secolo (1954) diviso in cinque episodi diretti rispettivamente da Glauco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, Roberto Rossellini e Antonio Pietrangeli. Episodio #05: "Girandola 1910", diretto da: Antonio Pietrangeli | https://youtu.be/Gq3_LZMrGCo

Siluri umani (1954) di Antonio Leonviola. | https://youtu.be/Ooo-rcPq88E

Disperato addio (1955) di Lionello De Felice, tratto dal romanzo Vita di chirurgo di Andrea Majocchi. | https://youtu.be/NGaM5BB2_84

Addio, Napoli! è un film italiano del 1955, diretto da Roberto Bianchi Montero. | https://youtu.be/CtKGdBsQLZ8

Le cameriere (1959) di Carlo Ludovico Bragaglia. | https://youtu.be/ImUuVB1wOvk

Il terrore dei barbari (1959) di Carlo Campogalliani. | https://youtu.be/GdpC8XQ4Bok

La lunga notte del '43 (1960 di Florestano Vancini. | https://youtu.be/Y5wgmQA2ZpA

L'impiegato (1960) di Gianni Puccini. È il primo film in cui Nino Manfredi è protagonista. | https://youtu.be/MFcCferhtP4

Il diabolico dottor Mabuse (1960) di Fritz Lang. | https://youtu.be/9Rkpr8HWnEk

La ciociara (1960 di Vittorio De Sica. Il soggetto è un adattamento di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini dall'omonimo romanzo scritto da Alberto Moravia; nonostante le vicende siano romanzate è facile ravvisare analogie con gli episodi di violenza sui civili da parte delle truppe alleate, perpetrati durante la Campagna d'Italia. | https://youtu.be/cjoCUDpA2RQ

A cura di Nicola De Carlo

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

La televisione del nulla e dell'isteria (LXVII)

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)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

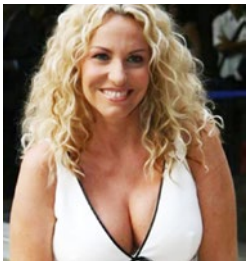
Sandra Milo

Mauro Corona

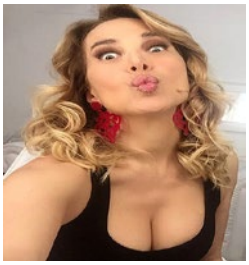
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

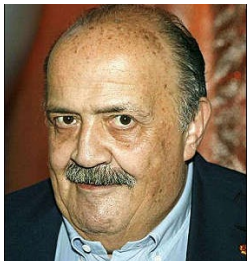
Flavio Insinna

Bruno Vespa

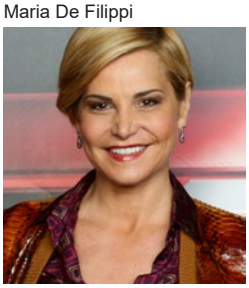
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

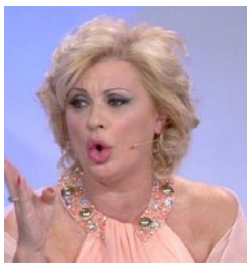
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs 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

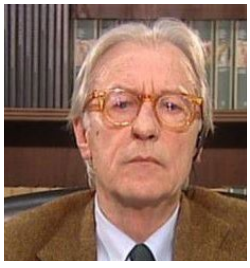
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

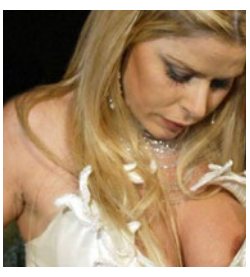
Federica Panicucci

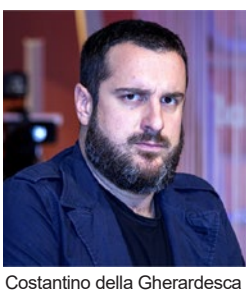
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Casablanca (1942) di Michael Curtiz

Baciami, baciami come se fosse l'ultima volta!

Ilsa Lund (Ingrid Bergman) a Rick Blaine (Humphrey Bogart)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

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

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, 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.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

Per Diari di Cineclub | Canale YouTube:
www.youtube.com/diaridicineclub