

Ci ha lasciato Piero Livi

Diari di Cineclub esprime il proprio dolore per la scomparsa di Piero Livi storico iscritto Fedic, presidente Cineclub di Olbia, più volte segretario nazionale Fedic, per tanti anni consecutivi membro del Consiglio Direttivo della Fedic. Regista ma soprattutto era un nostro caro amico. **Diari di Cineclub** lo ricorda così: "Abbiamo perso un amico, un militante straordinario del mondo dell'associazionismo culturale, un prezioso lettore e consigliere, un uomo della Fedic forte della sua intelligenza, sensibilità, rettitudine morale". Angelo T., Antonello Z., Franco P., Gianni O., Marco A., Nando S., Nino G. lo ricordano a modo loro su questo numero di **Diari di Cineclub**

Nella foto a fianco Piero Livi nel Giugno 2012 fotografato da Massimo Caminiti in occasione del Convegno di Sassari 2012 delle nove Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica



Piero infinitamente caro



Angelo Tantarò

Piero assomigliava a Robert Duvall. Ne era orgoglioso e raccontava a tutti di quella volta che a Venezia gli favorirono una poltrona scambiandolo per il Premio Oscar statunitense. Quando si accorsero dell'equivoco, Piero, per nulla imbarazzato, sorridendo divertito disse: "Sono solo un regista sardo".

Nelle occasioni di incontri, l'Assemblea annuale della Fedic, ai festival e alle proiezioni, si univa sempre ai più giovani. Io all'inizio ero tra questi. Poi con il passar degli anni notavo che non si univa più a me e al gruppo dei miei coetanei. Questo mi faceva sorridere e pensavo a quanto stessi invecchiando. Ogni tanto veniva a trovarmi a casa e io ne approfittavo per registrare la sua memoria. Era stato tra i fondatori della Fedic, aveva conosciuto Tito Marconi, Michele Tufaroli-Luciano, Gianni De Tomasi, Adriano Asti, Giorgio Garibaldi, autorevoli personaggi che avevano fondato e contribuito a fare grande un'Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica. Piero, infatti, oltre ad essere un regista è stato fondatore del cineclub di Olbia ma anche dirigente della Federazione ricoprendo l'incarico per diversi anni di Segretario con diversi presidenti e in differenti periodi storici, conoscendo quindi molto bene "la macchina associativa". Negli ultimi venti anni e forse più, nonostante avesse sempre meno incarichi, riusciva con le proprie forze ad essere eletto con molti voti e a occupare onorevolmente un posto nel consiglio direttivo della segue a pag. 8

Sul numero precedente abbiamo pubblicato articoli che richiedevano approfondimenti e ponevano quesiti in merito alla Biblioteca Barbaro, ai contributi alle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica, alla promozione del cinema all'estero e al DDL sul riordino del settore cinematografico.

Abbiamo chiesto di intervenire alle Direzioni del Mi-bact: Direttrice Rossana Rummo, Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali; Direttore Nicola Borrelli, Direzione Generale Cinema. Inoltre abbiamo richiesto l'intervento della senatrice Rosa Maria Di Giorgi prima firmataria del DDL. Ringraziamo per i contributi ricevuti, che pubblichiamo a pag. 5 (senatrice Di Giorgi) e a pag. 34 (Direttrice Rummo).

Inoltre chiedevamo al Presidente della Fondazione Sardegna Film Commission di intervenire a proposito di "Quer pasticciaccio brutto dei bandi cinema della Sardegna" sempre pubblicato lo scorso numero. A pag. 41 la prima parte della replica. Cogliamo l'occasione per ringraziare il presidente Antonello Grimaldi e la direttrice Nevina Satta.

A Piero Livi



Franco Piavoli

Lo scorso agosto ero a Cagliari con gli amici dell'associazione "Alambicco" e "Macchina cinema" Circolo della FICC. Angelo Tantarò mi passò il cellulare per fare un saluto a Piero Livi ricoverato al Nomentana Hospital di Roma. Piero mi rispose con un lungo sospiro

che interpretai subito come un dolce addio. Ora mi vengono alla memoria i ricordi degli incontri a Montecatini Terme dove ogni anno si svolgeva il Festival della FEDIC. E uno dei ricordi più belli è stato l'incontro con l'autore di "Marco del mare" che mi aveva affascinato. Con Piero è nata un'amicizia e una stima reciproca che è continuata negli anni anche se rare erano le occasioni per stare insieme. Con lui condividevo l'interesse per il cinema ma anche per le cose e le persone più semplici. In tutti i suoi film e in particolare in "Una storia sarda" e in "Visitazione" e poi in "Pelle di bandito" e in "Sos laribiancos - I dimenticati" c'è una ricerca di verità nei comportamenti umani ancora impregnati di costumi ancestrali e primitivi, come sono molti abitanti delle isole mediterranee e della terra sarda. Nei paesaggi aspri e selvaggi della Barbagia e del Supramonte Livi ha ambientato i drammi dei suoi personaggi che ha indagato ed esplorato fino alle radici. E che ci lascia nelle sue opere cinematografiche, che auspico siano conservate e riproposte non solo nell'ambito della FEDIC, ma anche diffuse in altri circuiti nati dalla collaborazione di diverse Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica.

Franco Piavoli



Renzi salta l'inaugurazione della Fiera e vola a New York per la finale Pannetta-Vinci. Vignetta di Pierfrancesco Uva

Piero Livi, il decano del cinema sardo



Gianni Olla

Il 2 settembre, dopo una breve malattia, provocata dai postumi di un intervento chirurgico, si è spento a Roma Piero Livi, attivo come regista fino a dieci anni fa e soprattutto, con i suoi novant'anni, compiuti in aprile, indiscusso decano del cinema sardo. Livi diventò regista attraverso due strade parallele. La prima fu la passione per la fotografia e per il cinema a "passo ridotto" che, anticipando l'attuale e dirompente fenomeno dei film-makers, gli consentì di produrre e dirigere, dal 1956 al 1962, ben cinque corti e mediometraggi a soggetto (La riva, Marco del mare, Visitazione, Il faro, Una storia sarda) che s'imposero nei maggiori festival del cinema non professionale. La seconda fu l'esperienza di promotore, organizzatore e direttore della rassegna amatoriale di Olbia. Nata nel 1957, già nel 1966, sulla spinta del "glamour" della Costa Smeralda, si trasformò in Festival del Cinema Indipendente. Vantava un comitato artistico comprendente Antonioni, Moravia, Dessì, Monicelli, Zavattini, Pasolini, e s'impose nell'ambito delle manifestazioni, ancora poco numerose, che presentavano opere d'autore, anche d'avanguardia, provenienti da ogni parte del mondo. Non a caso, tra gli ospiti della rassegna ci furono Agnes Varda, Miklos Jancso, Istvan Gal, Edgar Reitz, Martha Meszaros, Alexander Kluge, Jean Marie Straub e altri esponenti delle "vagues" europee. I legami di amicizia e di stima reciproca con registi e produttori furono appunto il viatico per il suo passaggio al professionismo che ebbe inizio con alcune collaborazioni televisive e quindi con due interessanti documentari sulla Sardegna: Il cerchio del silenzio (1966), che rileggeva, con un linguaggio



abbastanza vicino al documentario-inchiesta, l'attualissima cronaca criminale sarda; e "I 600 di Berchidde" (1967), girato in un paesino a pochi chilometri da Olbia in cui era ancora vivissima la tradizione dei "barracelli", guardie campestri anti abigeato che Livi racconta con un linguaggio quasi western. Il tema della criminalità isolana, di cui fa parte anche Una storia sarda, incentrato sull'eroina della faida di Orgosolo, Paska Devaddis, occupa dunque un bel pezzo della filmografia di Livi che, nel 1969, nel suo primo lungometraggio a soggetto, "Pelle di bandito", affrontò la storia, vera o verosimile, di Graziano Mesina. Nel 1977, otto anni dopo il suo esordio professionale, lo stesso tema apparirà in Dove volano i corvi d'argento, noir melodramma ambientato in un paese devastato da una faida infinita. Al di là del valore dei singoli titoli era un obbligo, se non una moda, soprattutto dopo il successo di "Banditi a Orgosolo" (1962), occuparsi di un'emergenza che, purtroppo, aveva aumentato la distanza tra Sardegna e resto d'Italia. Quando la tendenza "banditica" ebbe termine, Livi non rimase però disoccupato: fu direttore del doppiaggio, regista e autore televisivo, anche per la sede regionale Rai della Sardegna. Poi, nel 2001, portò sullo schermo "I Dimenticati-Sos Laribiancos", ispirato al racconto-oratorio di Francesco Masala, "Quelli dalle labbra bianche". In quell'occasione dichiarò di avere sempre avuto in mente, fin dalla prima edizione del volume, nel 1962, la trasposizione filmica del testo del poeta e scrittore di Nughedu San Nicolò. Forse il film, onestissimo e sincero, nonché giustamente impostato sulle note tragiche negli episodi bellici (paradossalmente girati nella Serbia che si avviava verso l'ultima guerra, quella del Kosovo), arrivò troppo tardi, sommerso, nella parte che raccontava la vita di un paese sardo durante il fascismo, da troppi

abbellimenti scenografici che si scontravano con il "realismo" del documentario storico isolano di un Serra o di un De Seta. L'ultimo suo film, Maria si (2004), che accettò di girare con l'entusiasmo di un esordiente, finalmente libero da ogni debito verso le tematiche sarde – benché fosse ambientato a Poltu Quatu, in Costa Smeralda – non fu mai proiettato nelle sale. Era una storia d'amore tra adolescenti, che vantava, tra i coprotagonisti, Jacques Perrin e Anna Galiena. Livi non fu soddisfatto della post produzione e non si curò del destino di un film che, pur realizzato su commissione, aveva inizialmente amato. Forse il miglior omaggio alla sua figura sarebbe il recupero e la circolazione, magari nei circuiti d'essai, di quella pellicola. E giusto per concludere con un ricordo personale, Livi mi sembrò sempre, fin dalla mia partecipazione, nel 1974, come "inviato" della Cineteca sarda, all'ultima edizione del Festival di Olbia, una persona d'altri tempi: signorile, intellettualmente onesto, senza alcuna spocchia tipica dei presunti artisti, pronto a mostrare le sue pellicole ad



un giovane critico senza alcuna referenza, che stava catalogando i film sulla Sardegna. Quando uscì "I dimenticati-Sos Laribiancos", accettò serenamente le obiezioni e volle discutere in pubblico il suo film accanto all'ex giovane critico.

Gianni Olla

Vive e lavora a Cagliari. Critico cinematografico del quotidiano La Nuova Sardegna, è stato docente a contratto di Storia e critica del cinema e Teorie e tecniche della comunicazione presso le Università di Cagliari e Sassari. Collabora con le riviste Cineforum e Il giornale di storia contemporanea e ha pubblicato saggi e volumi monografici su Pedro Almodovar; Franco Solinas; Grazia Deledda; Giuseppe Dessì; Fiorenzo Serra; François Truffaut; Luis Buñuel, Abbas Kiarostami; Akira Kurosawa; Kenji Mizoguchi. Le sue pubblicazioni più recenti sono Dai Lumiere a Sonetaula. 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna (2008); Alla ricerca del cinema proustiano. Film, sceneggiature, linguaggi, autori (2010); Nell'ombra che la lucerna proiettava sul muro. Soggetti, trattamenti e sceneggiature cinematografiche e televisive di Giuseppe Dessì. 1948-1972 (2012)



L'impegno trasversale, da parte di tutte le forze politiche, per promuovere il ruolo della cultura nel nostro Paese e la sua rilevanza economica e sociale. Prosegue lo spazio dedicato ai politici di buona volontà che vorranno impegnarsi su "La priorità dell'azione politica nell'ambito della cultura"

La parola ai politici: on. Monica Gregori

Le dinamiche del mercato del lavoro, lotta al precariato, formazione dei lavoratori, rinnovo dei contratti di lavoro, riguardano anche il mondo della cultura



Monica Gregori

Durante la mia esperienza parlamentare ho prevalentemente concentrato il mio impegno sul macro tema del lavoro che, nelle sue varie sfaccettature, interessa e non marginalmente anche i settori della cultura e del cinema,

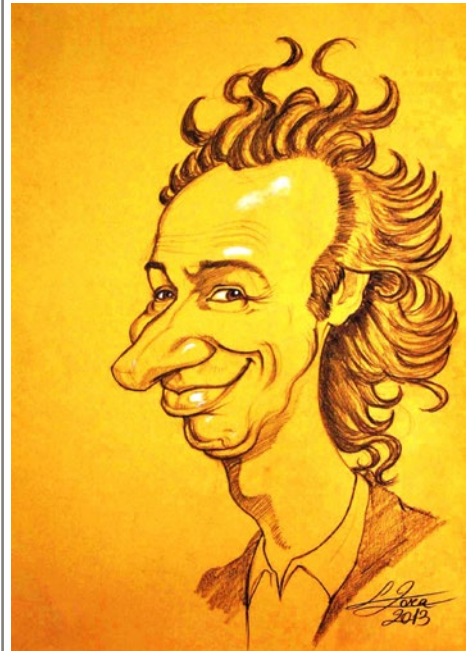
con particolare riguardo alla lotta al precariato. Sono autrice di una proposta di legge "Modifiche all'art. 5 della Legge 8 marzo 2000, n. 53, in materia di congedo per la formazione", che riguarda la possibilità per i lavoratori nel settore cultura di poter usufruire di maggiori possibilità di congedo, sia in termini di ore che di risorse. La Carta costituzionale contempla, infatti, la formazione professionale dei lavoratori all'articolo 35, secondo comma, che assegna allo Stato il compito di curare la formazione e l'elevazione professionale dei lavoratori. Del resto, l'inserimento della previsione nel titolo III della parte prima della Costituzione, dedicato ai rapporti economici, dimostra la volontà di considerare la formazione come un elemento determinante per le dinamiche del mercato del lavoro. La formazione, in questo senso, assume un duplice valore, perché non solo è un supporto alle esigenze delle imprese, ma è anche uno strumento utile per realizzare il pieno sviluppo della personalità umana e per rendere effettivo per tutti i cittadini il diritto al lavoro, di cui all'articolo 4 della Costituzione. Gli articoli 4, 5 e 6 della legge n. 53 del 2000 prevedono, rispettivamente, congedi per eventi e cause particolari, per la formazione e per la formazione continua. L'articolo 5 prevede i congedi per la formazione, per cui, ferme restando le disposizioni in materia di diritto allo studio, i dipendenti di datori di lavoro pubblici o privati che abbiano almeno cinque anni di anzianità di servizio presso la stessa azienda o amministrazione possono richiedere una sospensione del rapporto di lavoro per congedi per la formazione per un periodo non superiore a undici mesi, continuativo o frazionato nell'arco dell'intera vita lavorativa. Il congedo per la formazione deve essere finalizzato al completamento della scuola dell'obbligo, al conseguimento del titolo di studio di secondo grado, del diploma universitario o di laurea, alla partecipazione ad attività formative diverse da quelle poste in essere o finanziate dal datore di lavoro. La proposta di legge a cui ho

lavorato, attraverso modifiche all'articolo 5 della citata legge, intende introdurre meccanismi di maggiore flessibilità in materia di congedi per la formazione, al fine di favorire l'utilizzo di questi strumenti da parte dei lavoratori, garantendo comunque i livelli di efficienza e di produttività delle imprese e amministrazioni. Prevede infatti l'abbassamento della soglia di anzianità di servizio necessaria alla richiesta del congedo formativo da cinque a due anni, venendo incontro alla configurazione dell'attuale mercato del lavoro, e che, in caso di congedo frazionato e solo per coloro che intraprendono attività di formazione e di apprendimento permanente di natura formale, ai sensi del comma 52 dell'articolo 4 della legge n. 92 del 2012, la sospensione dal lavoro possa essere estesa fino a ventiquattro mesi. Un'importante novità anche per il settore delle "imprese culturali". La proposta è attualmente al vaglio della Commissione Lavoro della Camera dei Deputati. Un altro ambito di intervento riguarda tutti i giovani che vogliono lavorare nel settore del cinema. In questo senso ho lavorato a lungo sull'applicazione nazionale del programma Garanzia Giovani come strumento per offrire ai giovani concrete offerte di lavoro presso aziende che operano anche in ambito culturale, cinema compreso. La Garanzia Giovani (Youth Guarantee) è il Piano Europeo per la lotta alla disoccupazione giovanile. Con questo obiettivo sono stati previsti dei finanziamenti per i Paesi Membri con tassi di disoccupazione superiori al 25%, che saranno investiti in politiche attive di orientamento, istruzione e formazione e inserimento al lavoro, a sostegno dei giovani che non sono impegnati in un'attività lavorativa, né inseriti in un percorso scolastico o formativo. Sta avendo risultati altalenanti ma in alcuni regioni come il Lazio e la Toscana il meccanismo funziona e potrebbe aiutare al rilancio occupazionale anche per questo specifico settore. A livello nazionale e regionale, nello specifico, sono previsti programmi, iniziative, servizi informativi, percorsi personalizzati e incentivi per offrire opportunità di orientamento, formazione e inserimento al lavoro, in un'ottica di collaborazione tra tutti gli attori pubblici e privati coinvolti. Ci sono molti altri temi da affrontare, sempre per quanto concerne il mercato del lavoro, tra cui il giusto riconoscimento delle figure professionali, la facilitazione del ricongiungimento delle pensioni ed il rinnovo dei Contratti di Lavoro degli operatori del mondo della cultura e del turismo, con particolare riguardo dei

settori dell'archeologia, della danza, del teatro e del cinema. E molto si deve ancora fare per quanto concerne la tutela dei patrimoni, in passato – ad esempio – ho affrontato il tema dei profili industriali di Cinecittà, grande bagaglio di conoscenze e professionalità di Roma, che va tutelato e sul quale le istituzioni e il mondo imprenditoriale dovrebbero investire di più.

Monica Gregori
Deputato della Repubblica

34 anni, è di Cineto Romano, un piccolo paese della Valle dell'Aniene, in Provincia di Roma. Diplomata in ragioneria presso l'Istituto "Pio XII" di Roma, attualmente studia Scienze Infermieristiche presso l'Università "Tor Vergata". Ha iniziato il suo impegno sociale nel sindacato, con precisione nella Funzione Pubblica CGIL, ramo sanità. Deputato della Repubblica nella XVII Legislatura, è componente delle Commissioni Lavoro e Difesa di Montecitorio. Ha lasciato il Partito Democratico per contribuire a costruire un nuovo progetto di Sinistra nel Paese.



Roberto Benigni nella caricatura del maestro Luigi Zara

Il cinema è composto da due cose:

uno schermo e delle sedie.

Il segreto sta nel riempirle entrambe.

Roberto Benigni

Un ricordo di Piero



Nando Scanu

Un pomeriggio assolato del 1954, in macchina con gli amici Pinnuccio Fara e Silvio Bredo, andammo ad Olbia; avevamo un appuntamento con un giovane per parlare di cinema e della eventualità di una reciproca collaborazione. All'indirizzo di Via San Simeone n°9 trovammo un laboratorio di marmista in piena funzione e un uomo sulla cinquantina, che si apprestava ad uscire in sella ad una bicicletta da donna, ci disse sorridendo "...il mi' figliolo Piero è sù, in ufficio, a far le su' solite cose..."; salimmo una scala e trovammo Piero Livi indaffarato con macchine.... da presa, bobine e incollatrice per 16 mm, libri e foto. Avevamo trovato colui che per tanti anni ci avrebbe fatto da mentore nella strada del cinema d'amatore, come allora si chiamava. Piero ci condusse per mano nella costituzione ufficiale e iscrizione alla Fedic del cineclub Sassari. Nel '56 ci unimmo al gruppo di cineamatori che accompagnava alla manifestazione di Montecatini il suo primo corto ufficiale "La Riva". Il nostro "Papà Piero" ci fece alloggiare in una pensione, dirimpetto all'Hotel de la Ville, in una camerata a sette letti, e ogni giorno ci imponeva la visione di tutti i film che passavano sullo schermo e la partecipazione alle discussioni sia in sala che all'esterno del cinema Kursaal. Quando fu proiettato il suo film era in sala anche il regista Blasetti che volle fare i suoi personalissimi complimenti alla giovanissima attrice Milva Niccoli e a Matteo Macciocco, e per Piero preconizzò un futuro nel cinema. Fu un disinteressato e perfetto organizzatore culturale con la Manifestazione di Olbia che portò avanti per tanti anni e che il disinteresse della "politica" costrinse a far chiudere. Consigliere nazionale della Fedic, ne fu anche segretario ge-



Montecatini 1962- da sx Pietro Di Mattia (in quell'epoca segretario Fedic), Piero Livi, Gianni De Tomasi (in quell'anno Presidente Fedic), l'attrice Mavi Bardanzellu e il regista Blasetti di spalle (Foto Goiorani)

nerale proprio nei momenti difficili della perdita della sede; la sua disponibilità e dedizione furono immortalate da Marino Borgogni, con il suo solito modo affabile ma pungente, in una sapida e bonaria vignetta. Piero, ancor prima di girare i suoi corti, che lo fecero



Piero Livi nel sacco a pelo nella vignetta del maestro Marino Borgogni pubblicata sul notiziario di filmVideo '93 pag. 29 dopo che il nuovo presidente milanese chiuse la sede nazionale della Fedic a Roma

poi conoscere nel mondo, aveva prodotto piccole opere di documentazione se non proprio di impronta giornalistica; sono oggi depositate presso l'Archivio del Film di Famiglia di Bologna "Documenti di Olbia", "Una partita di calcio", "Primo Premio Città di Olbia Pittura Estemporanea", "Olbia-Calangianus". Tutte le altre sue opere amatoriali e professionali sono conservate, oltre che nell'archivio di famiglia, anche presso la Mediateca del Corto di Sassari e la Cineteca Sarda di Cagliari. Le opere di Piero lasciano intravedere, in filigrana, il suo amore per la terra di Sardegna che ha fatto da sfondo, e a volte da ambiente, ai suoi film sia del periodo "cineamatoriale" che del profes-



Rassegna Fedic di Montecatini 1958. Piero Livi con Peppo Sacchi e Ivana Ramella del Cineclub Biella

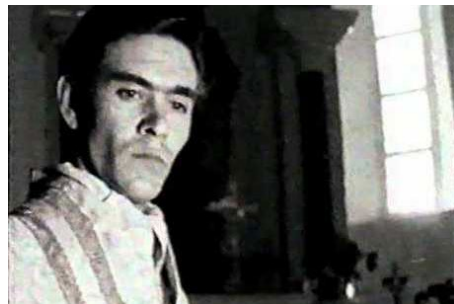
sionale; il suo attaccamento e rispetto per gli uomini, le donne, le storie, la vita e le tradizioni di quella terra che gli aveva dato i natali gli avevano fatto dire durante una recente intervista: "... il mio film non è stato molto capito, e specialmente i grandi critici l'hanno sottovalutato perché non conoscevano profondamente cos'era il banditismo in Sardegna. Il banditismo mica tutti l'hanno capito...". Negli ultimi anni della sua esistenza covò intimamente forse una sorta di recriminazione verso il mondo del cinema che gli fece intitolare un pezzo sulle sue memorie pubblicato sul n. 21 - Ottobre 2014 di **Diari di Cineclub**: "Ho molto amato il cinema, ma il cinema non mi ha amato quanto avrei voluto". Io lo ricordo negli ultimi tempi al Sardinia Film Festival, veniva ospite nella mia casa al mare. La mattina si svegliava presto, si sedeva sulla

veranda e rimaneva a fissare il mare. Io scherzando gli davo il buon giorno richiamandolo al quotidiano: "Ma, che aspetti ancora Marco dal mare?", ironizzando sul titolo di uno dei suoi iniziali e premiati cortometraggi del 1957. Le ultime due edizioni del festival non è venuto, non se la sentiva di viaggiare, ma telefonava per informarsi su come andavano le cose, di che parlavano i film, cosa diceva il pubblico e come si comportavano Angelo e Carlo (ndr. il presidente Tantarò e il direttore artistico Dessì) a cui voleva molto bene. Piero accettava tutti gli inviti, per quanto possibile era presente in tutti i festival. Gli faceva piacere frequentare gli autori in erba. Una dote di Piero, girando anche tra le più piccole manifestazioni, era quello di incentivare nuovi autori. Uno tra questi è senz'altro Franco Fais di Bonarcado, un paesetto montano dell'oristanese, che conobbe in una piccola rassegna nel comune di Asuni e lo convinse a fare altre ope-



"Marco del mare" (1957) di Piero Livi

re e ad iscriversi al Cineclub Sassari, allora appartenente alla Fedic; Franco vinse poi diversi premi, anche internazionali, dando lustro alla Federazione. La mattina dello scorso 2 settembre un amico del cineclub, Giuseppe Fara, mi ha portato una copia della sua tesi di laurea in Filologia del Cinema discussa presso la Scuola di Lettere e Beni Culturali dell'Università di Bologna, il titolo: "Il Caso di Piero Livi:



"Visitazione" (1958) di Piero Livi

Un cineamatore "atto alle cose del cinema" L'ho letta e immediatamente ho telefonato in ospedale al figlio Gianni affinché partecipasse a Piero la notizia che sicuramente gli avrebbe fatto piacere. Nel tardo pomeriggio Gianni mi ha comunicato che Piero, serenamente, ci aveva lasciato. Abbiamo perso un caro amico, leale e affettuoso, che ricorderemo.

Nando Scanu

Il disegno di legge sul Cinema e sull'Audiovisivo. La parola alla prima firmataria del provvedimento

Legge quadro per il riassetto e la valorizzazione delle attività cinematografiche e audiovisive



Rosa Maria Di Giorgi

Sono 50 anni che attendiamo una riforma completa e coerente del sistema del cinema italiano. L'ultimo provvedimento che si occupa in modo complessivo del comparto cinematografico risale al 1965, 50 anni che registi, attori, autori, produttori, distributori, esercenti e tutti coloro che ruotano intorno al mondo del cinema, auspicano un intervento per aggiornare il settore per adeguarlo alle esigenze della modernità e del nuovo assetto culturale ed economico dell'Italia. La risposta stavolta arriverà, e arriva dal Parlamento. Al Senato, presso la Commissione Istruzione e cultura, è iniziata infatti la discussione sulla "Legge quadro in materia di riassetto e valorizzazione delle attività cinematografiche e audiovisive, finanziamento e regime fiscale. Istituzione del Centro nazionale del cinema e delle espressioni audiovisive", della quale sono la prima firmataria. Siamo giunti al momento dove tutti coloro che fanno parte dell'industria cinematografica italiana potranno intervenire per discutere del provvedimento. Il punto centrale della legge è la riforma della governance del sistema. Un Centro Nazionale per il Cinema e l'Audiovisivo che si occupi delle politiche e delle strategie riguardanti il sistema del cinema italiano. Un organismo con ampia autonomia che unifichi tutte le competenze ministeriali e degli organi che attualmente si occupano di Cinema, raccolga le istanze del settore e proponga le politiche da attuare, con capacità di reazione immediata rispetto alle necessità che di volta in volta si presentano, anche in relazione ai cambiamenti tecnologici, all'evoluzione dei mercati e alle politiche europee. Ciò permetterà al cinema italiano di essere presente come sistema e comparto sui tavoli di lavoro internazionali, di tutelare i diritti delle nostre pellicole che ora, con l'arrivo delle nuove piattaforme tecnologiche come Netflix, rischiano di competere con regole incerte sui mercati. Il disegno di legge mette l'accento anche sulla necessità di incentivare ad esempio, il cinema indipendente, agevolando la fruizione anche nelle grandi sale cinematografiche. Aiuteremo la formazione di giovani registi, dando opportunità di lavoro e agevolazioni fiscali. Lo Stato parteciperà e sosterrà le attività del Centro, sia con lo stanziamento annuale di risorse in apposito fondo iscritto nello stato di previsione del Ministero dei beni culturali, sia con la quota parte del Fondo unico dello spettacolo spettante alle attività cinematografiche entro il 31 di marzo di ciascun anno. Viene istituito, inoltre, un prelievo di scopo, una quota che tutti i



Da sx: la senatrice Rosa Maria Di Giorgi; on. Lorenza Bonaccorsi Segr. Naz. PD - Cultura e Turismo; Dr. Nicola Borrelli DGC Mibact

soggetti che fanno impresa attraverso il cinema dovranno versare. Tale prelievo andrà al Centro Nazionale che lo reinvestirà all'interno del comparto cinema, consentendo così a tutto il sistema di crescere nella sua interezza. Ciò vuol dire che televisioni, operatori di internet, operatori telefonici e sale cinematografiche dovranno destinare una parte del loro guadagno alla crescita e al consolidamento dell'intera filiera. In questo disegno di legge abbiamo inoltre voluto fare un passo importante verso la trasparenza, attraverso la creazione di un "anagrafe", il Registro del Cinema e dell'Audiovisivo, che sarà lo strumento per seguire l'intero iter di tutti gli atti e i contratti che riguardano un'opera cinematografica finanziata con risorse pubbliche. Nel testo, che voglio ricordare essere di iniziativa parlamentare con le firme di esponenti politici sia di maggioranza che di opposizione, è previsto anche un Ufficio di conciliazione che vigili sulla libera circolazione delle opere; il sostegno all'educazione all'immagine, al cinema d'essai e alle sale, soprattutto quelle più a rischio, in città e nei piccoli centri; sanzioni con progressivi livelli di severità, dal richiamo fino alla sospensione dell'attività per chi trasgredisce le disposizioni. Abbiamo deciso di presentare alla stampa questo provvedimento nel mese di luglio. Ora dopo appena due mesi, è giunto in Commissione Istruzione e Cultura al Senato. In questo lasso di tempo lo abbiamo proposto in più sedi e posso dire con soddisfazione che ben 43 registi, tra i più grandi in Italia (tra cui Marco Bellocchio, Giuseppe Tornatore, Matteo Garrone, Ettore Scola, i fratelli Taviani, Saverio Costanzo, Liliana Cavani, Gianni

Amelio) hanno firmato un appello pubblico in cui indicano questo disegno di legge Cinema come lo strumento normativo che finalmente recepisce i principi fondamentali per la riorganizzazione del settore cinematografico ed audiovisivo. Puntiamo a realizzare una riforma che superi lo status quo cui le categorie del cinema si erano ormai abituate. Ciascuno si era ritagliato un segmento in cui collocarsi, senza la sufficiente attenzione alle criticità complessive del sistema. E' tempo che l'intero sistema produttivo italiano tragga beneficio da un intervento che abbia le caratteristiche di un vero e proprio riassetto generale. L'industria cinematografica italiana deve finalmente tornare a rappresentare un volano per molti settori della nostra economia. Pensate al turismo ad esempio, agli introiti di cui hanno beneficiato e potranno beneficiare territori, borghi e località sconosciute che grazie al ciak di un film di successo possono trovare un nuovo sviluppo economico e occupazionale. Mi vengono in mente due esempi su tutti: Castellabate, in Cilento, provincia di Salerno, che dopo il film "Benvenuti al Sud" ha visto crescere presenza turistica in modo esponenziale, ritrovandosi al centro di un'enorme azione, indiretta, di marketing territoriale di cui hanno beneficiato anche i prodotti gastronomici tipici; Civita di Bagnoreggio, piccolo borgo della provincia di Viterbo, che attrae ogni anno migliaia di turisti asiatici, grazie alle gesta dei personaggi del genio creativo di Hayao Miyazaki, ambientate in questo scenario lunare. Insomma, io credo che il Cinema possa essere un settore strategico e trainante

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per la nostra economia, e noi politici, abbiamo il dovere di supportare il suo sviluppo. Per far questo serve una visione d'insieme, da tradurre in provvedimento di legge capace di innovare un sistema sin qui bloccato, aprendolo a tutti, liberandone tutte le energie e ispirandosi a principi di efficienza e di equità. Il disegno di legge cinema punta a questi obiettivi, aprendosi ovviamente alle proposte che il dibattito parlamentare e quello pubblico sapranno suggerire in uno scenario che ormai fa apparire la riforma necessaria e improrogabile.

Rosa Maria Di Giorgi
Senatrice della Repubblica

Laureata in lettere e filosofia, prima ricercatrice al Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) presso l'Istituto di Teoria e Tecniche dell'Informazione Giuridica (ITTIG) di Firenze. Ha svolto presso il Comune di Firenze negli anni il ruolo di Capo Gabinetto, Assessore alla Cultura, vice-presidente del Consiglio, Capogruppo della Margherita e, successivamente, del Partito Democratico. Nuovamente eletta alle amministrative del 2009, è stata chiamata a far parte della giunta dell'allora sindaco di Firenze Matteo Renzi con delega all'Educazione, alla Legalità e ai Rapporti con il Consiglio Comunale. Eletta senatrice nel 2013, attualmente fa parte del Consiglio di Presidenza del Senato con il ruolo di Senatrice Segretaria della Presidenza del Senato dal 21 marzo 2013. E' inoltre componente della 7ª Commissione Permanente "Istruzione pubblica, beni culturali, ricerca scientifica, spettacolo e sport", della Commissione parlamentare per la semplificazione e componente della Commissione parlamentare d'inchiesta sul rapimento e sulla morte di Aldo Moro

Per leggere il disegno di legge
www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/00925769.pdf

Sul numero precedente di **Diari di Cineclub** (n. 31 - Settembre pag. 16) abbiamo pubblicato:

"Il cinema non è mercato, mercato, mercato". Riflessioni sul progetto di legge presentato dalla senatrice Di Giorgi del PD, sul riordino del settore cinematografico. L'articolo, firmato da Stefania Brai responsabile nazionale cultura di PRC

Biblioteche mobili alle fermate dei bus!



Fermata di autobus a Bogotà. (Colombia). Robe da terzo mondo

L'ostentoria. A proposito del DLL sul Cinema e sull'Audiovisivo

Per una legge con cinquant'anni di meno: considerazioni e 10 consigli per il riassetto e la valorizzazione delle attività cinema e Audiovisive (DDL Di Giorgi)



Ugo Baistrocchi

Il miglior film della 72. Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, purtroppo non in concorso, è stato, senza ombra di dubbio, quello prodotto dagli autori dell'ANAC e dei 100 Autori, "Uno spot per il cinema", che è stato proiettato prima di tutti i film delle "Giornate degli Autori-Venice days", ottenendo sempre applausi e mai un fischio. Il filmato di 70 secondi, che è un piccolo capolavoro con uno scopo ben preciso: dimostrare la necessità improrogabile di una nuova legge di sistema per il cinema al passo con i tempi, che abbia cinquant'anni di meno della famosa 1213 del 1965 e che soprattutto obblighi tutti coloro che sfruttano il Cinema a reinvestire una parte dei guadagni nel Cinema stesso. In realtà la legge 1213 è stata abrogata dal decreto legislativo 28 del 2004 (l'attuale legge Cinema) che però può essere considerata una revisione della 1213 con un pizzico d'Europa, un po' di federalismo, molta semplificazione e qualche dimenticanza e, quindi, non una nuova legge di sistema. Gli obiettivi degli autori sono ben sintetizzati nei seguenti quattro principi generali per la riforma del cinema italiano, proposti dagli autori stessi avendo come modello il sistema normativo francese: **1.** Concentrazione delle competenze in seno ad un unico organismo come il Centro nazionale del Cinema in grado di elaborare autonomamente le politiche di settore fornendo un sostegno adeguato alle specifiche e mutevoli necessità: dalla scrittura alla produzione, dalla distribuzione all'esercizio, dalla formazione all'inserimento dello studio delle immagini in movimento nei programmi delle scuole medie, alla conservazione e al restauro del patrimonio, allo sviluppo tecnologico, alla promozione; **2.** Certezza e continuità delle risorse, determinate al di fuori della fiscalità generale, tramite un prelievo sul giro d'affari di tutti gli operatori che traggono profitto dallo sfruttamento delle opere cinematografiche comprese le società telefoniche nonché le over the top; **3.** Adozione di un principio generale di trasparenza su tutti gli atti e i contratti che riguardano un'opera cinematografica finanziata con risorse pubbliche, da realizzarsi con l'istituzione di un registro cinematografico accessibile a tutti gli aventi diritto; **4.** Definizione di sanzioni certe e con criterio progressivo di severità collegato alla gravità delle infrazioni. La richiesta degli autori di una nuova legge di sistema, che abbia come modello il sistema francese e di cui "uno spot

per il cinema" è un efficace strumento di propaganda, non è velleitaria. Il Governo ha inserito "formalmente" nel suo programma di riforme anche quella del Cinema. Il DEF 2015 (Documento di Economia e Finanza), approvato il 10 aprile scorso dal Consiglio dei Ministri, alla Sezione III-Programma Nazionale di riforma (pag. 4) prevede che "il Governo collega alle decisioni di bilancio (leggasi Legge di stabilità) i seguenti provvedimenti: ...omissis ...- Revisione della spesa, promozione dell'occupazione e degli investimenti nei settori del cinema e dello spettacolo dal vivo." Il 27 marzo 2015 la senatrice Di Giorgi, come prima firmataria, ha presentato il disegno di legge 1835 "Legge quadro in materia di riassetto e valorizzazione delle attività cinematografiche e audiovisive, finanziamento e regime fiscale. Istituzione del Centro nazionale del cinema e delle espressioni audiovisive", sottoscritto anche da Sergio Zavoli e altri 47 senatori in maggioranza del PD, assegnato a luglio alla VII Commissione Cultura per la discussione che ha avuto inizio il 16 settembre scorso. Il ddl Di Giorgi sembra proprio rispondere alle richieste degli autori. Prevede infatti: la creazione di un Centro Nazionale del Cinema (d'ora in poi: Centro), al quale sono trasferite le competenze della Direzione generale Cinema del Mibact sulle società partecipate dallo Stato e dagli altri enti pubblici nel settore del cinema e delle espressioni audiovisive; istituisce una tassa di scopo per raccogliere le risorse finanziarie destinate al cinema e all'audiovisivo; istituisce il registro del cinema e dell'audiovisivo; prevede un sistema di controlli e sanzioni; prevede contributi automatici o selettivi per quasi tutti i settori della filiera; inserisce, addirittura, l'educazione all'immagine nei programmi scolastici; estende la competenza del Centro ai videogiochi per i quali sono previsti incentivi fiscali. Non casualmente gli autori hanno riscontrato la presenza dei loro quattro principi nel disegno di legge della senatrice Di Giorgi e hanno accolto favorevolmente la volontà di munire il settore di una legge organica che si ispiri al meglio della legislazione europea. L'Anica, invece, è stata piuttosto critica nei confronti dell'iniziativa parlamentare (vedasi nel sito dell'Anica la news "un ddl che fa discutere" www.anica.it/in-evidenza/anica-in-evidenza/un-ddl-che-fa-discutere-box-office). Il presidente Tozzi ritiene "vecchio" lo scenario sotteso al testo presentato "nemmeno in linea con le esigenze del settore che richiedono più che una legge prefigurare uno strumento molto "pesante", di sistema alcuni interventi specifici il ddl cui non si sente proprio il bisogno, anche perché

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ora funziona molto bene l'interlocuzione con i ministeri, Mibact e Mise." Inoltre - secondo l'associazione degli industriali cinematografici - il ddl rischia di essere oscurato dal testo che sta preparando il ministro Franceschini e che dovrebbe vedere la luce entro la fine dell'anno e il settore si aspetta dal Ministero il vero cambio di passo. In pratica l'Anica, con molta coerenza, dichiara apertamente, che preferisce trattare, come sta facendo negli ultimi anni, con i deboli vertici dei Ministeri su specifici provvedimenti tampone piuttosto che rischiare l'approvazione di una nuova legge-quadro che modifichi realmente il sistema e, quindi, anche gli equilibri interni dell'Anica stessa e dei suoi vertici. Il ministro Franceschini, come preannunciato dall'Anica, il 7 settembre scorso ha presentato alle televisioni e alle associazioni dei produttori non un progetto di legge ma un documento sul "Rafforzamento del sistema audiovisivo", che anticipa alcuni punti della preannunciata (nel DEF) riforma governativa, tra i quali: tassa di scopo anche per i giganti del web (Google, Amazon, Apple e Netflix); rafforzamento delle società del settore controllate dal Mibact; obblighi di programmazione per le televisioni; contratti standard con clausole di tutela per i soggetti deboli che vendono le loro opere, ecc. ecc. Stefania Brai, sul numero di settembre di **Diari di Cineclub** ha espresso alcune condivisibili perplessità sul ddl Di Giorgi che si cercherà di sintetizzare. La prima è che il proposito Centro non è certo una novità ma, soprattutto, che sarebbe guidato da un consiglio d'amministrazione formato esclusivamente da rappresentanti di ministeri. "Di quali professionalità sarebbero portatori questi rappresentanti?" - si chiede la Brai. E conclude, desolatamente "Ma si sa della cultura e in particolare del cinema si possono occupare tutti". La seconda critica denuncia che è prevista una norma antitrust "verticale" ma non una norma antitrust "orizzontale" che impedisca la creazione di posizioni dominanti nei delicati settori dell'esercizio e della distribuzione. La critica più preoccupata è quella indirizzata alla mancata definizione di criteri certi e permanenti per l'attribuzione di contributi selettivi, mentre i criteri automatici legati alla percentuale degli incassi o del fatturato sono ben definiti. I contributi selettivi sarebbero, quindi, assegnati sulla base di criteri che cambiano con il cambiare dei componenti delle commissioni che li assegnano. I contributi automatici, invece, fornirebbero un sostegno finanziario alle imprese che producono cinepanettoni e film di cassetta, che non hanno certo bisogno del sostegno pubblico e non alle opere indipendenti, difficili o controverse, che avrebbero bisogno del contributo pubblico per vedere la luce. Con il ddl Di Giorgi, ammonisce la Brai, il governo controlla il Centro e il mercato fa il resto mentre lo Stato, il bene comune e il pluralismo culturale sono ai margini del campo in attesa di giocare (ogni tanto). La senatrice Di Giorgi ha scritto un intervento pubblicato in questo numero di **"Diari**

di Cineclub" che, come potete leggere, non replica a nessuna delle osservazioni di Stefania Brai ma semplicemente ribadisce quanto sia innovativo il proprio ddl ed esprime soddisfazione perché la sua proposta ha avuto il gradimento di 43 registi tra i più importanti. Alla fine del suo intervento afferma che "l'industria cinematografica italiana deve finalmente tornare a rappresentare un volano per molti settori della nostra economia." E porta l'esempio di come il cinema italiano potrebbe essere strategicamente utilizzato per sviluppare il turismo. "Pensate al turismo - dice entusiasta la senatrice - ad esempio, agli introiti di cui hanno beneficiato e potranno beneficiare territori, borghi e località sconosciute che grazie al ciak di un film di successo possono trovare un nuovo sviluppo economico e occupazionale". E conclude "Per far questo serve una visione d'insieme, da tradurre in provvedimento di legge capace di innovare un sistema sin qui bloccato, aprendolo a tutti, liberandone tutte le energie e ispirandosi a principi di efficienza e di equità." Al termine di questo breve excursus in terza persona che fa il punto in maniera per quanto possibile oggettiva, sulle opinioni delle principali forze in campo interessate ad una nuova legge quadro sul cinema e dell'audiovisivo, permettetemi di passare alla prima persona per esprimere alcune modestissime considerazioni. La prima considerazione è che un bambino di due anni che vede Peppino Pig in TV, sull'Ipod, sul pc, su una piattaforma Nintendo o in sala (se ce lo portano) ha una concezione più moderna del cinema e dell'audiovisivo di tutti i vertici dei ministeri e delle associazioni competenti. Il piccolo percepisce semplicemente come "immagini in movimento" quello che molti ancora distinguono in cinema, televisione, videogrammi, videogiochi, digitale, pellicola, ecc. ecc. Questo era evidente, forse per pochi, già negli anni settanta del secolo scorso ma perché la classe dirigente e politica italiana arrivasse a concepire l'idea di mettere insieme cinema e audiovisivo abbiamo dovuto aspettare la fine della pellicola che ha reso evidente come un film può essere fatto senza pellicola e un film e una fiction possono avere molto in comune, magari anche una legge. La seconda considerazione è che quello che manca al ddl Di Giorgi - nonostante le dichiarazioni della sua relatrice - è una visione d'insieme, uno scenario aggiornato e un punto di vista. Invito tutti e anche la senatrice Di Giorgi ad andare a rileggere la relazione illustrativa alla cinquantenne legge 1213 del 1965. Si potrebbe scoprire che, all'epoca, prima di approvare una legge sul cinema ai parlamentari veniva fornito il quadro della situazione internazionale del cinema e, pur essendoci solo due canali televisivi, ci si preoccupava di regolare in modo chiaro i rapporti tra cinema e TV. Purtroppo mentre la legge Malreaux è rimasta giovane, ricevendo delle continue "manutenzioni", adeguandosi ai tempi, alle tecnologie, ai pubblici e ai contesti, la legge 1213 è rimasta una minorenni con il corpo però di una cinquantenne. Oggi sarebbe necessario disporre di

uno scenario documentato sulla situazione internazionale dell'audiovisivo, sull'importazione ed esportazione, ma anche informazioni sui consumi di audiovisivo non solo nelle sale, non solo sulle TV generaliste, ma su tutte le TV, su tutte le piattaforme digitali esistenti, sugli aerei, sulle navi, nei festival e rassegne, nei circoli del cinema, in tutte le manifestazioni che utilizzano supporti audiovisivi. Sarebbero necessari dati macroeconomici, finanziari e fiscali su tutti gli aspetti del sistema audiovisivo che si vorrebbe creare. Questi dati li avrebbe dovuto fornire l'Osservatorio dello Spettacolo che - istituito trent'anni fa dalla legge 163 del 1985 - viene annualmente finanziato con una quota del FUS. Ma purtroppo l'Osservatorio in tutti questi anni è stato utilizzato soprattutto per produrre l'annuale relazione al FUS (una lista delle spese piena di grafici ogni anno sempre più belli), consulenze e convenzioni. Dalla attenta lettura del ddl e della relazione non si delinea un sistema chiaro e completo dell'audiovisivo. Il Centro sembra essere solo un ente pubblico che si aggiunge al complicato sistema attuale, assumendo questa o quella competenza, ma senza che vengano esplicitamente soppressi pezzi del vecchio sistema (la Direzione Cinema, Luce-Cinecittà srl ecc.) la revisione cinematografica resta al Mibact? Gli accordi di produzione (non l'applicazione) sono di competenza del Centro o del Mibact? Il presidente del Centro partecipa (sic) agli accordi, dice il ddl. Data l'autonomia del Centro sarebbe necessario monitorare la sua attività, valutare costi, benefici e risultati. Il Mibact e il Parlamento avrebbero bisogno di un organismo di monitoraggio che potrebbe essere l'Osservatorio dello spettacolo, il quale dovrebbe essere potenziato e finalmente svolgere tutti i compiti previsti dalla legge 163. Ma di questo il ddl non fa menzione. Il provvedimento si concentra soprattutto sulla produzione, la distribuzione, l'esercizio, trascura praticamente la promozione, la conservazione, il restauro e la valorizzazione del patrimonio cinematografico. Si tratta di trascuratezze molto gravi che manifestano una visione debole superata delle gerarchie del sistema audiovisivo. Purtroppo, tranne due o tre operatori di cinema che hanno una visione moderna (e di cui non faccio i nomi per non rovinarli), l'Anica e temo, anche gli Autori, sovrastimano l'importanza (o la centralità) della sala (senza mai proporre soluzioni nuove ma sempre i soliti multiplex) e tale pregiudizio è anche presente nel ddl. Le modalità di gestione del nuovo sistema e del Centro sono veramente un imprevedibile ritorno al passato. Il consiglio di amministrazione del Centro è formato solo da burocrati, come giustamente segnala Stefania Brai. Per assegnare i contributi selettivi si ricorre ancora alle commissioni. Persino il settore d'essai, che oggi si autoregola in modo automatico, sia a livello di premi che di riconoscimento di sala d'essai, di sistema di alcuni interventi specifici, il ddl diventa discrezionale e per aprire una sala d'essai bisogna avere l'autorizzazione

segue a pag. 15

segue da pag. 1

Fedic. Ricordo che quando venni eletto per la prima volta nel direttivo nazionale ricevevo consigli da Piero, affettuosamente mi preparava, mi faceva da coacher. Abitava a Mentana vicino Roma e quindi gli veniva naturale, quando dovevamo andare a San Giovanni Valdarno o a Montecatini, viaggiare con il gruppo di Roma. Nel tragitto era una macchina di aneddoti sulla lavorazione dei suoi film e sulla storia dei due festival. Arrivati sul posto, tra una proiezione e l'altra, continuava a favoleggiare, supportato da Marino Borgogni che aveva un grande senso dell'ironia, divertendosi entrambi a meravigliarmi raccontando le loro curiosità. La povera Teresa Borsotti, un'amante della Fedic di Torino, passando diceva: "Ma il cinema vi fa così tanto ridere? Bene per voi, fa buon sangue, ma attenti al vino rosso". A dir la verità ora che ci penso, forse Piero non rideva, si limitava a sorridere soddisfatto di quello che raccontava. Era invece Marino Borgogni che da buon "toscanaccio" ci metteva il carico e io applaudevvo. Per Piero, la Fedic era importante, era stato un segretario instancabile. All'epoca non c'erano i computer, ma macchina da scrivere, olio di gomito e tanta memoria. Appassionato, competente, disinteressato, era l'esempio di come non bisogna trarre profitto dalle iniziative di carattere culturale associative, e da non confondere con le attività artistiche che svolgeva in parallelo. In alcuni suoi film aveva coinvolto anche l'allora vice presidente, poi presidente nel 1974, della Fedic, Adriano Asti, che nella vita di tutti i giorni era un ammiraglio della Marina Militare, e sua moglie Delia La Bruna Asti. Nel film "Pelle di bandito (1969)", figurano coautori della sceneggiatura mentre in "Sos laribiancos - I dimenticati" (2001) scrisse la sceneggiatura insieme ad Asti. Negli ultimi anni aveva scritto "In me innumerevoli ricordi di momenti straordinari vissuti con amici carissimi in una tranquilla e silenziosa Montecatini violentata dalla nostra chiassosa presenza, momenti indimenticabili che noi, vecchi della Fedic, col tempo abbiamo visto svanire come una dissolvenza in chiusura ma gli eredi stanno lavorando per una dissolvenza in apertura". E' così che nel 2011 diede le dimissioni da Consigliere, non sentendosi più in sintonia con alcune scelte dell'allora presidenza, pur continuando a dichiarare in tutte le occasioni che, pazientemente, voleva continuare a servire con umiltà la Fedic. In questi ultimi anni quando lo incontravo, Piero esprimeva questo dispiacere che, per fortuna, negli ultimi tempi si era un po' affievolito essendo cambiato il timoniere. Aspettava con mitezza la dissolvenza in apertura. Piero Livi sarebbe stato un eccezionale e meritevole Presidente Onorario della Federazione che aveva contribuito a fare grande con 62 anni di onorato rispettoso servizio. Ma... questa è un'altra storia, come direbbe l'amico Carlo Lucarelli.

Angelo Tantarò

Piero Livi, vecchio Lupo di Mare



Marco Asunis

Ero in bella compagnia in zona di Villasimius in Sardegna quando la mattina della domenica del 23 agosto, con il direttore di **Diari di Cineclub** Angelo Tantarò e il regista Franco Piavoli decidemmo di chiamare per un affettuoso saluto Piero Livi.

All'altro capo del telefono cellulare Piero ci rispose con una voce fiavole e stanca, dandoci la notizia che non stava bene e che era ricoverato in ospedale. E' stato inconsapevolmente per noi il saluto d'addio a un carissimo amico. Insieme ad Angelo mi era già capitato di fargli visita qualche mese prima nella sua casa a Mentana, dove da diverso tempo si era rintanato e appartato dagli amici. Per quel poco tempo che in quella visita siamo stati insieme con lui, Piero è andato indietro con i ricordi mostrandoci i tanti premi e riconoscimenti, foto e locandine dei suoi film. E' stata quella l'ultima volta che ci siamo incontrati. L'ho conosciuto personalmente nel giugno del 2012, nell'importante convegno delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica del Sardinia Film Festival di Sassari. In quella occasione, mi è capitato poi di averlo avuto casualmente a fianco nell'ultimo giorno del Festival durante il pranzo finale. In quel ristorante all'aperto non lontano da Alghero, spirava una gradevole brezza marina intrisa di profumi di macchia mediterranea che favorivano confidenze, allegria e convivialità. La cordiale amicizia con Piero Livi nacque in questa particolare occasione. Era un piacere sentirlo raccontare di ciò che era riuscito a inventare con il suo circolo a Olbia tra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '70, di un Festival che ogni anno richiamava al cinema Astra tanto pubblico, registi con attrici e attori perfino internazionali in carriera ed esibito divismo. Aneddoti e storielle di gustoso divertimento, in quel pranzo, si sono accavallati uno dietro l'altro. Dei suoi racconti fu soprattutto l'emergere costante della passione per il mare che mi colpì, protagonista del resto non casuale in tanti suoi film e, vorrei dire, elemento costitutivo della sua sardità.

Tra i ricordi di quel giorno, me ne è rimasto impresso particolarmente uno. Raccontò, senza enfasi e boria ma con tanta naturalezza e serenità, di un giorno in cui si era ritrovato in barca in mezzo al mare con un amico a pescare, lontano dalla riva. Durante la pesca, a seguito di un movimento maldestro, si era prodotto un profondo taglio alla gamba che gli procurò oltre a una brutta ferita anche una forte perdita

di sangue. Non avevano avuto entrambi la previdenza di portarsi dietro né attrezzatura medica e né medicinali. In quella situazione, non era possibile tornare a riva per farsi curare, troppo tempo ci sarebbe voluto e il rischio di morire dissanguato non appariva una ipotesi astratta. Non c'era quindi tempo da perdere. Solo il coraggio e la determinazione di un ma-



Da sx Piero Livi e Marco Asunis. Mentana (Rm) settembre 2014 (foto di Angelo Tantarò)

rinaio intrepido poteva trovare una soluzione a quella condizione diventata assai pericolosa. Con l'aiuto di un po' di lenza e di un amo che doveva servire a forare pelle e carne, Piero divenne chirurgo di se stesso riuscendo a suturare



Piero Livi nella sua abitazione di Mentana (Rm). Settembre 2014 (foto di Angelo Tantarò)

la ferita scongiurando quella condizione fortemente rischiosa. Successivamente, quando ci siamo incontrati a casa sua a Mentana, mi sarebbe piaciuto ricordargli quella sua storia e chiedergli se era effettivamente vera o solo frutto della fantasia artistica di una sua sceneggiatura di un film mai realizzato. Ma avrebbe avuto importanza una sua risposta a questo dubbio irriverente? Mi piace ricordarlo invece proprio così quale intrepido marinaio. Come uno di quei coraggiosi marinai usciti dalle memorabili pagine di Herman Melville, di Hemingway o di Joseph Conrad, le cui gesta romanzate sconfinano in avventure straordinarie dove fantasia e realtà non si riconoscono. Questo però è certo, ho visto Piero con i miei occhi andarsene solitario in mare con la sua barchetta verso un orizzonte diventato ormai oscuro, come un vecchio lupo di mare!

Marco Asunis

Piero Livi carissimo “avversario”



Nino Giansiracusa

Prima di incontrarci di persona, si sono “scontrati” al Montecatini del 1957 i nostri film. Piero a quel Festival c’era. Io non potei andare per la grave malattia in fase finale di un familiare, e neppure nessuno dei miei collaboratori, a cominciare da G.B. Cacioni cineamatore del C.C. Milano, ma soprattutto protagonista del mio film, accompagnava la “pizza”: Erano invece presenti alcuni dei dirigenti di allora; proprio quelli che mi avevano “consigliato” di non mandare il film. Secondo loro avrei ricevuto solo feroci critiche e raccolto delusione e amarezza. Ne ero consapevole perché le qualità filmiche non erano raffinate e perché il soggetto era provocatorio per il clima culturale del momento storico e per la diffusa opinione di un cineamatorismo asettico e leccato. Stavo per accettare il “consiglio” ricedendomi poi per non tradire l’impegno di oltre venti collaboratori tra attori, comparse e tecnici. Il putiferio a Montecatini ci fu in effetti con la maggior parte della critica schierata per il mio film “La porta aperta sulla strada”, la giuria divisa, il pubblico tutto per il film di

Piero “Marco del mare”. Mi scuso di dover partire da un episodio apparentemente personale e ormai noto nelle cronache della Fedic ma è da lì che si è sviluppata poi la nostra amicizia e la nostra “intesa”. Piero, che allora era l’organizzatore e direttore della Rassegna di Olbia, invitò subito il mio film e lo premiò con una prestigiosa coppa. Io appena potei vedere il suo film ne fui entusiasticamente affascinato e volli persino fargli sapere che avrei certamente capito e approvato una decisione della giuria a favore del suo “Marco”. Abbiamo lavorato insieme nel consiglio direttivo della Fedic, sempre su posizioni analoghe, per un continuo progresso del cinema d’amatore inserito nella cultura e nell’impegno civile prima ancora che politico. In seguito amai molto altri suoi film, in particolare quelli che riflettevano così intimamente costumi e anima della sua Sardegna da “Visitazione” a “Una storia sarda”. E poi è arrivata la vecchiaia, prima la mia e dopo qualche anno la sua. La vecchiaia si sa, specie se gravata da malanni diventa isolamento o addirittura solitudine, e allora vai a scavare nei ricordi a cercare appigli per sopravvivere. Piero, è stato lui a cercarmi quando si è reso conto che, dopo la morte di una falange di amici da Asti a Bernagozzi, da Serravalli a Floriana Maudente e a tanti tanti



“La porta aperta sulla strada” di Nino Giansiracusa (1957 - 20’)

altri, eravamo noi i soci Fedic più vecchi per età, più vecchi per iscrizione. Era diventata un’abitudine; non era necessario che occorressero particolari ricorrenze. Suonava il telefono “ciao sono Piero...”, “ciao sono Nino...”, “Come stai...”, “Come stai tu...” L’ultima volta l’ho chiamato qualche mese fa, forse in maggio-giugno. Stavo leggendo un romanzo ambientato in Sardegna e vi avevo trovato il racconto di un prete corrotto cacciato dal paese a dorso d’asino. Proprio come succede nel suo film “Visitazione”, ma il suo Prete, mi disse, non era corrotto, ma vittima di maldicenze paesane. Una precisazione puntigliosa.

Nino Giansiracusa.

Piero Livi, il magico amatoriale atto a farsi cinema



Antonello Zanda

Ci piace pensare che Piero Livi si aggiri intorno alla casa sarda del cinema come il protagonista di “Marco del mare” (1957) nel suo piccolo paese, che osservava dalla sua nuova distanza il set della vita, dentro uno spazio magico che trasmette anche la meraviglia del cinema, la forza dei primi piani e di quel bianco e nero che scolpisce la storia sullo schermo come un segno che va oltre il dato fotografico. Allora ci piace, vorremmo pensare, che nel ricordare la figura di Piero Livi trovassimo il modo di sentirlo ancora presente, mentre lascia tracce di cinema al suo passaggio. “Marco del mare” è stato l’esordio vincente di un autore che veniva dalla fotografia e che decise di imparare il cinema così come lo hanno imparato tutti i più importanti autori del cinema: frequentando i set cinematografici di grandi registi (come Pietro Germi nel nostro caso), con l’occhio impegnato a rubare il mestiere per farlo proprio e restituirlo. Non è un caso che una passione come la sua agisca nel segno della sintesi, restituendo, fin dalle sue prime immagini, un concentrato di cinema che raccoglie in sé gli sguardi di quei grandi registi che Livi conosceva e che rivivono in questo sguardo. Gli insegnamenti dei grandi nomi, da Visconti a Eizenstejn, da Antonioni a Bresson, ritornano come fantasmi nel cinema

di Livi e rivivono dentro nuove consapevolezza. Sarebbe auspicabile che i registi sardi di domani assumessero come propria forma questa storia, questo modo di sentire e di restituire il bisogno di esprimersi. “Marco del mare” è stato certamente non solo il suo pri-



Anna Maria Petrova (Sos Laribiancos - I dimenticati) e Piero Livi

mo film, con cui ha vinto tanti premi, ma è stato anche un film che ha dato una direzione precisa al suo stile. A dispetto della dimensione fantastica e magica che agita la fotografia dei suoi primi lavori, va sottolineato il fatto che i film di Livi sono ancorati alla realtà di tutti i giorni. “Marco del mare” e “Visitazione” nascono da fatti di cronaca, ma anche “Il faro” - lo ha raccontato lo stesso Livi - vive rovesciato rispetto alla realtà, per cui quel fatto raccontato nel corto del 1958, non accadde prima, ma subito dopo il film. Quando poi nel 1969

Piero Livi affronta il lungometraggio, anche qui si ispira al mito della cronaca quotidiana nazionale, Graziano Mesina, per realizzare “Pelle di bandito”. Negli anni precedenti Livi aveva comunque dato un senso più aperto a quello del reale girando “Una storia sarda” (1962) e soprattutto i documentari “I 60 di Berchiddeddu” (1965) e “Il cerchio del silenzio” (1966). Quando girerà “Dove volano i corvi d’argento” (1976) Livi soffrirà per l’imposizione da parte della produzione di attori professionisti: lui avrebbe voluto i sardi ad interpretare sé stessi, anticipando quella filosofia del reale che sarà condensata in immagini da Ermanno Olmi ne “L’albero degli zoccoli” due anni dopo. Chi respira aria di cineteca come chi scrive non può non avvertire l’odore di cinefilia che in Livi si mescola ad un realismo filtrato dai codici narrativi del cinema. Questo fatto non può essere ridotto alla dimensione del puro caso o della mera astrattezza: è invece centrale per comprendere come un autore come Livi, con questi precedenti, si sia impegnato profondamente nell’organizzazione della “Mostra Internazionale del cinema d’amatore” di Olbia, dal 1957 al 1966, e poi della “Mostra Internazionale del cinema indipendente”, ancora ad Olbia, dal 1967 al 1974. Eventi i cui risvolti sono significativi e non riducibili al giocattolo cinefilo. Si aprì piuttosto una discussione intorno alla natura del cinema amatoriale che avrebbe offerto sponda al cinema

segue a pag. 23

Storia del cinema muto

La guerra giudiziaria tra Musco e Panzuti

Il contenzioso tra il grande comico catanese e il conte-produttore milanese esplose dopo l'infuato esito commerciale di San Giovanni Decollato del 1917



Franco La Magna

Negli anni '10 del secolo scorso l'infinita vexata questio dei plagii letterari continua a provocare furibondi contenziosi tra i pochi uomini di penna siciliani, emersi dall'anonimato. Uno, passato sotto silenzio ma altrettanto cruento, scoppia improvvisamente tra il vulcanico Nino Martoglio e lo stesso avvocato-regista-scrittore Raffaele Cosentino. Quest'ultimo accusa Martoglio, autore de «L'arte di Giufà» nato dal disappunto del Belpassese per il mondo del cinema, d'averne ricavato il testo dalla sua commedia «Cinematografando» ambientata nel mondo del cinema e rappresentata nel 1916, che a sua volta Musco porta in scena con il titolo «Giufà in cinematografia». Fulmini e saette sfavillano per un po' sul cielo etneo ma, come spesso accade per l'oggettiva difficoltà di dimostrare il plagio, la disputa cessa dopo anni di liti infuocate vergando uno scialbo zero a zero. Subito dopo a scendere in campo, sempre a colpi di carta bollata, ci si mette un furente ed assortito terzetto, autore, attore e produttore pronti a reclamare, ognuno



Angelo Musco in San Giovanni Decollato (1917) di Telemaco Ruggeri

per proprio conto, ragioni da vendere: il solito Martoglio (ormai veterano delle liti) in tandem con Angelo Musco contro il milanese conte Alessandro Panzuti, produttore della

«Cinedrama» ed anche regista, «citato in causa dal grande e noto artista Angelo Musco per violazione dei patti contrattuali». Questo pressappoco lo svolgimento dei fatti. Panzuti avrebbe dovuto portare sullo schermo quattro commedie del repertorio vernacolare del piccolletto e buffo attore catanese, ma dopo l'infuato esito commerciale di San Giovanni decollato (1917) girato a Catania dall'attore-regista di Narni (Terni) Telemaco Ruggeri ancora alle prime armi, poi divenuto dal 1930 «capo del Servizio Edizioni della Cines e poi di Cinecittà», l'araldico produttore-regista (che ha diretto cinque film, tutti con la troupe circense dei Marcantoni e con la ballerina slava Perlowa) rimangiandosi promesse ed entusiasmi, dopo veloce retromarcia, rescinde unilateralmente il contratto. La causa inizia nel marzo del 1918 e si trascina esausta per ben dieci anni concludendosi finalmente nel 1928, dopo varie fasi procedurali e la tragica morte dello stesso Martoglio, davanti alla IV sezione del Tribunale di Milano con una sentenza a dir poco mirabolante. Per il Tribunale lombardo colpe e cause dell'insuccesso sono da attribuire alla recitazione di Musco, ritenuto dai testimoni ammessi straordinario in teatro ma poco adatto al cinema; parimenti, uguali responsabilità si scaricano sull'esile sceneggiatura che l'ormai povero de cuius Martoglio aveva scritto ricavandola dal suo omonimo lavoro teatrale. Questo, in breve, lo stupefacente capolavoro estetico-giuridico partorito dal Tribunale milanese, che certamente non rende onore alla giurisprudenza del tempo:

<<...che Musco, grande attore sul palcoscenico non sia grande anche nel film lo si potrebbe supporre dal fatto che pur essendo decorsi dieci anni, egli non si è più prodotto in simil genere d'arte tanto redditizio: e lo avrebbero detto anche parecchi testi>>

Per le toghe d'ermellino della capitale economica nazionale causa del flop commerciale del film sarebbe dunque da ricercare nella «incapacità fotogenica di Musco e di Martoglio». Ma dalla sconcertante sentenza milanese restano significativamente estranee proprio le ragioni più profonde del fiasco: il gusto del pubblico, probabilmente ancora per poco legato alla comicità delle slapstick o a quella clownesca e irriverente delle commedie finali, brevi ma ricchissime di gag anticipatrici del cinema comico a venire, laddove quello attuale - come nota Brunetta - era già bello e decotto per dare spazio all'invasione americana e a prodotti meno rozzi e molto più sofisticati (le commedie di Lucio D'Ambra o quelle sentimentali di Augusto Genina). E ancora: il non lontano ingresso nel lunghissimo tunnel della crisi del cinema italiano, assolutamente incapace di rinnovarsi e mettersi al passo con i tempi e la stessa direzione del regista, evidentemente ritenuto dal

Tribunale di Milano poco più che un semplice operatore. Tutto insomma fuorché la recitazione del grande comico etneo, di certo più imbrigliata e compressa rispetto a quella esilarante e «anarchica» esibita in teatro, ma probabilmente tutt'altro che sciatta e spenta. Del resto, ci si può chiedere legittimamente, lo stesso Tribunale come avrebbe modificato il giudizio se la sentenza fosse intervenuta solo qualche an-



Nino Martoglio

no più tardi, visto che dal 1932 al 1937 Musco avrebbe interpretato con successo ben dieci film e chissà quanti altri se la morte non l'avesse colto prematuramente durante una tournée milanese? San Giovanni decollato tratto dall'omonima commedia scritta da Martoglio (1908) - che collabora anche alla regia e da lui stesso sceneggiato (fotografia di Aurelio Allegretti) - sfodera anch'esso un cast teatrale di prim'ordine. Accanto a Musco (don Agostino Miciacio) appaiono Lea Pasquali (sua moglie), Rosina Anselmi, Turi Pandolfini, Pietro Florio, Giulia, Angelo e Vittorina Campagna, alias un pezzo del teatro isolano prestato, come sempre, al cinema. La critica non risparmia sia Musco che Martoglio e non è da escludere che abbia inciso sulla decisione di Panzuti dal recedere dal contratto. Il film, concepito nel 1914, all'inizio ha una gestazione quanto mai travagliata (e, come visto una conclusione catastrofica) soprattutto per l'esoso compenso richiesto da Musco, ormai involatosi nell'empireo dei «divi». Poi (visti i tempi bellicosi) forse ridotto a più miti pretese da Panzuti e allettato da un contratto che lo impegna per quattro film, il «commendatore» decide di accettare l'accordo. In principio, però, le cose vanno diversamente:

<<Il sig. Giuseppe Gangi, d'accordo con l'illustre scrittore catanese Nino Martoglio, è venuto nella decisione di ridurre in cinematografia la celebre commedia: "San Giovanni Decollato", che tanto fanatismo segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ha suscitato nei grandi teatri di posa italiani, interpretata dal celebre attore Cav. Uff. Angelo Musco. Direttore artistico ne sarebbe lo stesso autore della commedia, Nino Martoglio, ed il capitale, occorrente per tale produzione cinematografica, lo metterebbe il sul-



Comm. Angelo Musco in San Giovanni Decollato che fu scritto nel 1908 da Nino Martoglio appositamente per lui e la sua compagnia teatrale. Nel 1917 il regista Telemaco Ruggeri li volle negli stessi ruoli anche per la trasposizione cinematografica.

lodato G. Gangi. Tale lavoro verrebbe ad accrescere il numero di quei grandi films teatrali, che, solo col concorso di capitali ingenti e col concorso di attori, molto reputati per la loro arte, possono riuscire tali. Ma... la esagerata richiesta di compenso del Cav. Uff. Angelo Musco, ha fatto sì che tra il Gangi, il Martoglio e lo stesso Musco, siano sorte delle difficoltà. Speriamo vengano ad un accomodamento. E, lo speriamo, poiché, come del resto il Cav. Uff. Giovanni Grasso, il Musco potrebbe approfittare di tale occasione, che in questi momenti, causa la presente guerra europea, sono rare e difficili, per potere dare sfoggio anche sullo schermo della sua non comune arte>>.

Franco La Magna

* (Il testo pubblicato è tratto da: Franco La Magna, "La sfinge dello Ionio. Storia del cinema muto a Catania", Editrice Sidebook, Pisa, di prossima pubblicazione)

¹ <<Il Maggese Cinematografico>>, Torino 15 dicembre 1914, Anno II, n. 21, p.

Critico cinematografico, storico del cinema, giornalista e operatore culturale, già responsabile delle pagine culturali del quotidiano "Giornale del Sud" diretto da Giuseppe Fava, collaboratore di giornali, riviste specializzate e on-line, vice direttore del quotidiano telematico "Inscena" (www.inscenaonline.net), è autore di varie pubblicazioni sul cinema. Ha creato l'Ufficio Cinema del Comune di Catania (2001) e la Catania Film Commission (2002). Socio del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani (SNCCI), dirige la collana "Lo Specchio Scuro/Cinema Controluce" per la casa editrice "Città del Sole" (Reggio Calabria). Membro di giurie e del comitato organizzatore di festival cinematografici è stato Direttore artistico delle giornate del "Cinema Invisibile" (S. Giovanni La Punta-Catania).

72. Mostra del Cinema di Venezia

Non essere cattivo



Elisabetta Randaccio

Presentato alla 72^a Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, Non essere cattivo di Claudio Caligari, ha avuto un rilevante successo di critica e di pubblico non paragonabile agli altri film italiani visti al Festival. Questo, forse, perché, a differenza dei nostri lungometraggi presentati al Lido, risulta un'opera girata con grande professionismo, con un linguaggio cinematografico classico, supportata dalla bella fotografia di Maurizio Calvesi e interpretata con efficacia da un cast in stato di grazia (tra gli altri i bravissimi Luca Marinelli e Alessandro Borghi), senza cadere in noiose presunzioni estetiche. Caligari, alla sua ultima fatica (è, infatti, purtroppo, scomparso precocemente nello scorso maggio), ritorna a parlare di periferie e di disagio esistenziale e sociale. Sarebbe semplice trovare un continuum al suo esordio cult "Amore tossico" (1983), semmai sembra essere stato l'unico regista italiano capace di mostrare l'evoluzione di quella che Pasolini chiamava "la grande mutazione", il cambiamento epocale (nel senso negativo del termine) sociale, economico, culturale avvenuto in Italia dal post boom in poi. L'autore di "Accattone" scorgeva la scomparsa del sottoproletariato e della sua contraddittoria "innocenza", inglobato nei desideri e nelle dinamiche della piccola borghesia. Probabilmente, non avrebbe immaginato come la crisi attuale avrebbe affogato anche la classe media, ma, sicuramente, le borgate romane, ormai, non sono così differenti da quelle del resto del mondo globalizzato, soprattutto nel versante malavitoso. Cali-



Il regista Claudio Caligari (1948 – maggio 2015) sul set di "Non essere cattivo"

gari sceglie un anno preciso, il 1995, in cui a Ostia -, sovrapponibile, nella sostanza, a qualsiasi altra città dormitorio del mondo occidentale -, la "mutazione" sta divenendo definitiva. Lo spaccio è una risorsa per chi non trova lavoro o non ha nessuna intenzione di faticare. Si tratta, per la maggior parte, di dosi di droga moderate, il cui giro non deve disturbare i grossi pusher. La quotidianità, non esclusivamente per i

giovani, ruota ancora nel sopravvivere, nel tentare di far valere (quando si può, perché il cinismo è una regola fondamentale nella formazione delle persone) l'amicizia o l'amore. In un certo senso, sembra reggere una sorta di solidarietà tra gruppi. C'è ancora qualche fregatura da mettere a segno a un piccolo imprenditore stolido, qualche sogno piccolo borghese da attraversare. L'ignoranza è totale, a sottolineare il crollo referenzialmente cultu-



rale di una scuola, di un cinema, di una biblioteca. Malinconica e banale, l'esistenza scorre nella scenografia di una spiaggia poco trendy e sotto un cielo ombroso che sembra riflettere la confusione mentale dei personaggi. Il 1995 è ancora senza cellulari e tecnologia attiva e le droghe stanno variando nel loro consumo: l'eroina meglio sniffarla per evitare l'AIDS, la co-



caina sta acquistando un prezzo popolare e, dunque, diventa fortemente utilizzata, mentre si accavallano pastiglie di tutti i generi, difficili da controllare nella loro composizione. Un mondo, quello di "Non essere cattivo", il quale acquista la veste di film "storico", anche nel doppio messaggio finale, con un figlio curato e amato, che desidera inserirsi nel giro dello spaccio e un altro appena nato, il cui futuro, a noi coscienti di cosa succederà negli anni successivi, porterà a complesse scelte di vita. Questo bambino, così voluto dalla madre, potrebbe anche rappresentare, però, un segno di speranza, evocare, come nei versi pasoliniani, "un'aurora/Roma, dietro le spirali del Tevere, / gonfio di alberi splendidi come fiori, / biancheggiante città che attende i non nati, / forma incerta come un incendio / nell'incendio di una Nuova Preistoria."

Elisabetta Randaccio

Guca, quel set spontaneo di Kusturica, attraversato dai rifugiati in fuga

Reportage dalla Serbia sul festival di trombette di Guca: una realtà incredibile, che parla di "zingari" e di una terra proprio oggi sotto i riflettori mediatici per il drammatico esodo



Gabriella Gallozzi

Carovane di profughi, bambini tantissimi, donne, volti anchilosati dalla fatica. Ecco l'esodo biblico dei migranti mediorientali che i media rimandano, come di consueto, tra retorica e cannibalismo. Perché non serve arrivare all'estremo della giornalista ungherese che fa lo sgambetto al papà col bimbo in braccio, per svelare "il crudele film nel film" che si cela dietro ad ogni racconto di cronaca. E a poco servono le riflessioni sul ruolo dell'informazione in certi casi. I "flussi" come li chiama l'Europa, sono donne e uomini, persone, individui con le loro esistenze spezzate dalla Storia. In questo caso la guerra in Siria, l'Isis, il pogrom della Turchia contro i kurdi. Diretti verso l'Ungheria dei muri e dei fili spinati, i migranti attraversano la Serbia, altra terra dal doloroso carico di memoria. La guerra dei Balcani, certamente e ancor più quella del Kosovo, i cui segni sono ancora evidenti nei palazzi sventrati di Belgrado, bombardati dalla Nato, nel '99, nel corso di quasi ottanta giorni di raid aerei su "obiettivi militari" e civili. Questa è la grande Storia. Ma quella che vogliamo raccontarvi noi è una piccola storia che nella grande ha le sue radici, le passioni, i ritmi e anche quel pizzico di follia necessario. Poiché per dirla con Bregovic, nato da queste parti, "chi non impazzisce non è normale". È la storia del Festival di trombe di Guča (si pronuncia Gucia), nato nel 1961 quando qui era Jugoslavia e Tito il suo Maresciallo. Neanche nei momenti più bui del governo Milošević, il Festival ha conosciuto soste, continuando ad attraversare la Storia, a ritmo scatenato: musica del periodo austro-ungarico, turco-ottomano, comprese le marce militari e ogni genere del folklore slavo. Ma tutto suonato rigorosamente dagli ottoni: trombe,



trombette, tromboni, contrabbassi. Addormentata all'interno della valle della Morava Occidentale, Guča è una piccola cittadina di non più di 2000 anime, a Sud di Belgrado (160 km), capitale della Serbia. Da non confondere con la Repubblica Serba di Bosnia ed Erzegovina,

ennesima tessera di quel puzzle impazzito di nazionalismi che ha sostituito la Jugoslavia. Immersa nella natura la piccola città si risveglia ogni anno in agosto, aprendosi al mondo col suo festival che dagli anni Ottanta è diventato un evento internazionale. C'è chi dice che sia il terzo festival di folkore più importante del mondo dopo il carnevale di Rio e l'Oktober Fest di Monaco. Passeggiare per le strade di Guča, in quei giorni, è come muoversi sul set spontaneo di un film di Kusturica, che pure è ospite abituale del festival. È qui il tempo dei



giganti. Vecchi, giovani, ragazzini: le gipsy band di trombettisti suonano senza sosta nei bar, nei ristoranti, per le strade. Basta un gesto per chiamarli e ritrovarsi circondati dalla loro musica. A quel punto è tradizione salire sul tavolo e mettersi a ballare, offrendo loro



qualche banconota da appiccicare alle fronti sudate o da infilare nelle trombe. Mentre i passanti a loro volta si uniscono alle danze, creando continui capannelli festanti, complici i fiumi di birra e di Rakija, l'ottima grappa fatta di prugne blu. Palchi grandi e piccoli, lungo le vie, accolgono gare di trombettisti provenienti da tutto il mondo. E non solo rom, ma anche avventurose band europee folgorate dai ritmi balcanici. Fino al gigantesco palco dello stadio, dove non c'è anno in cui non passi Goran Bregovic. E vedere il suo pubblico, migliaia e migliaia di giovani, che si scatenano, è lo spettacolo nello spettacolo. Quando, poi, intona "Djurdjev dan", il Giorno di San Giorgio, festività ortodossa serba e rom e potente colonna sonora de "Il tempo dei

giganti" del serbo Emir Kusturica, lo stadio sembra venire giù dall'emozione. Tutti insieme immersi in quella straziante melodia, composta dai prigionieri serbi deportati a migliaia, nel '42, da Sarajevo al lager di Jasenovac, in Croazia, dalle truppe ustascia, collaborazioniste del nazifascismo. Le note di



Emir Kusturica

Djurdjev dan diventano la colonna sonora del festival. Arrangiate dalla mattina alla sera con ogni ritmo, come una sorta di brusio di sottofondo che si ascolta per chilometri e chilometri. Per le strade, ancora, bancarelle di carne alla brace di ogni tipo, dolci, souvenir, e so-



prattutto, cappelli militari dei cetnici, le truppe serbe monarchiche che durante la seconda guerra mondiale combatterono contro i partigiani di Tito e poi al fianco dei nazifascisti. Anche loro. I ritratti dei comandanti cetnici, banditi in era comunista, troneggiano ora, di nuovo eroi, sulle t-shirt in vendita, accanto ai volti di Milošević e Putin. Sono loro i Che Guevara da queste parti, soprattutto dopo i bombardamenti della Nato. È la polveriera balcanica, pronta a riprendere fuoco da un momento all'altro. Eppure in quei giorni di festa, nonostante la confusione di simboli nazionalisti, tutto sembra sospeso, lontano o, almeno accantonato dalla musica. Come se la Storia si fermasse. La stessa che oggi, invece, spinge l'acceleratore sull'esodo senza tregua delle centinaia e centinaia di migranti che dalla Serbia sperano di entrare nella Fortezza Europa. Ma questa è davvero un'altra musica.

Gabriella Gallozzi

72. Mostra del Cinema di Venezia

Un festival coraggioso, impegnato e “di ricerca”, attento alla realtà



Nino Genovese

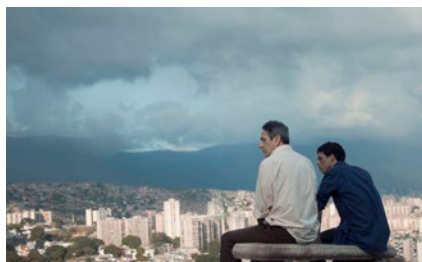
Se, nell'ambito della 72.ma edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (la quarta diretta da Alberto Barbera, svoltasi al Lido dal 2 al 12 settembre 2015), si vogliono individuare delle linee di tendenza e delle tematiche comuni, esse – come ha affermato il direttore – sono riscontrabili principalmente nel legame con la “realtà”. Infatti, sono molti i film ispirati a personaggi autenticamente vissuti, ad eventi storici, a fatti di cronaca: già il film che ha inaugurato il Festival, “Fuori Concorso”, lo spettacolare “Everest” di Baltasar Kormáður (Produzione United Kingdom/Usa), in 3 D, riguarda la storia di due spedizioni veramente avvenute, alla conquista della montagna più alta del mondo; ma vi è anche “Spotlight” (Usa) di Thomas McCarthy, anch'esso “Fuori Concorso”, che – attraverso una coraggiosa indagine giornalistica – denuncia lo scandalo dei preti pedofili e la copertura della Chiesa cattolica nella città di Boston; “Francofonia” (Francia/Germania/Paesi Bassi) del maestro russo Alexandr Sokurov (in “Concorso”), che, all'interno del Louvre, racconta il rapporto tra arte e potere durante l'occupazione nazista di Parigi; “The Danish Girl / La ragazza danese” (Danimarca/Regno Unito) di Tom Hooper (in “Concorso”) rievoca la figura del primo trans al mondo operato per il cambio di sesso; “Rabin, The Last day” (Israele/Francia) di Amos Gitai (in “Concorso”) ricostruisce le ultime ore che precedono l'assassinio del premier israeliano; “El Clan” (Argentina / Spagna) di Pablo Traperero (in “Concorso”) rievoca le “gesta” di una famiglia di criminali di Buenos Aires, la famiglia Puccio, veramente esistita, negli ultimi anni della dittatura militare argentina. E tanti altri esempi si potrebbero apportare. Ma Venezia ha dimostrato di essere attenta soprattutto al cinema “autoriale” e “di ricerca”, al cinema “impegnato” e di nicchia. Il che non significa che debbano essere / siano stati esclusi i film più “spettacolari” e “fruibili” per un largo pubblico, che, poi, sono quelli che consentono l'arrivo dei grandi divi hollywoodiani – quest'anno Johnny Depp, Dakota Johnson e tanti altri, tra cui il nostro Vasco Rossi – attesi da folle trepidanti di ragazzi (e non solo), accampati tutto il giorno, dalla mattina alla sera, davanti alle transenne del “red carpet” attentamente presidiate, in attesa di queste “visioni” mirabolanti, cui strappare una stretta di mano, un autografo ed ora (il massimo della “goduria”) perfino un “selfie”! Oltre ai film “In Concorso” e a quelli “Fuori Concorso”, interessanti e dense di titoli e di spunti anche la sezione “Orizzonti” e le due sezioni autonome “Giornate degli Autori” e la



Valeria Golino, Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile

“Settimana della Critica”, senza dimenticare i “Classici restaurati”, i premi a Brian De Palma e a Jonathan Demme, il Leone d'oro alla carriera a Bertrand Tavernier: a dimostrazione di una grande varietà e di una notevole ricchezza di proposte. La sezione più importante, a Venezia, è certamente quella del “Concorso”, nella quale, quest'anno, erano presenti ben quattro film italiani (di cui due “siciliani”): “L'Attesa” di Piero Messina (al suo esordio), dramma infarcito di tensione e mistero, liberamente ispirato ad una novella di Pirandello, girato a Caltagirone e nel ragusano; “Per amor vostro” di Giuseppe Gaudino, girato a Napoli ed incentrato su una donna (mirabilmente interpretata da Valeria Golino), che vive una vita dura e difficile accanto a un marito criminale; “A Bigger Splash” di Luca Guadagnino, “remake” di un famoso film del 1969, “La piscina” di Jack Deray (interpretato da Alain Delon, Romy Schneider, Jane Birkin e Maurice Ronet), trasposto dalla Costa azzurra agli splendidi scenari di Pantelleria; “Sangue del mio sangue” di Marco Bellocchio, due episodi ambientati in epoche diverse e collegati da un filo, a mio avviso troppo esile. Da notare che due film su quattro del Concorso sono “siciliani”! Tra gli altri film italiani, inseriti in altre sezioni, non possiamo non ricordare un altro film “siciliano”, “Gli uomini di questa città io non li conosco” di Franco Maresco, dedicato al drammaturgo palermitano Franco Scaldati; “Non essere cattivo”, film postumo

di Claudio Caligari, su alcuni “ragazzi di vita” nella Ostia degli anni Novanta (che avrebbe meritato il Concorso); “L'esercito più piccolo del mondo” di Gianfranco Pannone, sulle Guardie Svizzere del Vaticano; “Pecore in erba” di Alberto Caviglia, commedia surreale su Trastevere, ed altri ancora. La Giuria internazionale – presieduta da Alfonso Cuarón - ha deciso di assegnare il Leone d'oro per il miglior film a “Desde allá”, opera prima del venezuelano Lorenzo Vigas; il Leone d'argento per la migliore regia a “El Clan” dell'argentino Pablo Trapero; il Gran Premio della Giuria allo statunitense “Anomalisa” di Charlie Kaufman e Duke Johnson e il Premio Speciale della Giuria al turco “Abluka / Frenzy” di Emin Alper. L'Italia è rimasta “a bocca asciutta”, dovendosi



“Desde allá” con Alfredo Castro e Luis Silva

accontentare del Premio alla migliore interprete femminile, andato alla bravissima Valeria Golino per il film “Per amor vostro” di Giuseppe Gaudino; la Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile è stata vinta – anche in questo caso con pieno merito – dal francese (di origine italiana) “Fabrice Luchini” per il film “L'Hermine” di Christian Vincent: due Premi quasi “scontati” ed ampiamente previsti alla vigilia. Lo stesso non può dirsi per i quattro premi principali, che hanno costituito delle vere “sorpresa”; peraltro, due di essi sono andati a film sudamericani: dato che il Presidente della Giuria era messicano, sarà solo una “curiosa” coincidenza?!

Nino Genovese

Abbiamo incontrato al Lido



Carlo Tagliabue, Presidente CSC Centro Studi Cinematografici



Paolo Minuto, Cineclub Internazionale Distribuzione



Giulia Marras, redattrice Diari di Cineclub



Da sx Carlo Valeri e Simone Emiliani di Sentieri Selvaggi



Mimmo Di Gennaro, circolo FICC di Gravina



Tonino De Pace, circolo FICC Zavattini di Reggio Calabria



Ugo Baistocchi



Delegati Cinit colti in un pranzo fratefrancescano



Lidia Lotta, circolo FICC Reggio Calabria



Giancarlo Giraud, Cgs Club Amici del Cinema di Genova (GE)



da sx Massimo Caminiti, Presidente CINIT e Marco Asunis, Presidente FICC in un modaiolo selfie



Nino Genovese, FICC, Cineforum Orione Messina

a cura di Marco Asunis

segue da pag. 7

del Centro e il parere della FICE (che magari, se l'esercente non si iscrive alla FICE, potrebbe negarlo). Il Sistema dirigitista auspicato con l'esempio del turismo dalla senatrice nel suo intervento in questo numero fa pensare alla famosa storiella, che aveva come protagonista Stalin, sui film che dovevano essere prodotti ogni anno in URSS. Se il ddl diventa legge è facile immaginarsi che nel 2018, il ministro della cultura chiamerà il presidente del Centro e gli chiederà "Quanti film di successo abbiamo prodotto lo scorso anno che hanno favorito lo sviluppo economico ed occupazionale del turismo italiano?" E il presidente risponderà timidamente: "20 film!" "E - insisterà il ministro - quanti ne abbiamo prodotti?" "300" risponderà il Presidente. "Bene - concluderà il ministro - il prossimo anno produrremo solo quei 20". La mancata presa in considerazione di un punto di vista veramente al passo con i tempi è, infine e

puttrotto, il peggior difetto del ddl 1835 ed è contenuto già nelle premesse alla relazione. La senatrice Di Giorgi infatti afferma: "L'ambizione di questo disegno di legge è quella di delineare, attraverso una cornice normativa nella quale sappiano riconoscersi ed operare tutti i soggetti che contribuiscono ad animare l'industria cinematografica ed audiovisiva, dagli sceneggiatori ai registi, dai produttori agli esercenti, dai distributori agli esportatori, dai documentaristi ai creatori di cartoni animati, da coloro che si occupano della conservazione e del restauro del patrimonio alle industrie tecniche, alle scuole di cinema e alle associazioni culturali cinematografiche." Se fossimo al primo anno di Marketing qualche studente si alzerebbe per dire "Ma, e il cliente?" Il ddl cita (e credo sia, comunque, la prima volta in una relazione ad una legge di sistema sul cinema) tra i soggetti che animano l'industria cinematografica e audiovisiva persino i creatori di cartoni animati, quelli che si occupano della conservazione e del restauro e le associazioni di cultura cinematografica. Purtroppo si dimentica gli spettatori cinematografici, il pubblico televisivo, gli abbonati a Sky cinema, i critici, i giornalisti, quelli che studiano il cinema, i lavoratori del settore e i cittadini e contribuenti che finanziano tutto il sistema. Come è possibile concepire una nuova legge quadro sul cinema e l'audiovisivo senza tener conto di chi riempie le sale, di chi acquista dvd, di chi vede film e serie su tablet tramite app, degli appassionati che animano i festival, di chi assiste alla Mostra del Cinema di Venezia nelle sale web? So che a molti dispiace e molti non se ne rendono

conto ma oggi della cultura e in particolare del cinema si possono (e si devono) occupare tutti. Tutti possono fare un film e tutti possono distribuirlo su YouTube e avere anche un milione di spettatori. Ma tutti possono anche fare una rassegna su Kurosawa con un proiettore da quattro soldi e i blue-ray che usa qualche arena estiva romana. Tutti possono scrivere ottime recensioni online senza essere critici o giornalisti. Tutti potrebbero accedere online al patrimonio delle Teche - Rai, del CSC o di tutte le ci-



neteche finanziate dal Mibact come avviene in USA e in Francia. Tutti i circoli e le associazioni vorrebbero proiettare tutti i film, legalmente e pagando il giusto, ma non lo possono fare. Molti vorrebbero vedere i lungometraggi, le opere prime e i corti finanziati dal Mibact ma se non vengono distribuiti ciò è impossibile. Tutti possono sottotitolare un film o una serie. Tutti possono finanziare un film con il



crowdfunding. Tutti possono intervenire online per correggere gli errori di un testo normativo o fare proposte. Non tener conto di questo scenario e del punto di vista dei cittadini che vivono già a due anni di età un rapporto con il cinema e l'audiovisivo completamente diverso da quello che sembra ispirare il ddl Di Giorgi è una mancanza gravissima. Se una proposta di legge-quadro su un nuovo sistema pubblico per il cinema e l'audiovisivo viene costruita a partire dal prodotto e dagli interessi dei produttori senza tener conto degli interessi, delle esigenze, delle aspirazioni e

dei desideri dei cittadini, non è nuovo è sempre lo stesso, non è moderno è inutile.

Concludo con dieci suggerimenti per migliorare il ddl, avendo come punto di vista quello, in generale, del cittadino attivo interessato al cinema e all'audiovisivo:

1. Semplificare al massimo il sistema attribuendo al Centro tutte le competenze in materia cinematografica e audiovisiva e sopprimendo tutti gli enti e uffici pubblici inutili;
2. Ricorrere a forme di crowdsourcing per la valutazione, la correzione e la modifica dei provvedimenti e criteri del Centro;
3. Integrare ed eventualmente sostituire le commissioni di esperti del Centro con forme di crowdsourcing;
4. Riformulare i diritti cinematografici e d'autore per eliminare ogni ostacolo alla circolazione legale dei film, secondo un giusto prezzo, nei circoli cinematografici, nelle associazioni culturali, nelle scuole, biblioteche, in ogni ambito e istituzione culturale;
5. Prevedere che il Centro se sovvenziona un film ha una quota del film stesso;
6. Prevedere, in particolare, che qualunque tipo di film, anche straniero, realizzato con i contributi pubblici, ha in Italia dei diritti di sfruttamento limitati nel tempo e può poi circolare liberamente (eventualmente in bassa risoluzione) anche online. Tutte le opere finanziate devono essere comunque accessibili liberamente e online in tempi certi;
7. Prevedere l'introduzione di forme di crowdfunding per determinate iniziative al fine di coinvolgere il pubblico fin dall'ideazione del progetto di film, fiction, restauri, festival, rassegne ecc.;
8. Unificare in un unico organismo Cineteca Nazionale, Istituto Luce (archivio), cineteca film italiani sottotitolati, Teche-Rai e i fondi documentali relativi al Cinema e all'audiovisivo dell'Archivio Nazionale e rendere accessibile on line il patrimonio di tali soggetti. Prevedere che tale organismo coordini tutte le cineteche e mediateche finanziate con fondi pubblici;
9. Regolamentare nel testo del ddl l'introduzione dello studio e della pratica del cinema e dell'audiovisivo nelle scuole a tutti i livelli;
10. Potenziare l'Osservatorio dello Spettacolo e renderlo il centro di monitoraggio del funzionamento del Sistema audiovisivo nazionale e del Centro.

Attività Cinit – Cineforum italiano alla Mostra del Cinema di Venezia

La scrittura cinematografica. Cinit premia i giovani recensori; Presentato con successo il film documentario “1893. L’inchiesta” di Nella Condorelli; Svolto il corso di formazione per giornalisti sul tema “Scrivere per il cinema. Animazione e nuove tecnologie”; Presentazione di “War films”



Orazio Leotta

I vincitori dei concorsi Cinit per giovani recensori

Si è conclusa con la premiazione dei vincitori dei concorsi Cinit per giovani recensori la tavola rotonda sulla scrittura cinematografica svoltasi il 7 settembre alle 15 nello

Spazio Regione Veneto alla 72ª Mostra del Cinema di Venezia. L’iniziativa, costituisce il coronamento di una esperienza portata avanti dal Cinit da 15 anni nel contesto della kermesse veneziana: i vincitori dei premi per giovani recensori Dorigo e Gagliardi durante la Mostra vengono guidati da un gruppo di critici e di esperti per uno stage sulla scrittura cinematografica per mettere subito in pratica attraverso la collaborazione ad un sito on line



Cinit premia i giovani recensori: da sx Armando Lostaglio, Elena Caterina, Marcella Mitaritonna, Alessandro Cuk, Massimo Caminiti, Orazio Leotta, Angelica Zanchetta, Matteo Zarino, Diego Pelizza, Diego Monfredini, Tommaso Faoro, Alvis Mainardi

del Cinit le attitudini di cui hanno dato prova. Parole di apprezzamento per l’iniziativa ha avuto Franco Montini Presidente del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, che ha inquadrato la non facile situazione della critica cinematografica in Italia nel più ampio contesto della crisi dell’editoria. Montini ha, comunque, sottolineato l’opportunità offerta ai giovani da CineCritica, il periodico edito dal Sindacato, di sottoporre le proprie proposte alla redazione con la prospettiva di pubblicazione. Sono stati poi consegnati i riconoscimenti a Diego Pelizza di Selvazzano (Padova), studente dell’Università di Padova e Angelica Zanchetta di Paese (Treviso) studente dell’ateneo veneziano. Per il Premio Francesco Dorigo, riservato a studenti di altre

regioni italiane, hanno ritirato la targa Matteo Zarino di Rezzato (Brescia), studente dell’Università di Padova, Elena Caterina di Matera, studentessa dell’Università di Roma e Marta Galeotti di Lucca, studentessa dell’Università di Firenze. Sono stati segnalati anche i seguenti partecipanti: Tommaso Faoro e Alvis Mainardi del Liceo Franchetti di Mestre, Ilaria Borsato dell’Università di Padova e Ivana Stjepanovic dell’Università di Milano. Nel corso della manifestazione, infine, un’anteprima della premiazione del concorso per filmmaker “Rocca di Buticari” curato dal Cinit per conto del Comune di Nizza di Sicilia sulla promozione, la valorizzazione delle bellezze naturali, il rispetto e la fruizione dei beni ambientali, e sulla loro sostenibilità: sono stati proiettati i video “Il valore di un dono” di Marcella Mitaritonna e “La casa dei 30 rumori” di Diego Monfredini.

Il film documentario “1893. L’inchiesta” di Nella Condorelli

La presentazione si è svolta il 3 settembre alle 18 presso lo Spazio della Regione del Veneto all’Hotel Excelsior del Lido di Venezia, con il patrocinio della Regione del Veneto. Sono intervenuti insieme all’autrice e regista, il direttore dell’Archivio di Stato di Rovigo Luigi Contegiacomo, il presidente del Cinit Massimo Caminiti, gli attori Francesco Foti ed Enrica Rosso. Presenti tra il pubblico studenti di cinema, operatori culturali, docenti, giornalisti, nonché i sindaci - l’attuale e il predecessore - di Lendinara paese di origine del giornalista Adolfo Rossi autore dell’inchiesta. “1893. L’inchiesta” narra una pagina dimenticata della storia nazionale: il movimento dei Fasci dei Lavoratori nella Sicilia fine ‘800. La prima rivendi-



da sinistra: Massimo Caminiti, Luigi Contegiacomo, Enrica Rosso, Nella Condorelli, Francesco Foti

dicazione per i diritti del lavoro dell’Italia unita. Basato sull’inchiesta realizzata sul campo dal giornalista che nell’autunno 1893 percorse



Un momento della presentazione dei Premi CINIT 2015. Da sx Massimo Caminiti, Alessandro Cuk, Franco Montini

a dorso di mulo le trazzere del centro isola per raccogliere le voci e le ragioni di contadini e zolfatari, uomini e donne, in sciopero da mesi contro lo sfruttamento del lavoro ed il sistema mafioso del latifondo. Dimenticati in Italia, i Fasci siciliani dei Lavoratori, secondo Sciascia



Partecipanti al corso giornalisti

prima protesta antimafia dell’Italia contemporanea, furono stroncati nel sangue e sono considerati dalla storiografia internazionale il più importante movimento sociale europeo dopo la Comune di Parigi.

Corso di formazione per giornalisti “scrivere per il cinema. Animazione e nuove tecnologie”

A margine della 72ª Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia, il Cinit, in collaborazione con l’Ordine dei Giornalisti del Veneto, ha organizzato, sabato 12 settembre nella Sala Consiliare della Municipalità Lido-Pellestrina, un corso di formazione per giornalisti sul tema “Scrivere per il cinema. Animazione e nuove tecnologie”. Dopo il saluto del presidente Caminiti, hanno coordinato i lavori Alessandro Cuk e Michela Manente. Sono state, quindi, approfondite le tematiche della scrittura cinematografica, in modo particolare in riferimento al cinema di animazione e alle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
nuove tecnologie dell'era 2.0. I due relatori Marco Bellano e Massimo Nardin si sono soffermati sul linguaggio cinematografico (la sceneggiatura, la recensione), le tecniche e il futuro della settima arte, con esempi tratti anche dal web. Più specificatamente, il prof. Bellano, docente di "Storia del cinema di animazione" presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, ha posto al centro del suo intervento il linguaggio per leggere il cinema di animazione attraverso esempi cri-



da sx: i relatori Marco Bellano, Nicola Pecora e Massimo Nardin con il presidente del Cinit Massimo Caminiti

tici e la presentazione del sito internet "Animata - Rete di divulgazione e ricerca sul cinema d'animazione". Il prof. Nardin, diplomato in Fotografia allo IED - Istituto Europeo di Design e docente di "Teorie e tecniche del linguaggio audiovisivo", "Sceneggiatura" e "Costruzione della scena digitale" presso l'Università Lumsa di Roma, ha spaziato, nel suo intervento, dall'immagine numerica alla computer grafica nel film live, dalla semiosfera digitale alle nuove vie dell'arte. Particolarmente apprezzata anche la dimostrazione pratica di costruzione di un ambiente in 3D del disegnatore e animatore di computer grafica Nicola Pecora, autore, fra l'altro, de I Saurini della Rai.

"War Films – Interpretazioni storiche del cinema di guerra"



Il direttivo Cinit alla 72ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia da sx: Armando Lostaglio, Gianpiero Cleopazzo, Giuseppe Barbanti, Alessandro Cuk, Neda Furlan, Luigi Vernaleone, Massimo Caminiti, Michela Manente, Daniele Bracuto, in basso Orazio Leotta

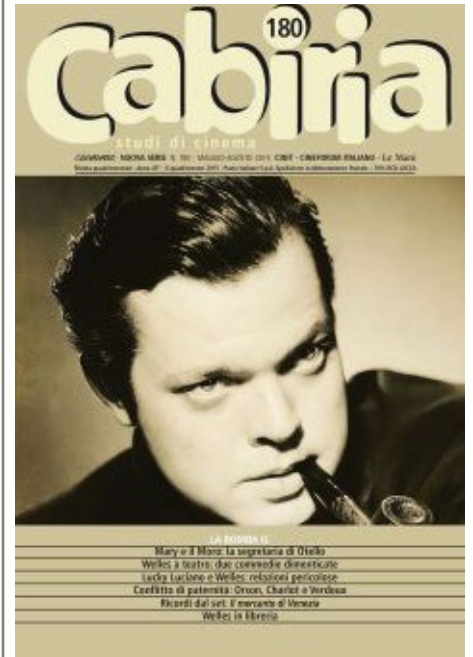
"War Films". Un importante appuntamento con la storia del cinema di guerra si è svolto presso l'Hotel Excelsior nello Spazio della Regione Veneto durante la 72. edizione della Mostra del Cinema di Venezia. L'iniziativa, organizzata dal CINIT – Cineforum Italiano in collaborazione con la Società Italiana di Storia Militare, è stata l'occasione per presentare una pubblicazione che vuol essere una sorta di "storia totale del cinema di guerra". Infatti "War Films – Interpretazioni storiche del cinema di guerra", in circa 700 pagine condensa e sviluppa molteplici direzioni di questo tema, partendo dall'epoca romana fino a giungere alle imprese napoleoniche, dalla Grande Guerra alle complesse vicende del Secondo conflitto mondiale, dal cinema coloniale alle guerriglie nel Vietnam, per aprire al futuro – nella sezione "Altri schermi" – attraverso il ricorso alla complessa tecnologia che l'età contemporanea offre. Oltre trenta sono i saggi presenti nel volume, tra cui citiamo Tatiana Polomochnykh con "L'infanzia di Andrej. Il trauma di guerra in Tarkovskij" e Vito Zagario con "Il Vietnam di Francis Ford Coppola". La presentazione e il coordinamento dell'iniziativa è stata curata da Alessandro Cuk (Vice presidente Cinit-Cineforum Italiano), con interventi di Virgilio Ilari (Presidente della Società Italiana di Storia Militare), Davide Rossi (Università degli Studi di Trieste ed editorialista per il "Corriere del Veneto"), oltre a Giuseppe Ghigi (Critico de "Il Gazzettino").

Orazio Leotta



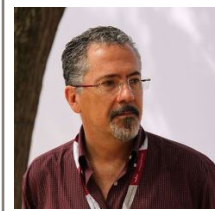
Cabiria

In uscita il n. 180 di Cabiria Studi di Cinema, interamente dedicato a Orson Welles nel centenario della nascita



E' in uscita il numero 180 di Cabiria Studi di Cinema Maggio-Agosto 2015, quadrimestrale edito dal Cinit Cineforum Italiano, interamente dedicato a Orson Welles nel centenario della nascita. Anticipiamo l'editoriale del direttore Marco Vanelli e il sommario dei contributi che vi compaiono

La bomba O.



Marco Vanelli

Era il 1949 e sul numero 17 di «Cinema», a corredo di un articolo satirico di Renato Giani dal titolo "Prediva" con cuori a fumetti", dedicato alle aspiranti stelline degli schermi, compariva l'immagine che pubblichiamo qui ac-

canto, accompagnata dalla didascalia: «Voglio fare la diva e interpretare la parte di Desdemona in un film diretto da Welles». Doveva essere una delle tante lettere alle varie case di produzione che spesso organizzavano concorsi per volti nuovi del cinema, illudendo così migliaia di giovani sognatrici con il cuore a fumetti (nel senso di fotoromanzi), ma in questo caso la ragazza sembrava determinata e con un'idea precisa di chi potesse essere il suo Pigmaleone: Orson Welles.



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

E chissà che se il regista fosse venuto a conoscenza di questa curiosa autocandidatura non l'avrebbe presa in considerazione, visto che il ruolo di Desdemona nell'Otello tutto italiano (senz'acca) a quel tempo era già passato da Lea Padovani a Cécile Aubry e a Betsy Blair prima di venire affidato a Suzanne Cloutier? Welles, molto prima di Fellini, doveva apparire allora come l'artefice di un cinema fuori dagli schemi, eccessivo, stravagante, dove tutte le bizzarrie potevano trovare ospitalità. E quindi, perché no, anche una Desdemona in sedicesimo poteva starci nel grande circo che metteva in scena sullo schermo, in teatro e nella vita, di cui era l'eclettico (e da noi poco amato) domatore. Come tutti sappiamo, quest'anno è il centenario della nascita di Welles e il trentennale della sua morte. Ma al di là delle ricorrenze è sempre un dovere parlare di lui, soprattutto quando si può fare un po' di luce su alcuni degli infiniti rivoli dispersi o sconosciuti della sua carriera: che si tratti di scoprire da vicino chi era Mary Alcaide, che gli è stata accanto durante la lavorazione di Otello, o di recuperare due commedie da lui scritte e da più di sessant'anni dimenticate, o di far chiarezza nei suoi rapporti umani e professionali con personaggi del calibro di Charlie Chaplin o Lucky Luciano, oppure di sentire la testimonianza di chi l'ha conosciuto, anche se per poco, sul set di un altro film fantasma quale Il mercante di Venezia (oggi finalmente venuto alla luce), in queste pagine, quasi tutte a lui dedicate, abbiamo voluto rendere omaggio a colui che è entrato nel cinema come una bomba e ne è uscito, alla sua morte, in sordina, lasciando però, per fortuna nostra, una gran quantità di ordigni ancora inesplorati. Buona lettura.

Marco Vanelli

CABIRIA

studi di cinema n.180 maggio-agosto 2015

Sommario

LABORATORIO LA BOMBA O.: Alberto Anile Mary e il Moro pag. 4, Marco Vanelli e Davide Zordan Orson Welles e il miracolo dell'aragosta pag. 29, Marco Vanelli La bomba Orson pag. 54. Dopo, forse, divorzieremo Gianni E. Reif, C.A. Giovetti e Sandro Angiolini, Alberto Anile Orson Welles vs Lucky Luciano, Massimo Tria Monsieur Welles, Carlo Montanaro Memorie di un corvaccio sul set del Mercante di Venezia pag. 92, Orson Welles al muro pag. 97, LIBRI Welles in libreria pag.105 GROOVY MOVIES IL CINEMA DENTRO LE CANZONI DI ALBERTO ANILE Questa sera canta Quinian pag. 114

Rivista quadrimestrale di studi cinematografici

II quadrimestre 2015

pp. 120 - ft. 16,5x24

ill. b/n e colore

€ 10,00

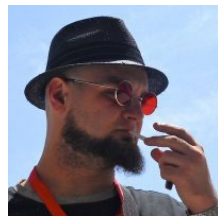
ISBN 9788880127000

Info su: Cinit - Cineforum Italiano

YouTube Party #12

U.S. Soldier Survives Taliban Machine Gun Fire

Visualizzazioni - 30'862'783 (link)



Massimo Spiga

La trama - Un soldato statunitense percorre un pendio roccioso. Quattro pallottole lo colpiscono. Si accascia presso una roccia. Chiede soccorsi. Il protagonista della sparatoria, in seguito, chiarificherà il contesto della scena di combattimento: si trovava nella provincia di Kunar, in Afghanistan, nel 2012. Mentre la sua squadra percorreva una collina, si trovò colta in un'imboscata. Il soldato scelse di esporsi per concentrare il fuoco avversario su di lui, cosicché i suoi commilitoni potessero salvarsi. Le quattro pallottole, fortunatamente, non forarono il suo giubbotto antiproiettile. Altre munizioni colpirono il suo lanciagranate, il suo casco e, addirittura, la sua telecamera. Nonostante la brutta esperienza, è tornato a casa tutto intero.

L'esegesi - Questo video si iscrive nel frequentatissimo genere della cosiddetta "Pornografia di guerra" (War Porn), ovvero le registrazioni realizzate in tempo reale dai combattenti nei teatri di conflitto bellico. Ammettiamo di aver scelto questa particolare clip per misericordia: non esemplifica affatto il genere di cui fa parte. Anzi, ne è per certi versi la negazione. In essa, vediamo un soldato terrorizzato e colmo di solidarietà che spara a casaccio verso avversari "invisibili"; non c'è sangue, non ci sono morti, e, soprattutto, non sentiamo i tipici commenti e risatine dei militari che contraddistinguono il genere («Fai fuori quei be-duini del cazzo» mentre si falciano dozzine di civili disarmati, ad esempio). Una scelta di War Porn più significativa sarebbe stato Collateral Murder, diffuso da Wikileaks, verso cui indirizzo i lettori interessati e/o anestetizzati alle umane tragedie. Prima di tutto, consideriamo la denominazione: il dizionario ci conferma che la pornografia è una "rappresentazione esplicita e caricata di immagini o temi sessuali" (glissiamo sulla metamorfosi di eros in thanatos, perché sarebbe più proficuamente esplorata da signori con la barba e comodi sofà). Nelle migliaia di War Porn, vediamo stragi adrenaliniche accompagnate da colonne sonore hardcore, spesso precedute da brevi presentazioni grafiche il cui atteggiamento è sintetizzabile in un «Viva la Muerte!» franchista. Sono espliciti, perché esibiscono la violenza senza infingimenti, e sono caricati, perché la celebrano. Potremmo anche definire queste clip come "tecnopornografia" perché, in esse, la potenza è spesso simbolizzata dalla superiorità tecnologica, e non dal coraggio dei combattenti. Nei War Porn, constatiamo come l'antico sogno delle associazioni culturali cinematografiche, ovvero quello di mettere nelle

mani di chiunque una cinepresa, si sia avverato nel più compiuto dei modi. Certo, i volenterosi operatori culturali non si aspettavano che la realtà, così catturata, mutasse radicalmente di senso. I War Porn, da una parte, ci offrono l'esperienza diretta della guerra ma, nel contempo, ci privano del suo contesto emotivo ed esistenziale. Operano una gamification del reale che svuota la storia del suo contenuto e ne preserva un'esteriorità amplificata a livelli deliranti. È questo il paradosso: se privata di un intento artistico e di una cornice narrativa, la mera registrazione del reale diviene un falso, un porno. Allo stesso modo, i social network ci hanno abituato ad una continua "pornografia del sé" e vediamo simili dinamiche, sempre veicolate dall'onnipresenza informatica, all'opera nei campi più disparati. Come Alan Moore argomenta estesamente in Bog Venus VS Nazi Cock-Ring, soltanto rinforzando per via artistica il significato profondo della realtà



Inquadratura presa dal video U.S. Soldier Survives Taliban Machine Gun Fire "

potremmo far sì che questa pornografia degradante si trasformi in una nuova Venere, capace di procedere con passo sicuro e maestoso verso un futuro più illuminato.

Il pubblico - Un certo numero di spettatori esprime comprensibilmente empatia per il soldato, mentre viene crivellato di pallottole. Altri, meno in contatto con la loro stessa umanità, lo prendono per il culo, per la sua percepita inettitudine o codardia o incompetenza. Una terza fascia di spettatori, molto più problematica, si divide equamente in posizioni a favore o contrarie al protagonista. Di essi, mi limiterò a dire: soltanto chi custodisce un oscuro segreto può spingersi così tanto a destra. Tuttavia, la gran maggioranza degli spettatori è composta da chi si spertica in frizzi e lazzi a sfondo videoludico, dimostrandosi incapace di distinguere la realtà da Call of Duty. La guerra fa sbellicare dal ridere, a quanto pare. Gli ateniesi pensavano che un conflitto bellico ogni vent'anni fosse necessario, perché il popolo non dimenticasse cosa significa. Non si preoccupino i venerabili ellenici, oggi le cose vanno più veloci. Ci basta un istante. Ormai siamo capaci di guardare senza vedere.

Massimo Spiga

E'uscito il n. 547 di Cineforum

Divi e divine. Ma non solo



Adriano Piccardi

Si chiude, con l'imminente (25-26-27 settembre, a Bergamo) convegno annuale della Federazione Italiana Cineforum, un percorso di studio in tre tappe iniziato due anni

fa, avente come argomento il rapporto tra mestiere dell'attore ed evoluzione dei caratteri del divismo nel corso del periodo che intercorre tra gli anni Trenta del Novecento e i giorni nostri. Il titolo che copre i tre momenti di incontro è "A spasso tra divi e divine". Come appena detto, però, al centro dell'attenzione non sono tanto gli aspetti glamour o comunque di costume caratterizzanti i cambiamenti nel modo di essere una star del cinema durante il periodo proposto, quanto appunto l'intersecarsi tra questa condizione e i tratti del lavoro attoriale riscontrabili nei personaggi presi in esame, che hanno determinato quel modo e lo hanno reso, per ognuno di essi, unico. Tre tappe, si diceva: la prima comprendente i decenni fra i Trenta e i Sessanta del Secolo scorso, la seconda rivolta al periodo fra i Sessanta e i Novanta, la terza infine che si occuperà del periodo a cavallo tra Ventesimo e Ventunesimo secolo, dagli anni Novanta a oggi. Una ventina i "casi" messi sotto la lente dai relatori che si sono succeduti e si succederanno tra pochi giorni: tra gli altri, in ordine più o meno sparso, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman, Humphrey Bogart, Gary Cooper, Marlon Brando, Audrey Hepburn, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Isabelle Huppert, Scarlett Johansson, Julianne Moore, Leonardo Di Caprio, Joaquin Phoenix, Nicole Kidman. Era inevitabile che un tema come questo vedesse in assoluta preminenza sugli altri il mondo del cinema hollywoodiano. Vale la pena di aggiungere a questo elenco l'esempio anomalo ma significativo in cui il "divo" non è attore ma personaggio: mi riferisco a James Bond, analizzato da Emanuela Martini durante il convegno del 2013, come icona pop nella sua evoluzione legata anche al mutare degli interpreti che gli hanno dato i tratti. Un lavoro così ampio non avrebbe potuto essere messo in cantiere senza l'apporto di studiosi e critici che hanno partecipato numerosi, coordinati dal nostro Nuccio Lodato. Va sottolineato come il progetto ha coinvolto in modo continuativo le Università di Torino, Pavia, Bergamo e l'anno scorso anche quella di Firenze, oltre naturalmente a Laboratorio 80 e Lab 80 Film di Bergamo e la nostra rivista.

Vorrei infine riservare queste ultime righe all'inversione di tendenza ministeriale manifestatasi



dopo anni di tagli progressivi che avevano ridotto con l'acqua alla gola la Federazione Italiana Cineforum e le altre Associazioni nazionali di cultura cinematografica. Il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali ha alzato lo stanziamento complessivo annuale di 300.000 euro e ciò ha significato per le Associazioni finalmente un concreto riconoscimento del lavoro che svolgono nell'ambito della promozione cinematografica, degli studi relativi e della loro diffusione tramite attività editoriali e convegnistiche; riconoscimento senza il quale si stavano ormai davvero delineando all'orizzonte le peggiori prospettive. Ora il futuro riprende un po' di luce e contorni più definiti...

Adriano Piccardi

SOMMARIO

EDITORIALE

Adriano Piccardi/Divi e divine. Ma non solo 1

I FILM

Roberto Chiesi/Diamante nero di Céline Sciamma 4
 Giampiero Frasca/Giovani si diventa di Noah Baumbach 8
 Anton Giulio Mancino/Predestination di Michael e Peter Spierig 11
 Alessandro Lanfranchi, Federico Pedroni, Edoardo Zaccagnini, Giacomo Calzoni, Andrea Pesoli, Andrea Lavagnini, Tina Porcelli, Elisa Baldini/Fuochi d'artificio in pieno giorno - Ex machina - Bota Café - Unfriended - Babadook - Il nemico invisibile - Ruth & Alex. L'amore cerca casa - Teneramente folle 15

PERCORSI

Sergio Arecco/Focus Per soli uomini. Se abitare lo spaesamento è un modo di riorientarsi 25
 Gianluca Pulsoni, Alfonso Cariolato/Dalla distanza alla memoria. Su guerra e cinema: tre frammenti di dialogo 30
 Anton Giulio Mancino/Destini incrociati #2. JL, ovvero l'ecografia della storia 39
 Book Spaesamenti
 Mauro Brondi, Mattia Plazio/Spaesamenti/ Dépaysements. Introduzione 48
 Claudio Panella/Imatra di Corso Salani 49
 Intervista a Vanessa Picciarelli 52
 Dalila Missero/Sui bordi - Dove finisce il mare di Francesca Cogni 54
 Intervista a Francesca Cogni 57
 Ismaela Goss/Inseguire il vento di Filippo Ticozzi 59
 Intervista a Filippo Ticozzi 61
 Matteo Olivieri/Materia oscura di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti 63
 Intervista a Massimo D'Anolfi e Martina Parenti 65
 Valentina D'Amelio/Il passaggio della linea di Pietro Marcello 67
 Intervista a Pietro Marcello 69

Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro

Emanuele Raucò/Pesaro 50+1 71
 Paolo Vecchi/Ossessioni, depressione e metafore. Appunti sul cinema di Tayfun Pirselimoglu 73

Festival

Claudia Bertolè/Nippon Connection a Francforte 76
 Intervista ad Ando Sakura 78
 Umberto Rossi/Karlov Vary 81
 Pietro Bianchi/Full Frame Documentary Film Festival 84
 Pietro Bianchi/Cinema Ritrovato a Bologna 87
 LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato 90

I dati forniti dai sottoscrittori degli abbonamenti vengono utilizzati esclusivamente per l'invio della pubblicazione e non vengono ceduti a terzi per alcun motivo.

Info dal lunedì al venerdì - 9.30/13.30 - Tel. 035 361361 - abbonamenti@cineforum.it

Attività CGS - Cinecircoli Giovanili Socioculturali al Lido

a cura di Fabio Sandroni



Terrazza Excelsior: Fabio Sandroni e un gruppo di ragazzi della giuria CGS premiano il regista giapponese Kohki Hasei di BLANKA "Opera più vicina per tematiche e linguaggi al mondo giovanile contemporaneo".



da sx Nadia Ciambrignoni e Fabio Sandroni, coordinatori laboratorio CGS; il regista Andrea Segre e Tiziano Croci



Ragazzi della giuria CGS incontrano la cantante Malika Ayane



Gruppo di lavoro: Una sessione di lavoro di uno dei gruppi del laboratorio Venezia Cinema CGS



Una piccola parte del gruppo CGS Sentieri di Cinema alla Mostra di Venezia



Gruppo CGS in coda per la sala grande



Ultimo giorno di "lavoro" a Venezia



Ragazzi del CGS con Stefano Belisari (in arte Elio) davanti al Casinò



Qui si studia ancora

Vaslav Nijinsky. Genio eterno della Danza

“Letter to a Man” Spoleto, Milano-Italia a “Rebel Bodies” Musée de la Civilisation, Québec-Canada



Giovanni Papi

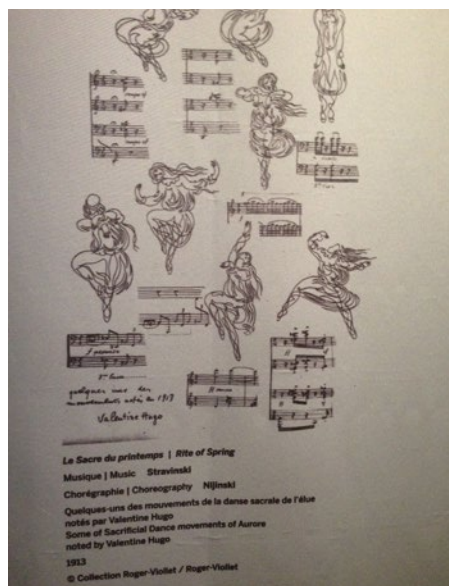
Ero appena un adolescente quando sentii parlare per la prima volta del mostro sacro, incarnazione della danza: Vaslav Nijinsky (1889-1950) all'origine della fama dei Ballets Russes di Sergej Diaghilev. “L'uomo dalle ali ai piedi”, “l'angelo ribelle”, “colui che sembrava volare

non toccando mai le assi del palcoscenico”, “lasciava la platea con il fiato e il cuore sospeso ogni volta che si librava nello spazio”, “il ballerino di Dio”, “lanciava il proprio corpo nel vuoto sicuro come una macchina volante”. Questo mito rimase per me una sintesi di bellezza, potenza e grazia, pur non avendo mai visto un suo fotogramma, non esistendo suoi filmati. Da sempre affascinato dalla danza, fin da quei primi anni Settanta dove qualsiasi corpo finalmente si muoveva e scuoteva liberamente al suono di ogni tipo di musica, nei concerti, nelle case, nei locali, nelle piazze, ho (sempre) avuto una particolare attenzione per questa forma d'arte, affinando l'occhio al passo dei numerosi spettacoli di danza classica e moderna al Festival dei due Mondi dove, collaborando per alcuni anni nel settore delle arti visive, ho avuto modo di seguire da vicino le migliori compagnie di ballo al mondo. Lì, in alcune notti magiche si assisteva al miracolo della nascita di vere e proprie stelle che si aggiungevano al firmamento. Questo sul finire degli anni Settanta e inizi Ottanta; successivamente, per quanto possibile, ho continuato a seguire nel corso del tempo le grandi compagnie come quella di Béjart, Marta Graham, Pina Bausch,.. (Memorable fu il Bolero realizzato a Parigi al Grand Palais nell'89 in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese, dove nella contorsione e negli slanci dei corpi che si avvitavano nello spazio battendo le braccia all'unisono su un gigantesco “tamburo” al ritmo incalzante della musica di Ravel, sembrava sentire e vedere i battiti e i sussulti dei colpi inesorabili e scintillanti della rivoluzione che avanzava nelle barricate). Oggi sono a Spoleto al Caio Melisso di fronte a Mikhail Baryshnikov, mito vivente della storia del balletto, dove viene rappresentato per la prima volta Letter to a Man (opera teatrale tecnicamente complessa, dedicata a Nijinsky) di Bob Wilson, in questi giorni di settembre lo spettacolo è in replica a Milano al Teatro dell'Arte. Baryshnikov interpreta o meglio dà voce all'essere danzante per eccellenza: il suo ancor più mitico connazionale, raccontandoci il “declino” della sua esistenza tormentata. Quindi non avrò occasione di “vedere” o immaginare attraverso qualche magica ricostruzione scenica un passo di danza, un volo, una



Vaslav Nijinsky

piroetta, del leggendario “uomo con le ali ai piedi” (che pur inconsciamente aspettavo) ma soltanto ascoltare la sua commovente, straziante e poetica esistenza, ispirata ai suoi diari, scritti nel 1919. “Io spiegherò Dio a tutti, ma non se ne rideranno. Io parlo di cose che riguardano il mondo intero. Io sono la pace, non la guerra. Io voglio la pace per tutti. Voglio l'amore sul globo terrestre. Il globo terrestre si sta disgregando perché il suo combustibile va spegnendosi. Scalderrà ancora ma non tanto, per questo Dio vuole amore prima che il globo terrestre si spenga. La gente non pensa alle stelle, perciò non capisce il mondo. Io penso spesso alle stelle, perciò so chi sono”. Questo scriveva Vaslav Nijinsky, il più grande ballerino di tutti i tempi. “Il Diario di Nijinsky dice molte cose sulla scrittura. È la scrittura di un uomo lucido e folle. È una comunicazione così nuda, così disperata da risultare unica. La realtà ci sta di fronte, ed è quasi intollerabile.



Se non fosse finito in manicomio... avremmo avuto in lui uno scrittore paragonabile al ballerino”, scriveva Henry Miller a proposito dei Diari pubblicati la prima volta nel 1936. Rari sono i passi di danza che Nijinsky-Baryshnikov accenna sul palcoscenico, resta immobile o si agita quasi come una marionetta sottolineando vari passaggi delle luci e del testo riportato da voci fuori campo (in inglese o russo con sottotitoli in italiano) che interpretano brani dei diari. Durante tutta l'opera le parole recitate direttamente dall'attore in scena sono rarissime. La (purtroppo) perfetta sincronia dei movimenti, suoni, parole, luci, macchina scenografica (messa a punto mirabilmente dal Laboratorio del Festival) e scrittura scenica sempre con frasi ripetute ossessivamente danno il senso della parabola della lucida follia che abita sempre più la mente di Nijinsky. Una “colonna sonora” interrotta continuamente da montaggi di suoni, rumori e voci (mentre la scena continua) così come la mente del nostro ballerino sembra essere interrotta dall'amore e dal rancore e sempre più “invasa” da forti contrasti e da pensieri e parole che risuonano libere e dissacranti nel suo spirito. L'ottava meraviglia del mondo, l'angelo che litigò con Dio, nelle pagine dei suoi scritti è capace di una struggente tenerezza così come di una ferocia acuta e tagliente nell'analisi della realtà, percorsa da pensieri irriverenti. Questo prezioso testo, non più edulcorato dalla moglie, è stato poi ripubblicato nel '79 in tutta la sua potenza disarmante. Questo straordinario libro è stato scritto miracolosamente in sei soli mesi da un uomo tormentato dal suo rapporto con la sua arte, con Dio, con la famiglia, con le questioni morali. Non ho mai amato il mito di tanta letteratura legata ai “Poeti maledetti” preda delle loro follie, siano essi pittori, scrittori, attori e tantomeno ballerini. Ho sempre provato una

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

profonda compassione per il loro dolore, meraviglia per la creatività, stupore per il loro lavoro e rispetto per la loro disperante verità. Momento magico in una delle scene finali tagliata con luci verticali "sparata" al centro del palcoscenico dove l'attore-ballerino Nijinsky-Baryshnikov appare completamente capovolto e sospeso, rimanendo indifferente e incollato alla bianca sedia: immagine disarmante e struggente. La realtà capovolta e surreale: indispensabile per essere dei visionari. Magia o no, dopo qualche settimana mi sono trovato nella città di Québec in Canada (tra l'altro Baryshnikov chiese asilo politico proprio in questo Paese) al Musée de la Civilisation all'interno di una mostra sulla danza moderna dal titolo "Rebel Bodies". Al centro dell'esposizione erano stati installati in una sorta di videorama alcuni filmati di danza contemporanea proiettati simultaneamente, erano otto per l'esattezza, e tutti avevano di fondo la musica di Stravinskij. Era il rito della primavera (titolo originale *Le Sacre du printemps*) balletto che fu rappresentato per la prima volta a Parigi il 29 maggio 1913 al Théâtre des Champs-Élysées dai Balletti russi di Sergej Djagilev, su musica di Igor Stravinskij (1882-1971), con scenografie di Nikolaj K. Roerich e con la coreografia del nostro Vaslav Nijinsky. Il balletto inscena un rito sacrificale pagano nella Russia antica all'inizio della primavera, nel quale un'adolescente veniva scelta per ballare fino alla fine della vita con lo scopo di propiziare la benevolenza degli dei in vista della nuova stagione. L'adorazione della terra, i giochi di rapimento, le danze primaverili, i cerchi misteriosi delle adolescenti, la danza sacrificale, ecc. messe in scena dal mitico Nijinsky provocarono una violenta reazione del pubblico e della stampa che gridarono allo scandalo con critiche infiammate e deliranti contro il balletto. Vale la pena riportare almeno una di quelle feroci critiche di un giornalista del tempo: "Tous es laid, lourdemens platemen et uniformément laid... On se doit de faire face à l'inadmissible refus de la grâce traditionnelle, le choix est entre civilisation et barbarie". Due anni fa ricorreva il centenario di quel leggendario balletto e più di duecento compagnie di tutto il mondo hanno onorato il magnifico ballerino e coreografo russo, dedicandogli una interpretazione di quell'opera con le musiche di Stravinskij. Gli otto filmati che stavo vedendo allungato nello spazio rotondo erano stati selezionati fra più di duecento produzioni. La bellezza, la grazia, il rigore, i colori, i movimenti, le scene offerte da quelle danze di tutte quelle compagnie quasi miracolose che seguivo contemporaneamente girando lentamente la testa mentre in cuffia l'unica musica del "Rito della Primavera" esaltava quei passi e quelle espressioni dei tanti corpi che sembravano muoversi all'unisono con leggerezza e sapienza mi fecero scendere le lacrime dagli occhi. Lì ho ritrovato il mio mito dell'adolescenza. Grazie VASLAV. (pronuncia VASLOV)

Giovanni Papi

La favola di un progetto d'accoglienza in Sardegna per opera dell'attore hollywoodiano Don Murray

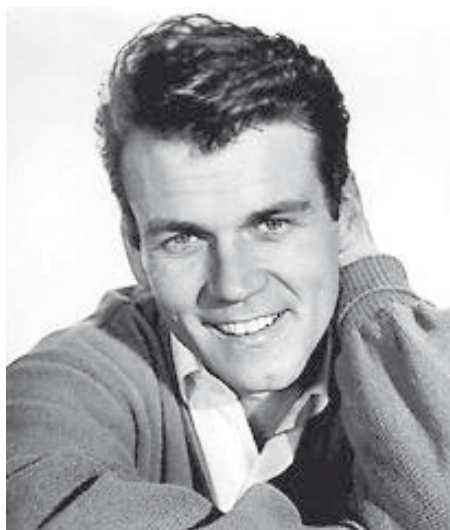
I senzatterra. Una storia d'accoglienza a Simaxis piccolo centro dell'Oristanese

"È incredibile l'affetto che ho ricevuto in questi giorni. Custodirò questa pergamena assieme ad un altro foglio, cui tengo molto: la nomination all'Oscar. In quel progetto avevo messo il cuore. Per questo chiedo che, quando non ci sarà più, una parte delle mie ceneri possa riposare sotto un albero, qui a Simaxis".



Enzo Lavagnini

In tempi di accoglienza (concessa/respinta), appare forse interessante ripescare negli almanacchi la "piccola", indomita storia di Don Murray, giovane attore americano, alle soglie del successo, che si fa coinvolgere, anche economicamente, nella creazione di un'azienda agricola destinata ai "rifugiati dell'epoca". Nel tempo, il determinato Don Murray investì così circa 100mila dollari (che oggi equivarrebbero a più di un milione di euro), in parte propri, in parte frutto di donazioni, per rilevare 54 ettari di terra nel comune di Simaxis, vicino Oristano: il posto ideale per far nascere un'azienda agricola modello, in cui inserire (reinserire) alcuni rifugiati spagnoli e jugoslavi, le "umane conse-



Don Murray da giovane

guenze" della guerra, destinati altrimenti a stanziare per chissà quanto altro tempo nelle baracche e negli alloggi di fortuna loro destinati in Italia, in attesa cioè di trasmigrare in un'altra nazione o di un po' di buona sorte. Don, classe 1929, un bel ragazzone con saldi principi, a metà anni '50 ha scelto di fare l'obiettore di coscienza, per motivi etici e religiosi, servendo la Patria in un modo diverso: invece di andare alla guerra di Corea, ha fatto il suo servizio civile in Italia, a Napoli, per occuparsi di rifugiati. Davvero una singolarità questa,

per un attore che deve parte della sua fama anche a quel ruolo di reduce della guerra di Corea, reso tossicodipendente dal micidiale conflitto, poi recitato in "Un cappello pieno di pioggia" (Fred Zinneman, 1957). A Napoli la situazione caotica e disgraziata dei profughi lo colpisce al cuore. Qui conosce il giovanissimo professor Belden Paulson, coordinatore del "fresco" progetto "Help" (Homeless European Land Program), che sviluppa uno degli obiettivi strategici del Piano Marshall: reinserire nel tessuto sociale i rifugiati politici, provenienti per la gran parte dalla Spagna di Francisco Franco e dalla Jugoslavia di Tito. Un nu-



Don Murray nel 2013 a Simaxis

trito e politicamente eterogeneo gruppo di esuli con cui Murray, dall'arrivo a Napoli alla nascita dell'azienda di Simaxis, lavora per circa due anni, fino a quando cioè non tenta la scalata a Hollywood partecipando al provino per un "filmetto": "Fermata d'autobus", con Marilyn Monroe. Provino vinto, che si portò dietro di corsa il successo e la nomination all'Oscar come migliore attore non protagonista. "Fermata d'autobus" (Joshua Logan, 1956) gli permise di mettere da parte un bel gruzzoletto di dollari e di incominciare una carriera cinematografica di tutto rispetto, fino ad avere ora finanche una stella tutta "sua" sul Walk of Fame di Hollywood Boulevard. "La nostra comunità aveva accolto a braccia aperte il progetto di Murray e Paulson - ha detto il sindaco di Simaxis, Franco Cossu, nel 2013, in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria a Don Murray - e aveva superato la prova più dura: accogliere i profughi comunisti esiliati da Franco e quelli di destra espulsi da Tito". Un'azienda agricola destinata al reinserimento sociale dei rifugiati politici scampati alle dittature. Un test riuscito alla perfezione, tanto che molti ex rifugiati si stabilirono in paese anche dopo la chiusura dell'azienda agricola e qui misero su famiglia. Un servizio "di costume" della Settimana Incom del 1958 conclama l'impegno di Don ed informa che il protagonista del film di Zinneman "Un cappello pieno di pioggia",

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

segue da pag. 9



Rifugiati in Italia nel 1947

assieme alla moglie Hope Lange, anch'essa attrice, riserverà il 25% dei propri guadagni alla costruzione della comunità agricola in Sardegna, destinata ad accogliere i profughi provenienti da tutto il mondo. La storia dell'azienda agricola di Simaxis, dopo i sopralluoghi del caso, comincia operativamente l'anno prima, nel luglio 1957, quando i primi tre rifugiati arrivarono, assieme a dei volontari americani, iniziano a preparare la terra. Con pochi utensili, anche a mani nude, sradicano erbacce, accatastano pietre, scavano canali, rendono vivibile una baracca nella campagna. La cooperazione con i locali è buona e la terra fertile. E presto arrivano nuovi attrezzi e mezzi di lavoro. Uno degli ostacoli più difficili da superare per il progetto è la radicata "psicologia del rifugiato": si tratta di persone che in genere hanno già passato cinque anni e più nei villaggi loro destinati, dove c'è poco stimolo ad intraprendere perché i vari enti si fanno, bene o male, carico del mangiare, delle necessità elementari del vivere fino alla scuola per i figli. L'azienda di Simaxis in breve prende a produrre carciofi ed un'ottima qualità di grano, oltre a pomodori, melanzane e peperoni. L'elettricità e l'acqua corrente vengono portate nella campagna. Quando la prima casa dei profughi è quasi completata: arrivano altri rifugiati che si impegnano con la carpenteria, la meccanica, la guida del camion. Le relazioni con la gente del posto da buone, diventano intense, di interscambio. L'azienda cresce, i risultati sono buoni, sia per la produzione che si riesce ad ottenere, sia perché altri rifugiati si aggiungono ai primi; per fortuna, il coinvolgimento di Don e di sua moglie Hope -che non conosce sosta- garantisce al progetto grande diffusione e pubblicità e la raccolta dei fondi necessari può essere intensificata. Don, ormai attore noto, grazie alla recente nomination, in collaborazione con un ex profugo tedesco, Fred Klaesel, scrive anche un copione basato proprio sui profughi ospitati nei campi

d'Italia, in cui racconta i loro problemi e le loro speranze. Si tratta del tv-drama "For I Have Loved Strangers", che viene mandato in onda come puntata del Natale del 1957 dalla popolare serie "Playhouse 90" della CBS; oltre a Don e Hope Lange, vi recita Sam Capuano, mentre la regia è di Franklin Schaffner (quello de "Il pianeta delle scimmie", 1968). Il dramma viene visto da circa 20 milioni di americani. Il 5 marzo del 1958 il seguitissimo settimanale televisivo della NBC "This Is Your Life", come da format, racconta nei dettagli la vita di Belden Paulson -volato in fretta ad Hollywood dalla Sardegna- in uno show che vede la partecipazione anche di Don e Hope. E' stato lo stesso Don che ha proposto quella storia alla redazione dello show. Con la raccolta fondi per Simaxis in piena corsa, lo show raggiunge e coinvolge più di 30 milioni di contatti, fornendo notizie sui rifugiati, sul progetto, e rendendo così attivi e partecipi gli spettatori televisivi americani che non lesinano donazioni. Nello stesso periodo inoltre, numerosi articoli vengono pubblicati su Don Murray e sulla azienda agricola, sia negli Stati Uniti che in Italia ed altrove. Don ed Hope fanno conoscere i profughi a milioni di persone con la radio e la televisione. Anche Belden Paulson si impegna nella comunicazione, parlando dei rifugiati di Sardegna alla radio ed anche la televisione italiana. Così nasce la favola di un progetto d'accoglienza: in un modo impensabile, quasi come fosse un film, con un Don Murray cocciuto, sognatore, un cavaliere dall'anima integra, che non conosce ostacoli, si tratti di conquistare il cuore di Marilyn, come fa in "Fermata d'autobus" -da cow boy sempliciotto, che "semplicemente" si innamora di lei, o di tentare avventure decisamente più difficili quale quella di "impiantare" felicemente dei "senzatterra" in una terra diversa dalla loro.

Enzo Lavagnini

indipendente. Se Blasetti storicamente perfezionò il passaggio dal background cinematografico al regime professionistico della produzione cinematografica, sullo sfondo dei "Cahiers du cinema" la Nouvelle Vague celebrava la rivoluzione dei cineamatori Truffaut, Godard e Chabrol, che proprio nel segno dell'indipendenza produttiva aggredirono il cinema commerciale degli anni '60. Il convegno di Olbia -ha scritto Enzo Natta - «aveva richiamato l'attenzione sulla saldatura che avrebbe dovuto congiungere l'anello dell'amatorialità con quello del professionismo, vivaio per nuovi autori e palestra per sperimentare rinnovate forme espressive». Quando Piero Livi afferma - lo fece sugli schermi televisivi della emittente LA7 nel novembre 2008, nel magazine intitolato "La 25ª ora, Cinema Espanso" - «Io non sono un regista... sono invece atto alle cose del cinema perché so fare un po' di tutto», dice qualcosa che certamente rimanda al mestiere del cinema e che invita i giovani ad imparare prima di tutto il mestiere, ma riprende e rilancia lo statuto del cinema amatoriale come dimensione del fare in cui il cineasta-cinefilo è chiamato a saper fare davvero un po' di tutto, dalla fotografia al montaggio, dall'operatore all'organizzazione delle riprese, dal fonico all'amministratore, financo all'operatore culturale che discute, fa discutere, e si rimette in discussione davanti al pubblico e agli operatori del cinema. Passeranno così da Olbia molti ospiti, da Michelangelo Antonioni a Nanni Loy, da Yves Montand a Mario Monicelli, da Monica Vitti ai più grandi attori e autori del teatro, seminando in questa direzione e connettendosi al lavoro territoriale svolto dai circoli del cinema e dai cineclub e dalle cineteche regionali come la Cineteca Sarda. Questo significò per Livi ridurre drasticamente la produzione dei suoi film, all'interno di uno scenario produttivo nazionale e internazionale completamente trasformato dalle nuove tecnologie e dai nuovi media. "Los laribiancos - Quelli dalle labbra bianche", uscito nel 2001, si affaccia sul versante letterario riprendendo un romanzo di Francesco Masala, ma per rimettersi sulla strada della storia e della cronaca, cornice di fatti reali accaduti durante la guerra che ci costringe a rimettere in discussione i temi dell'identità e della libertà. Dispiace purtroppo la storia di "Maria si", girato quando Piero Livi aveva 80 anni e mai distribuito per vicende legate ai tagli al FUS che ne bloccarono l'uscita. Credo che sia compito di tutti fare in modo che anche quest'ultimo lavoro di Livi sia restituito alla conoscenza tutti. Ma sarà sicuramente importante scoprire con il tempo la vena amatoriale dei lontani anni Sessanta, quando girava nel formato ridotto il suo cinema di famiglia. Aspettiamoci ancora qualche sorpresa quando avremo la possibilità di vedere qualcosa di quello sguardo, che Livi aveva saputo mantenere integro fino alla fine.

Antonello Zanda

Una fata morgana artificiale. Gli scritti sul cinema di Joseph Roth

L'inventore del cinematografo ha promesso agli uomini un genere di immortalità che essi afferrano quando sono ancora in vita. Il mondo antico conosceva l'Ade, la dimora dei defunti diventati ombre. Il mondo in cui viviamo noi conosce l'Ade dei vivi: il cinematografo...
Joseph Roth



Stefano Beccastrini

1. Introduzione. Joseph Roth, un figlio della "Grande Vienna"

C'è un libro, molto bello e molto profondo, di Massimo Cacciari intitolato "Dallo Steinhof" - il sottotitolo, meno metaforico e più esplicativo, è Prospettive viennesi del primo Novecento - in cui si parla della "grande Vienna" - La grande Vienna è anche il titolo di un libro di Stephen Toulmin e di Allan Janik (inglese l'uno, austriaco l'altro, entrambi filosofi e storici, entrambi studiosi di Wittgenstein) - ossia di quella città che nei decenni a cavallo tra l'800 e il 900 visse contemporaneamente l'esperienza della nascita di una nuova cultura, quella novecentesca e modernista, e dalla morte di una civiltà, quella dell'impero asburgico. Vienna, in quegli anni, rappresentava contemporaneamente una sorta di Atene della cultura moderna e una sorta di Roma all'epoca della caduta del suo impero. Un luogo di "uomini postumi": l'espressione è di Nietzsche, ma in nessun altro luogo ed epoca del mondo tanti "uomini postumi" - ricchi di nostalgia e preveggenza, angoscia e lungimiranza, senso della crisi e capacità di trarne intelligenza del futuro: l'uomo postumo è colui "che ha troppe ragioni per contentarsi di una verità semplice" - pullularono quanto nei magnifici viali del Ring, lungo i quali scomparve un impero secolare e nacque la logica moderna, la filosofia del 900, la psicanalisi e la dodecafonia. Lo Steinhof è una collina che si trova alla periferia occidentale di Vienna ed era tristemente nota poiché ospitava il manicomio della città, ov'erano ricoverati/segregati migliaia di "folli" (fu la quotidiana visione di tale collina a ispirare al giovane Elias Canetti, che abitò per qualche anno da quelle parti, il suo unico romanzo, *Auto da fè*). Proprio nella zona più alta della collina e del manicomio, da cui si poteva vedere in basso la "grande Vienna", "paesaggio di pellegrinaggi infiniti e di follie interminabili" (Cacciari) il geniale architetto secessionista Otto Wagner eresse fra il 1903 e il 1907 la Chiesa di San Leopoldo, il suo capolavoro. Egli fu, appunto, un "uomo postumo": con pittori quali Oskar Kokoshka e Gustav Klimt, con filosofi quali Ludwig Wittgenstein e Rudolf Carnap, con logici quali Kurt Godel e psichiatri quali Sigmund Freud,

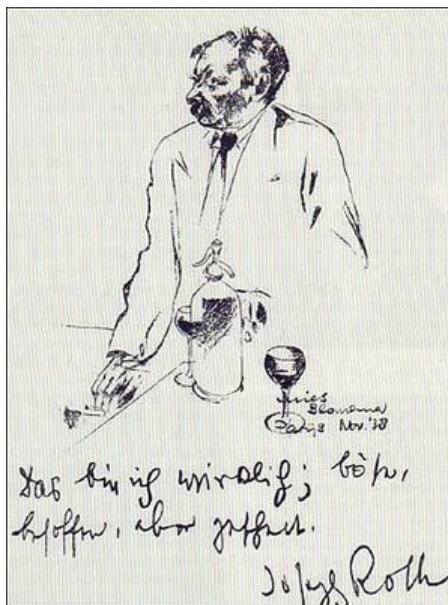
con musicisti quali Gustav Mahler e Arnold Schonberg, con poeti quali Hugo von Hoffmannsthal e Georg Trakl, con narratori quali Robert Musil, Karl Kraus e Joseph Roth (il sommo cantore della "finis Austriae": come si sa, "finis Austriae" fu quanto scrisse Freud nel proprio diario in quel giorno del 1938 in cui i nazisti entrarono a Vienna). E' proprio di Roth e del suo amore/odio per il cinema che vorrei, in occasione dell'uscita anche in Italia dei suoi testi sull'argomento (*L'avventuriera di Montecarlo. Scritti sul cinema, Adelphi, 2015*: un titolo sciocco per un libro prezioso) parlare in questo numero della nostra rivista.

2. Vita randagia di Joseph Roth, santo bevitore

Joseph Roth nacque a Brody, in Galizia - territorio oggi suddiviso tra Polonia e Ucraina ma all'epoca, nel 1894, regione periferica dell'Impero asburgico - da una famiglia ebraica di lingua tedesca. Studiò all'università di Leopoli, prima, e a quella di Vienna, ove si era trasferito con la madre dopo la sua separazione dal marito colto da improvvisa follia, poi. Fu giornalista - autore di brillanti reportage dei propri viaggi in URSS, in Polonia, nella Francia meridionale, a Berlino e nell'Italia fascista, di cui tracciò un ritratto corrosivamente irridente incentrato sull'istrionismo arrogante e ridicolo del dittatore ("Nelle vetrine delle librerie, nelle bacheche avanti alle redazioni, sulle copertine e nelle pagine interne dei gior-

caffè: dappertutto, dunque, dove si incontra e si manifesta il pubblico e dove vengono alla luce il senso decorativo e quello domestico del popolo, ovunque si vede il ritratto di Mussolini") e sulla stupidità penosamente servile di quanti lo applaudivano e ubbidivano (*La quarta Italia, Castelvecchi, 2013*) - e fu sublime narratore: i suoi romanzi più belli, che sono tra i più belli dell'intero Novecento, portano significativamente titoli quali *Fuga senza fine, 1927*, *La marcia di Radetsky, 1932*, *La Cripta dei Cappuccini, 1938*, *La leggenda del santo bevitore, 1929* (ultima sua opera, dalla quale trasse un nobile film, Leone d'oro a Venezia nel 1988, Ermanno Olmi). Tutti titoli evocativi dei grandi temi rothiani: lo sradicamento errabondo, la nostalgia per il mito asburgico, l'attrazione estatica e quasi mistica per l'alcool (egli era, principalmente, un bevitore di Pernod). Dal punto di vista ideologico - ma lui odiava le ideologie - fu personaggio commoventemente contraddittorio: sinceramente cattolico e profondamente anticlericale, socialista rivoluzionario e nostalgico dell'impero, antifascista e monarchico (il suo funerale parigino - venne sepolto nel cimitero di Thiais, ove fu poi sepolto anche Paul Celan, ebreo altrettanto sradicato ed errabondo - ricevette gli onori sia delle bandiere rosse dei comunisti sia dai labari asburgici dei nostalgici dell'impero). Negli ultimi due decenni della sua esistenza, il suo nemico mortale era diventato il totalitarismo nazifascista e quando Hitler salì al potere, nel 1933, Roth lasciò Berlino - ove viveva - e se ne andò esule a Parigi, scrivendo in una lettera all'amico Stefan Zweig: "Siamo riusciti a far governare la barbarie... L'inferno comanda". L'anno successivo pubblicò *L'Anticristo*, libro terribile e lungimirante, ove si accanisce contro tutto ciò che, nella società novecentesca, opprime la libertà dell'uomo e soprattutto quella del suo libero pensare con la propria testa (e dunque, prima di tutto, il nazifascismo ma poi non soltanto perché egli intuisce e denuncia varie altre forme di conformismo totalitario legato alla cultura di massa). Ha scritto Claudio Magris, che di Roth è insigne studioso: "Quando pubblica *L'Anticristo*, Roth, esule dalla Mitteleuropa in mano nazista, vive a Parigi; ha già scritto alcuni capolavori... e ne scriverà, nei pochi devastati anni che gli restano, altri... di una conturbante profondità incredibilmente lieve. Ma si dedica soprattutto a qualcosa di ben più importante, anche ai suoi occhi, della letteratura ossia al 'buon combattimento' contro il trionfante Leviatano nazista. Ben prima di Hannah Arendt, egli denuncia la squallida banalità del male. Definisce Hitler 'una banale Medusa' e intuisce la gregaria mediocrità del male. La buona battaglia di Roth è pervasa dal sentimento sacro e fraterno dell'uguaglianza di dignità e di diritti di tutti gli uomini, contro ogni razzismo e contro ogni aristocrazia di sangue, di denaro e anche di cultura. Nei suoi ultimi anni, sempre più alcolizzato e più trasandato di un clochard,

segue a pag. successiva



Disegno che ritrae Joseph Roth appoggiato al bancone, accanto a bottiglia e bicchiere. È stato realizzato da Mies Blomsma ed è datato Parigi novembre 1938. Riporta un significativo appunto dello scrittore: "Ecco quel che sono veramente: cattivo, sbronzo, ma in gamba"

nali illustrati, nelle edicole e all'ingresso di grandi atelier di fotografi, nei negozi d'arte in cui si comprano quadri e nelle vetrine di alcuni negozi di arredamento che forniscono il cosiddetto 'arredamento da parte' ai letti e alle scrivanie. Nei ristoranti e nei piccoli o grandi

segue da pag. precedente

Roth ha difeso i più ignoti e poveri emigrati politici in Francia, perorandone la causa presso la polizia parigina con una carità mista a sprezzante arroganza verso i potenti e le autorità. Bevitore e randagio, Roth ha avuto un senso profondo della sacralità di ogni vita e della fraternità umana, quella che non fa distinzione tra i fratelli più rispettabili e quelli più scapestrati”.

3. Roth e il cinema

Il rapporto di Roth con il cinema fu piuttosto complesso, come dimostrano gli scritti raccolti in *L'avventuriera* di Montecarlo e che vanno dal 1919 al 1935 (egli, in tale periodo, scrisse su varie testate giornalistiche di Vienna, Berlino, Francoforte un centinaio di testi di lunghezza variabile: di essi il libro uscito in Italia compie un'ampia scelta). Da una parte lo amava - non a caso andava spesso a vederlo nelle sale e ci faceva andare anche i protagonisti dei suoi romanzi (per esempio ne *La leggenda del santo bevitore Andreas*, il personaggio principale, va al cinema tre o quattro volte, anche se una volta lo fa tanto per fare qualcosa e un'altra si addormenta) - dall'altra ne vedeva i pericoli, legati al suo farsi Anticristo in quanto foriero di conformismo, di artificiosità, di kitsch non soltanto estetico ma anche sociale ed esistenziale (ossia di "vita falsa"). Non mi pare, peraltro, che abbia ragione Magris quando scrive che talora Roth "sul cinema scrive delle vere sciocchezze". Sinceramente, nelle pagine di questo libro, di vere sciocchezze non ne ho trovate nessuna. I punti di vista con i quali Roth si avvicina alla nuova arte sono molteplici e abbastanza raramente i suoi scritti cinematografici posseggono le caratteristiche di una vera e propria recensione. Più spesso egli mescola i vari approcci - quello recensorio sul singolo film, quello sociologico sugli effetti del cinema negli usi e nei costumi della popolazione, quello politico (per esempio, parlando di una Anschluss cinematografica, della Germania nei confronti dell'Austria, che precedette l'Anschluss vera e propria), quello tecnico relativo al linguaggio e ai dispositivi tecnologici del cinema (dispositivo non soltanto artistico ma anche meccanico e in continua evoluzione di riproduzione tecnica della realtà, secondo l'espressione di Walter Benjamin) - in un medesimo testo, così offrendo poche giustificazioni alla scelta editoriale di presentare i vari articoli non in ordine cronologico bensì raggruppati per argomento (così inventando quattro tipologie di argomento chiamate, piuttosto arbitrariamente, Feuilletton, Recensioni, Critica militante, Teoria del cinema). Quello che emerge chiaramente appare, comunque, la notevole intelligenza e l'altrettanto notevole libertà di giudizio con cui Joseph Roth si avvicina alla nuova arte. Ne sottolinea, per esempio, l'effetto sul pubblico: parlando di una piccola cittadina austriaca, scrive infatti che, in essa, "la vita quotidiana era diventata un film. L'accadimento più minuto e ordinario, una scena da film... E' probabile che in migliaia di cittadini fuori mano tocchi al cinema il ruolo di istituzione pedagogica. Agendo da Fata Morgana

artificiale, simula la vita per la giovane apprendista di provincia...Il cinema come galateo illustrato". Si occupa anche, con sottile ironia, di divismo. E, ma con dubbi non banali, di prospettive aperte dal sonoro. E dell'utilizzo stucchevole dei bambini sullo schermo (salvando però Jackie Coogan, perché "non è un bambino prodigio ma un prodigio": Il monello resterà sempre il suo film preferito). Ipotizza la nascita di una Cinecittà, una sorta di "città del cinema". Stravede per Murnau, Robert Flaherty, Chaplin, Buster Keaton ("il comico più triste"). Gli piace il René Clair sonoro di *Sotto i tetti di Parigi*. Sottolinea con piacere che Lubitsch, autore di melodrammatici polpettoni in Europa, emigrato in USA "ha imparato a ridere. In Germania non ci sarebbe mai riuscito". Apprezza Fritz Lang, "regista di talento", ma trova di una "freddezza mortale" (attribuendone la colpa a Thea von Arbou, moglie del cineasta, sceneggiatrice del film e in seguito fanatica nazista) la filmica saga dei Nibelunghi. Stronca duramente, e tutto sommato



giustamente, due kolossal italiani quali *Christus* di Giulio Cesare Antamoro ("le immagini dei paesaggi avevano un che di operistico e di fasullo") e *Messalina* di Enrico Guazzoni ("a contraddistinguere questo film è una noia mortale"). Apprezza *La corazzata Potemkin* di Eisenstein, "uno dei più geniali registi cinematografici", ma trova invece brutto *La linea generale* ("il film sulla corazzata Potemkin incontrò universale apprezzamento perché metteva sotto accusa le atrocità della Russia zarista. La linea generale non riscuote alcun consenso perché celebra i meriti della Russia sovietica". Infine, ma molte altre cose varrebbe la pena di dire di questo libro di rara intelligenza, va fatto notare l'amore di Roth per il cinema di documentazione, che giustamente sta conoscendo ai nostri giorni una meritata riscoperta: egli scrive, per esempio, "Quanti magnifici film potremmo avere se non utilissimo nessuna sceneggiatura ma semplicemente il mondo, i fatti, gli animali, gli alberi, i fiumi e i boschi"

4. Hollywood è l'Ade moderno. Conclusioni

Poi, ne *L'anticristo*, l'acrimonia - peraltro assai intelligente: in fondo diceva le stesse cose che Adorno avrebbe detto una decina di anni dopo - nei confronti della società moderna e della sua cultura di massa lo spinse a guardare con sospetto anche al cinema. Scrisse, per esempio, che "L'inventore del cinematografo ha promesso agli uomini un genere di immortalità che essi afferrano quando sono ancora in vita. Il mondo antico conosceva l'Ade, la dimora dei defunti diventati ombre. Il mondo in cui viviamo noi conosce l'Ade dei vivi: il cinematografo... Hollywood è l'Ade moderna. Laggiù le ombre diventano immortali ancora in vita. Sì, gli uomini moderni si distinguono dagli antichi soprattutto in questo: l'Ade, il regno dell'ombra, l'hanno introdotto già in terra. L'Ade dell'uomo moderno è Hollywood". Qualunque valutazione si dia di una simile, comunque profonda osservazione, essa merita, da noi amanti del cinema, una seria meditazione.

Stefano Beccastrini



Libertà e Democrazia in ostaggio (anche) in Burkina Faso

Appello alla salvaguardia



L. Casimir YAMEOGO

Il 30 e 31 ottobre del 2014, il popolo Burkinabé unito come fosse un solo uomo, pose fine ai 27 anni di governo di Blaise Compaoré costringendolo alla fuga. Cacciata dal potere, la Guardia Presidenziale, reparto scelto dell'ex Presidente Compaoré, saldamente legata alla causa del Presidente screditato, è rimasta fedele giurando fedeltà al suo ex capo e braccio destro caduto: l'impopolare generale Gilbert Diendéré, capo della Guardia Presidenziale e per trent'anni consigliere dell'ex presidente Compaoré, che ha al suo attivo numerosi casi di crimini: tra gli altri gli omicidi di Norbert Zongo, David Ouedraogo, Thomas Sankara. Il 16 settembre 2015, il reggimento della Sicurezza Presidenziale insorge per la quarta volta - sempre con crudeltà indicibile - contro la transizione in atto. La conseguenza di questo atto ignobile è l'interruzione del consiglio dei ministri, il sequestro del Presidente della



17 settembre 2015. Ouagadougou, capitale del Burkina Faso. Manifestanti che protestano contro il colpo di Stato orchestrato dal generale Diendéré, capo della Guardia Presidenziale reparto militare dell'ex Presidente Compaoré costretto alla fuga nel 2014

transizione, il Capo dello stato Michel Kafando (ora rilasciato), del suo primo ministro Yacouba Isaac Zida e di altri due ministri. Gli appelli di richiesta di rilascio, indirizzati agli autori della prevaricazione non hanno sortito nessun effetto, anzi vigliaccamente il giorno successivo, il 17 settembre, viene orchestrato



un vile colpo di Stato. Affamati di potere e di sangue, i militari senza scupoli dell'RSP (Reggimento per la Sicurezza Presidenziale) impediscono qualsiasi manifestazione nella capitale Ouagadougou. Con le armi in mano allarmano il

popolo, gettano nel lutto le famiglie e confiscano la nostra libertà. La stampa è attualmente imbavagliata, le sparatorie sono innumerevoli e i pestaggi avvengono a tappeto. E questo avviene nonostante la presenza del mediatore del CEDEAO (Comunità Economica degli Stati dell'Africa Occidentale). Davanti a tale farsa, di fronte alla determinazione dei golpisti, che continuano ad uccidere le persone e sacrificare l'avvento della democrazia in corso, lancio un appello a tutti i figli ed a tutte le figlie degli uomini integri del Paese affinché



Burkina Faso polizia antisommossa arresta un sostenitore dell'opposizione a Ouagadougou

difendano duramente i valori della democrazia e della libertà del popolo, ottenuta il 30 e 31 ottobre 2014. Chiedo ai cittadini della diaspora di unire i loro sforzi per la liberazione della nazione dalle mani dei traditori, mi appello ad una resistenza aspra da parte di tutto il popolo Burkinabé contro i golpisti, affinché condannino fermamente la detenzione ed il sequestro delle più alte autorità della nostra Patria. Chiedo al popolo di esigere il ripristino di tutte le istanze della transizione e il proseguimento della transizione nello stato, di esigere lo smantellamento senza condizioni di questo reggimento, di rifiutare l'amnistia per questi uomini senza legge né fede che pattugliano le strade e uccidono la gente. Lancio un appello alla comunità internazionale, il CEDEAO, l'UEMOA, l'UA, la CPI affinché intraprendano tutte le azioni contro i golpisti impegnandosi a perseguire tutti i crimini che essi commettono. Un appello agli amici di tutti i paesi, ed ai capi di Stato amici del Burkina a sostenere la costruzione di un Burkina Faso libero e prospero. Lancio un appello alle figlie e figli del Burkina Faso. Noi abbiamo il dovere e la responsabilità di tramandare ai nostri figli un BURKINA libero, un FASO democratico senza alcun Dittatore. Degni patrioti, siamo quelli che hanno rifiutato l'asservimento e niente e nessuno deve confiscare la nostra LIBERTÀ oggi, né domani. La Patria o la morte. Noi vinceremo. OUAGADOUGOU sotto il fuoco e il coprifuoco il 19 settembre 2015.

L. Casimir YAMEOGO

Secrétaire général adjoint du groupe Afrique/
Fédération Internationale des Cineclubs.

Professeur de Lettres/Écrivain

Traduzione dal francese di Patrizia Masala

L'ultimo treno di Moraldo. La recente scomparsa di Franco Interlenghi



Angelo Pizzuto

Questa volta l'anziano Moraldo, che fu giovanissimo al tempo de "I vitelloni" (1953), il suo treno per non si sa dove l'ha preso definitivamente, e con la melanconica leggerezza, discrezione di sempre.

La prima volta, nella finzione filmica, era

avvenuta nel bigio, solingo finale del primo capolavoro felliniano, all'alba d'una mattina tutta caligine e deserto intorno, in cui l'Adriatico selvaggio smetteva di essere 'ventre materno' (accogliente, accondiscendente) di minime velleità seduttive-goliardiche-creative (chi non ricorda la 'delusione' drammaturgica del grande Leopoldo Trieste, occhi sgranati e credulone danneggiato?) ed esponeva Franco Interlenghi, attore ed effigie di un'epoca, ai ci-



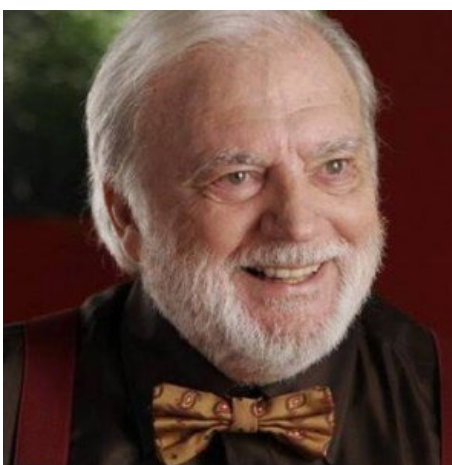
Franco Interlenghi, il Moraldo de "I Vitelloni" (1953) di Federico Fellini

menti che la vita di provincia tende a mitizzare. A 83 anni, dalla sua casa romana nei pressi di Ponte Milvio, se ne va quindi il 'caro amico Franco', che - insieme a Renato Salvatori, Maurizio Arena e la partecipazione 'double face' di Franco Fabrizi - fu icona, effigie, persino 'epitome' di un universo innocente e irripetibile, gradasso ma bonario, che dischiudeva l'Italia dei 'poveri ma belli' (politicamente abulici) a tutte le delusioni, fregature, ingiustizie che trovarono sintesi e memoria in "C'eravamo tanto amati" di Ettore Scola. Sicché sarebbe riduttivo ed ingiusto relegare il ricordo, il bel viso, la professionale duttilità di Interlenghi alla sola esperienza neorealista (attore ragazzino il "Sciucchià" di De Sica) o al 'realismo rosa' in cui per decenni s'è esaurita la valutazione di autori come Dino Risi, Renato Castellani, Luciano Emmer, Giorgio Bianchi. "Anche se preso dalla strada, come si diceva allora, a me recitare, fare cinema e teatro interessava sul serio" - affermava l'attore, schivo e cordiale, nei rari momenti di confidenza. Allorché la sua 'maschera' adombratasi nel tempo lasciava ampio agio al 'verace ragazzo romano' in cui riconosceva le sue scaturigini. E poi "Non nego che nel dopoguerra segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la fame in giro era tanta ed io non facevo eccezione: tutti provavano a infilarsi in un film, a fare le comparse. Finalmente, arrivato davanti a De Sica, mi chiese 'sai fare a pugni?' Ed io, dopo esitante, intimidito, un po' bugiardo azzardai: 'Sì, faccio a pugni con mio fratello, faccio a pugni con gli amici, vado a scuola di pugilato'. De Sica disse ai suoi assistenti 'prendete il numero di telefono'. E cominciò tutto così". Ma il seguito fu ben diverso da quello delle molte giovani promesse che esauriscono gli archi della buona fortuna nel volgere di pochi film. E non per loro colpa, essendo il cinema una delle industrie più usuranti, spietate, trituranti. Sia come sia, la simpatia, la notorietà di Interlenghi crebbero dalla metà del secolo scorso con i tipici ma non stucchevoli ruoli di giovane bello, romantico, idealista, con la faccia pulita, 'da bravo e smarrito giovanotto', capace tuttavia di imprevedibili guizzi di astuzia e di riscatto. Scrollatosi di dosso il ruolo del piccolo e sfortunato lustrascarpe, Interlenghi (che nel frattempo aveva sposato l'amatissima Antonella Lualdi) inscenò una nutrita galleria di personaggi a rischio stereotipo, ma sempre 'acciuffati per i capelli' mediante congenita espressività di sfumature psicologiche, dolenti o gioiose, che spiccarono in numerosi titoli e laboriosità d'altri registi: con Blasetti in "Fabiola", con Emmer in "Domenica d'agosto" e "Parigi è sempre Parigi", "Giovani mariti" di Mauro Bolognini, "Padri e figli" di Mario Monicelli - sino alla partecipazione alla serie di "Don Camillo" (con Cervi e Fernandel), diretto da Julien Duvivier, sinché non lo vollero sia Antonioni per "I vinti" che Roberto Rossellini per l'apologia nazionalista (stucchevole e lacunosa a rivedersi) di "Viva l'Italia". Interessatissimo al teatro, per il quale aveva iniziato a prepararsi sia culturalmente, sia fattivamente, Interlenghi iniziò a lavorare con la compagnia di Rina Morelli e Paolo Stoppa, diretto da Visconti in "Morte di un commesso viaggiatore" (1951). Lo ritroviamo, nello stesso anno, accanto a Gina Lollobrigida in "La provinciale" di Mario Soldati, applaudito al Festival di Cannes, e nel team di autorevoli stranieri: Joseph L. Mankiewicz ("La contessa scalza", 1954, con Ava Gardner, Humphrey Bogart e Rossano Brazzi), Charles Vidor ("Addio alle armi", 1957, con Rock Hudson), Claude Autant-Lara ("La ragazza del peccato", 1958 con Brigitte Bardot e Jean Gabin). Alla fine degli anni Cinquanta non rinunciò al momento d'oro della commedia all'italiana, come nel caso di "Padri e figli" di Monicelli o "Giovani mariti" di Bolognini. Nel 1959 è di nuovo a fianco del maestro De Sica, in un ruolo di rilievo in "Il Generale Della Rovere" di Roberto Rossellini (film da rivalutare, la cui seconda parte, vero e proprio 'kammerspiel' carcerario, è da manuale registico). Ironico nella vita, disincantato (ma impeccabile) nel lavoro, Interlenghi coltivava la rara capacità di sapere 'sfozzare' se stesso (pur non mancando di autostima), di non mitizzare la sua 'meglio gioventù', di accettare con sberleffo (e provocatorie burle) i segni e le inclemenze del tempo "registrati"

quasi con virtuosismo nelle pieghe del suo volto, del suo corpo appesantito, in quello sguardo di giovanotto scanzonato che invecchia secondo natura - come tutti quelli "che non ci lasciano troppo presto, in contropiede". Ed a lui invece, che amava la vita e l'amore (pur tra sussulti e ubbie), piaceva prendersela comoda. Sobbalzare, ad esempio in diretta tv, come per capriccio o ripicca di uomo solo, "Ho sessant'anni... embè! Mi sono innamorato d'una trentenne e voglio risposarmi prima di rincoglionire". Le figlie (Stella ed Antonellina) lo osservarono stranite, l'ex moglie Antonella sbigottì, poi non se ne seppe nulla (del matrimonio annunciato e forse inventato). Da vicino, conobbi Interlenghi una ventina d'anni fa - ai tempi in cui le intermittenze del cuore mi scalpitarono tra bassa padana e medioevali stradine estensi. Franco recitava al Comunale



di Ferrara in una commedia contemporanea francese ("Ritorno a Tourin" se ben ricordo), diretto dall'amico Renato Giordano, a fianco della smagliante Laura Luttuata (cosa farà da allora?) e del prim'attore 'vezzoso' Michele Placido. La serata, more solito, finì in pizzeria e fui tra i pochissimi privilegiati a poter godere a distanza ravvicinata di tutta la grazia e l'umorismo di cui era provvido questo defilato, saturnino interprete. Probabilmente non dotato di possenti, poliedriche virtù espressive, ma - proprio per quel suo modo impalpabile di scansare l'epiteto del 'grande attore' - in grado di primeggiare per lievità e naturalezza. Fosse stato uno strumento musicale, non un pianoforte ma una deliziosa mandola.

Angelo Pizzuto

Ps Dagli anni settanta in poi, Interlenghi si dedicò per lo più alle scene e alla televisione (eccellente in combattuta con Terence Hill per "Don Matteo 4"). Sul grande schermo lo ritroviamo comunque nel western di Monte Hellman, "Amore piombo e furore" (1978), erotomane irresistibile ed occasionale in "Miranda" (1985) di Tinto Brass; e poi in "Pummarò" (1990) e "Le amiche del cuore" (1992), entrambi di Michele Placido. Le sue ultime apparizioni: "In Romanzo criminale", ancora con Placido, nel 2005; in "Notte prima degli esami - Oggi", diretto da Fausto Brizzi nel 2007; in "Io, Don Giovanni" di Saura (2009) e "La bella società" di Gian Paolo Cugno nel 2010.

Cinema e letteratura in giallo

Profondo rosso di Dario Argento (1975)

Cast: Daria Nicolodi, David Hemmings, Gabriele Lavia, Macha Meril, Clara Calamai, Glauco Mauri



Giuseppe Previti

E' proprio di questi giorni il compleanno di Dario Argento, nato a Roma il 7 settembre 1940. E' stato il maestro del brivido italiano, e anche un grande innovatore nel campo della suspense e dell'horror. Il suo film più celebre, di cui vi andiamo a parlare è ritenuto Profondo rosso uscito il 7 marzo 1975 e da allora molti dissero che per il thriller all'italiana era iniziata una nuova era. Sono passati quaranta anni da quando è uscito nelle sale cinematografiche, ed è un film che continua a spaventare lo spettatore e a dargli sensazioni di terrore. E' un racconto di suspense girato in pochi mesi, tra il settembre e il dicembre 1974, e le sue scene e come sono state girate fanno ancor oggi scuola per chi è appassionato al genere. Dario Argento scrisse la storia in brevissimo tempo, sua fu anche la sceneggiatura, sua la regia, sua anche la scelta della colonna sonora, dovuta ai Goblin e a Giorgio Gaslini. Va aggiunto che la colonna musicale fu fondamentale nel successo del film. Il film risentì anche di un effetto particolare: l'amore che sbocciò tra Dario Argento e Daria Nicolodi, un effetto che ad esempio era comparso nei primi film girati da una coppia celeberrima, Humphrey Bogart e Laurence Bacall, anche nei loro primi film, "Acque del Sud" e "Il grande sonno", un effetto che ha dato a questi film un'intensità e un senso di realtà che andavano oltre la normale fiction cinematografica. Dario Argento ottenne anche che alla visione di Profondo rosso non si potesse entrare a spettacolo iniziato, "la paura è un sentimento che va servito per bene", nessuno può essere distratto da uno spettatore fuori orario. La trama di "Profondo rosso" è la storia di un misterioso assassino con impermeabile nero e cappello che si introduce per ucciderla nella casa di una sensitiva che durante un congresso aveva avvertito la presenza di un assassino. Un giovane pianista che abita nello stesso palazzo della donna uccisa assiste con un amico, Carlo, alla parte finale del delitto, accompagnato da una nenia per bambini e vede allontanarsi furtivamente una figura con impermeabile e cappello nero. Marc il pianista comincia a indagare per conto suo con l'aiuto di una giovane giornalista, Gianna, ma la sera quando è a casa l'assassino tenta ancora di ucciderlo. Seguendo la traccia della nenia infantile

segue a pag. 29

La FICC il 17/18 ottobre nella Capitale per il suo Direttivo all'inizio della Festa del Cinema di Roma

All'ordine del giorno il corso di formazione annuale, il Congresso della International Federation of Film Societies (IFFS) e le numerose iniziative dislocate nel territorio per ricordare Pier Paolo Pasolini a quarant'anni dalla sua scomparsa

L'arte, io non lo so se sia eterna o provvisoria, se la forma nella quale viviamo per molti secoli ci sia connaturata come sangue, ma so che questa carica, che noi abbiamo oggi, è una carica di comprensione della vita.

Cesare Zavattini



Patrizia Masala

E' ormai diventata una consuetudine per la FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) programmare da diversi anni, in concomitanza o a ridosso con la Festa del Cinema di Roma, che quest'anno ha cambiato nome e si terrà dal 16 al 23 ottobre, l'ultima riunione annuale dell'ufficio di presidenza e del consiglio direttivo. Strategia vincente che garantisce una maggiore adesione di tutti i membri del direttivo e dei segretari regionali che giungono nella Capitale perchè impegnati nell'evento festivaliero come critici cinematografici, docenti di storia e critica del cinema, nelle vesti di semplici fruitori ma soprattutto di operatori culturali sempre alla ricerca di prodotti di qualità da proporre ai soci dei circoli affiliati, al rientro nelle loro città e regioni di appartenenza. Circoli che sempre più faticosamente, ma sempre con eroico entusiasmo, organizzano con le pochissime risorse ottenute dalle sottoscrizioni delle tessere le loro attività culturali. E' giunto il momento di archiviare l'estate, quest'anno caratterizzata da sole, caldo, maltempo e temporali ma che non ha impedito di registrare l'impegno di numerosi circoli Ficc nelle loro attività, alcune di notevole spessore culturale. E' il caso per esempio di citare il Sardinia Film Festival giunto quest'anno alla X edizione organizzato dal Cineclub Sassari, il festival Ora d'aria del circolo Druidi di Loreo, le sterminate rassegne monografiche e tematiche organizzate all'aperto dai circoli dislocati in tutto il territorio nazionale che coraggiosamente, capita sempre più spesso, hanno inserito nelle loro programmazioni titoli cosiddetti "di nicchia", prevedendo incontri e dibattiti con autori di un certo prestigio, per citare fra i tanti Franco Piavoli, che da sempre godono per le loro qualità artistiche di un forte ascendente nel mondo dell'associazionismo. Tempo ora per la FICC di redigere un esercizio provvisorio di bilancio, sicuramente la parte meno artistica ma pur sempre necessaria, che vedrà impegnato il direttivo della federazione nel gravoso compito di amministrare diligentemente le risorse economiche assegnate e deliberate dal Mi-bact il 7 agosto. All'ordine del giorno, tra i tanti previsti, nelle giornate programmate per il 17 e 18

ottobre, definire, analizzare ed eventualmente rimodulare anche economicamente tutti gli ambiziosi progetti culturali previsti per questo fine anno. A partire dal corso di formazione annuale, previsto per la prima quindicina del mese di dicembre, che coinvolgerà tutti i circoli affiliati, approvare la località ipotizzata nell'ultima riunione di direttivo, condividere tutti insieme il programma della tre giorni ed infine coordinarsi negli incarichi per l'espletamento di tutte le questioni organizzative. Novità di quest'anno l'ipotesi, da prendere al vaglio dei vertici FICC, di associare, al corso di formazione, il congresso dell'IFFS (International Federation of Film Societies) che in Italia è ben rappresentata da Elisabetta Randaccio (anche firma di **Diari di Cineclub**). Il prestigioso incontro internazionale in Italia, svolto in abbinata al corso di formazione annuale, potrebbe diventare per tutti i delegati dei circoli italiani occasione di ulteriore crescita culturale nei rapporti e negli scambi interculturali se si dedicassero alcuni momenti a valutare tutti insieme metodologie innovative per l'educazione non formale del pubblico, progettando attività di informazione e sensibilizzazione dell'opinione pubblica sulle principali problematiche che affrontano e impegnano i delegati internazionali dell'IFFS, che provengono anche dall'Africa, dall'America Latina e dall'Asia. Nella ricca proposta dei punti all'ordine del giorno, quello della ripartizione delle risorse economiche da destinare ai centri regionali che assolvono anche la funzione di recepire le istanze dei vari circoli e farsi promotori di attività culturali che coinvolgono un maggior numero di circoli possibile. Ricordiamo ad esempio le iniziative che si stanno organizzando per i 40 anni dalla scomparsa di Pier Paolo Pasolini comprendenti mostre, retrospettive, presentazione libri, reading poetici che vedono i centri regionali dialogare con partner di eccellenza come il centro studi di Casarsa delle Delizie, con l'archivio Pasolini di Bologna e l'apena inaugurato archivio di Ciampino o di altre iniziative interessanti in cantiere come le retrospettive d'autore con conferimento di premi alla carriera, del consueto appuntamento del festival a tematica LGBT, il concorso dei film della memoria e molti altri progetti che nel frattempo che scriviamo arriveranno alla sede nazionale. E ci sarà anche il tempo il 17 e 18 ottobre in fase di rimodulazione del bilancio finanziario, cresciuto rispetto a quello preventivato grazie all'aumento del contributo concesso dal Mi-bact, per recepire e condividere proposte per operare concretamente su obiettivi culturali comuni con tutte le altre associazioni di cultura cinematografica. Un autunno e un inizio inverno ricco di iniziative per la FICC che prosegue con entusiasmo l'impegno costante di rinnovarsi

FICC

Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

continuamente, sperimentando anche nuove forme di creatività espressiva e contaminazione tra le arti.

Patrizia Masala
Vice Presidente FICC

La Federazione italiana dei circoli del cinema (FICC) è una delle nove Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica italiana dedicata alla salvaguardia del patrimonio culturale cinematografico.

Storia: La Federazione venne fondata informalmente nel settembre 1947, durante lo svolgimento della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, da alcuni circoli del cinema italiani. Divenne attiva formalmente dall'8 novembre dello stesso anno e, sempre nel 1947, contribuì alla creazione dell'International Federation of Film Societies (Federazione internazionale dei circoli del cinema).

Presidenti: La FICC è stata diretta da nomi importanti del cinema italiano come Callisto Cosulich, Carlo Lizzani, Antonio Pietrangeli, che ne è stato il primo presidente (sostituito poi nel '49 dal torinese Franco Antonicelli), Cesare Zavattini, Virgilio Tosi, Filippo Maria De Sanctis (presidente dal 1964 al 1972). Dal 1972 al 1993 ne fu presidente Riccardo Napolitano. Dal giugno del 2008 la FICC è presieduta da Marco Asunis, operatore culturale formatosi nella scuola della Cineteca Sarda fondata da Fabio Masala.

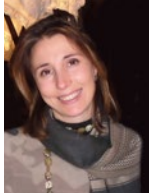
Contatti:

Indirizzo: Via Romanello da Forlì 30 - 00176 Roma
Telefono: 06.86328288 Fax: 06.45492902
cellulare 3475983664 (segreteria nazionale)
e-mail: info@ficc.it
sito: www.ficc.it
orari di apertura
dal lunedì al venerdì - dalle 9,00 alle 17,00

72. Mostra del Cinema di Venezia

L'intersessualità per l'opera prima di Carlo Lavagna

L'ermafroditismo, con Arianna nella Selezione Ufficiale delle Giornate degli Autori a Venezia



Michela Manente

Una tematica da film "scandalo" americano sulla scia delle storie vere - che piacciono oggi più di ieri - viene utilizzata per una sceneggiatura made in Italy: l'ermafroditismo. Ma c'è un perché, al suo debutto il regista Carlo Lavagna abbia usufruito delle sue indagini condotte negli Stati

Uniti, dove viveva, sulla ricerca dell'identità sessuale per quelle persone affette da androginia. Infatti il titolo del film è in memoria della persona che ha fondato la prima associazione intersessuale in Italia (AISIA) e anche l'idea di girare la pellicola. Ad interpretare l'Arianna del titolo troviamo un'esordiente Ondina Quadri che nel corpo e davanti alla macchina da presa ha una genuinità tanto vera da rendere interessante questo esordio. Il progetto di Lavagna, sceneggiato assieme a Carlo Salsa e Chiara Barzini, ruotava attorno al fatto di trovare la giusta protagonista. Ma i provini si susseguivano e lei non arrivava. E' stata ingaggiata per caso la debuttante Arianna, non a seguito di un cast ma presentata al regista da amici. Gli intensi occhi blu di Ondina Quadri e la giovane età hanno fatto il resto. La pellicola è stata girata in un'unica location nell'alto Lazio, nella Tuscia, più precisamente nei pressi di Viterbo e con scene sul Lago di Bolsena. Di seguito una breve sinossi: i genitori della ragazza tornano dopo tanti anni nel casale della sua infanzia per dare una festa. Arianna



Blu Yoshimi e Ondina Quadri in "Arianna"

però è strana e si confronta con la cugina Celeste, più piccola di lei, anche sulle esperienze sessuali, essendo ancora non sessualmente matura e vergine. E' seguita a vista dai suoi genitori che la stanno curando con ormoni, per indurre il ciclo mestruale, e tanto amore. A poco a poco Arianna, a cui le era stato detto dai genitori di aver subito da piccola l'asportazione di una ciste, scopre invece di essere stata sottoposta a un'operazione chirurgica, intervento che ha trasformato i suoi organi genitali rendendoli esteriormente identici a quelli femminili. Parlare di ermafroditismo a questo punto appare errato perché di fatto in Arianna non c'è stata nessuna trasformazione



sessuale ma i suoi genitori hanno deciso quale dei due generi sacrificare, per evitarle soprattutto l'imbarazzo del confronto tra maschi. Il nucleo della vicenda è infatti l'identità sessuale che le è assegnata arbitrariamente, per mez-



"Arianna"

zo della chirurgia e con l'aiuto dei farmaci, e del suo viaggio alla scoperta di un passato tenuto fino a quel momento nascosto e a cui si avvicina dopo aver perso la verginità con il ragazzo che le piace. Il precipitato dei sogni d'infanzia risvegliati dal ritorno nel casale, forse il riemergere delle loro memorie, sono l'origine emotiva di questo film che analizza gli stati d'animo di una ragazza che vorrebbe diventare donna a tutti gli effetti e non sa di non poterlo diventare. Significative e intense appaiono le riprese in barca nel lago di Bolsena e alcune zone boschive della Tuscia dove la ragazza, smarrita, si perde, immergendosi nei fiumi e confondendo il colore dell'iride dei suoi occhi con quello delle acque. Nel cast i genitori di Arianna sono un ottimo Massimo Popolizio e una troppo giovane ma credibile Valentina Carnelutti, mentre Celeste è interpretato da Blu Yoshimi già vista in "Caos calmo" e lo zio balbuziente è Corrado Sassi. Presentato a Venezia nella sezione "Giornata degli autori", il film (83 minuti) è uscito nelle sale il 24 settembre distribuito da Istituto Luce Cinecittà. Per Lavagna, già autore di corti e di pubblicità, si prospetta un futuro di successi, se saprà trovare il modo giusto di raccontare storie con una telecamera in maniera più lineare e meno ripetitiva ed emozionare senza cadute lo spettatore.

Michela Manente



segue da pag. 27
si risale all'autrice di un libro che parlava di un fatto di sangue avvenuto in una villa, ma quando si reca da lei la trova morta, così come via via scompariranno tutti i potenziali testimoni. Profondo rosso nasce da una sceneggiatura di Dario Argento e Bernardino Zapponi, in verità l'idea della medium che percepisce i pensieri di un assassino era di Argento che la voleva usare per "Quattro mosche di velluto grigio". Lavorando a "Profondo rosso" Argento le dette corpo facendosi anche aiutare da Zapponi che aveva "forzato" sulla parte horror del film, mentre ad Argento si può attribuire la parte più fantastica del film (la medium, i fantasmi, l'elaborazione degli omicidi). Il cast si avvale di attori di varie provenienze, singolare il ricorso a Clara Calamai, Dario Argento voleva un'attrice anziana, un tempo famosa ma ormai dimenticata. Il titolo fu dovuto all'abbondanza di sangue che scorre nelle scene che alle scelte scenografiche e fotografiche.

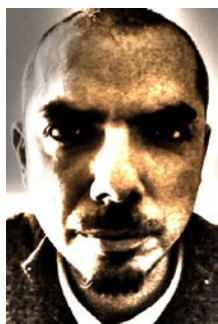
Giuseppe Previti

RIZZOLI FILM + SALVATORE ARGENTO PRESENTA



Al cinema

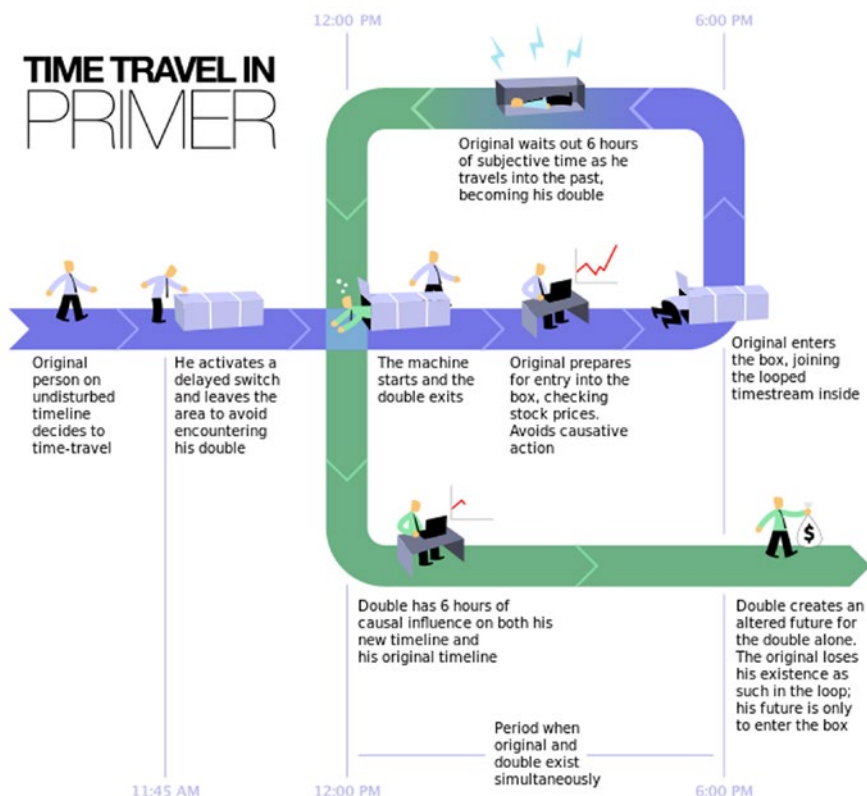
Il viaggio nel tempo come gioco strategico in Primer



Giacomo Napoli

Primer, pellicola indipendente del 2004 diretta, prodotta e interpretata dal geniale Shane Carruth, è un film a bassissimo budget (circa 7.000 dollari, cifra quasi da cortometraggio) che affronta in maniera a dir poco originale ed estremamente tecnica la questione cinematografica del viaggio nel

tempo. Il film ha vinto più che meritatamente il Gran Premio della giuria come miglior film drammatico al Sundance Film Festival del 2004; tuttavia la sua diffusione resta di nicchia, tanto che è possibile vederlo soltanto in lingua originale (inglese), sottotitolato in italiano. Il topos cinematografico dei viaggi nel tempo è stato affrontato in molte maniere diverse e con risultati a volte molto scientifici (Source Code) e quasi profetici (Hypercube), a volte invece fantastici (Next, Back to the Future) oppure risibili (TimeCop) quando non apertamente demenziali (A spasso nel tempo). L'idea di base della folta schiera di opere fantascientifiche su questo tema, ha ruotato intorno a numerose teorie classiche ma anche a punti di vista fisico-scientifici di frontiera; l'utilizzo, ad esempio, della velocità o della forza di gravità per superare le barriere di tempo e spazio è stato probabilmente il tema prescelto in maniera principale per opere di carattere maggiormente tecnico, negli altri casi solitamente si è ricorso a spiegazioni più astratte, dogmi preesistenti come poteri paranormali propri dei protagonisti, incantesimi o comunque escamotage di comodo che permettessero di bypassare il problema del "come" in favore dello sviluppo di un "cosa succederebbe se" (un classico esempio di questo genere lo troviamo in Butterfly Effect). Uno dei pochissimi film di questa tipologia che non abbiano fatto ricorso per lo sviluppo della propria trama né ai sistemi fisici "classici" sopracitati (velocità, gravità) né a trucchi "magici" o inventati di sana pianta, è proprio Primer, in cui i due protagonisti trovano il modo di viaggiare attraverso il tempo grazie invece ad una sorta di degenerazione dell'elettromagnetismo. Loro sono due impiegati assolutamente poco eroici e poco fantasiosi e la loro scoperta avviene per caso, durante un esperimento (molto in stile "low budget" anni Ottanta, un esperimento che pare la parodia di Jobs e Wozniak che inventano la Apple nel proprio garage) teso a invertire la forza di gravità. La macchina da loro creata con pezzi raccolti o "presi in prestito" un po' dovunque non ottiene l'effetto sperato ma si rivela invece una sorta di sarcofago all'interno del quale è possibile viaggiare nel tempo. Qui, i due ingegneri (e alquanto poco emotivi) protagonisti



intuiscono le potenzialità di tale fenomeno e riescono ad utilizzarlo (ingigantendo la macchina fino a poterli contenere entrambi) per viaggiare indietro nel tempo. Niente grandi salti temporali però, niente visite nel mondo dei dinosauri o nel futuro prossimo come nel caso di The Time Machine; l'idea di base della coppia di impiegati è quella di spostarsi solo qualche ora indietro, nel passato, in modo da poter sfruttare vantaggiosamente le fluttuazioni del mercato azionario. In tal modo, almeno inizialmente, i protagonisti hanno intenzione di guadagnare grosse cifre senza rischiare per potersi autofinanziare e continuare le ricerche ad un livello sempre più scientifico e approfondito ma ben presto, incatenati all'interno del loro stesso gioco, un loop temporale eterno di poche ore ripetute all'infinito, la tentazione di interferire con la realtà circostante e di "giocare a fare Dio" prende il sopravvento, accompagnata da strani effetti collaterali collegati al funzionamento neurologico del cervello. Questo comporterà la fine dell'esperimento (e del film), in maniera a dir poco criptica. La vera particolarità di questo film, a parte l'evidente originalità della trama e della tecnica registica (centrata impeccabilmente sul montaggio accurato e sulla fotografia di genere volutamente slavata), consiste proprio nella meticolosità quasi eccessiva nel descrivere i vari transiti dei due personaggi nello stesso breve arco di tempo; una meticolosità che si esplica spesso attraverso

minimi dettagli (particolari appena percepibili a volte) piuttosto che grandi campiture lessicali e che costringono lo spettatore, se vuole ottenere una "corretta" fruizione dell'opera, a restare letteralmente attaccato allo schermo, con occhi e orecchie all'erta, pronto a percepire la minima variazione nel tessuto della scenografia o della sceneggiatura, pena la perdita quasi immediata del finissimo (ma resistentissimo) filo logico che collega l'intero lavoro. Nell'immagine possiamo vedere il loop temporale che costituisce il nodo centrale dell'opera; tale trama però, man mano che i due protagonisti la percorrono, si dirama costantemente in una sorta di galleria di specchi, a volte paralleli, altre incidenti che con le loro simmetrie particolari generano a loro volta nuove "versioni" del loop principale (in tutto si arriva a nove "giri" alternativi imperniati sull'unico fulcro del momento in cui la macchina del tempo viene accesa). In conclusione Primer è un film volutamente sperimentale e particolarmente bello e originale; se si riesce a superare lo scoglio iniziale costituito dalla evidente macchinosità del racconto, e se riusciamo a raggiungere la fine del film senza perdere nemmeno una virgola, il tempo passato a guardarlo tornerà certamente a nostro favore di cinefili, come se nel loop temporale ci entrassimo pure noi.

Giacomo Napoli

72. Mostra del Cinema di Venezia

Anomalisa: l'anomalia del concorso in stop-motion, tra voci umaniste e corpi meccanici



Giulia Marras

Una delle sorprese riservate dalla Giuria del 72° Festival di Venezia, presieduta da Alfonso Cuarón, oltre all'inaspettato (e per alcuni sospetto) Leone d'Oro al venezuelano "Desde allá", è stata la vittoria come Gran

Premio, per lo più insperata dai suoi estimatori ed esorcizzata fino all'ultimo dai suoi detrattori, del primo film in stop motion presentato nella storia del Concorso ufficiale della Mostra Cinematografica. "Anomalisa" di Charlie Kaufman e Duke Johnson si è inserito nella programmazione veneziana come una stranezza, già dichiarata nel suo titolo e nelle sue intenzioni, un vezzo apparentemente infantile di cui non si sentiva la necessità tra i grandi nomi (e grandi prove, anche questa volta) di Sokurov, Gitai, Bellocchio, Skolimowski, ecc. In realtà, quella dello sceneggiatore di "Se mi lasci ti cancello" nonché regista di "Synecdoche New York" è un'opera inaspettatamente adulta e intensa, nonostante un'animazione di pupazzi che sembrano quasi di gommapiuma, leggeri di peso ma non di animo. Tratto da una pièce teatrale dello stesso Kaufman in cui due attori protagonisti recitavano seduti leggendo direttamente il copione, anche l'impianto narrativo di "Anomalisa" ha la medesima semplicità e immediatezza: Michael è uno di quegli inconcepibili, almeno a noi europei, coach di self improvement, insegnante motivazionale per il successo di un individuo o di un'azienda; in viaggio per una conferenza, scopriamo che è sposato, ha un figlio, e tutti intorno a lui sembrano parlargli con la stessa, unica, piatta voce. La notte in albergo sentirà per la prima volta da molto tempo, una voce diversa, quella di Lisa. Nel tempo breve di neanche due giornate, tanto da essere indicato come materiale giusto per un corto, Kaufman riesce invece a scrivere, attraverso il suo incessare di parole a tratti deliranti e paranoiche, a momenti esilaranti e commoventi, in altri urlanti e distruttivi, un dramma su "cosa significhi essere umani". L'idea vincente, la solita ispirazione inventiva che caratterizza tutte le pellicole kaufmaniane, gira intorno al "fregolismo" del suo protagonista, ovvero alla sindrome coniata dal nome del trasformista italiano Leopoldo Fregoli (che dà il nome anche all'albergo del film), che si diceva perseguitato dallo stesso individuo mascherato con sembianze ogni volta diverse. Ma qui l'uguaglianza dei timbri equivale per Michael all'indifferenza verso il resto del mondo, dovuta probabilmente all'omologazione e all'appiattimento delle personalità, dei caratteri, dei sentimenti. Tra il chiacchiericcio indistinto e sempre uguale, Michael "non ha nessuno con cui parlare". E poi arriva Lisa, voce femminile



"Anomalisa" un film d'animazione del 2015 diretto da Charlie Kaufman e Duke Johnson. Presentato in concorso alla 72ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Gran premio della giuria

da ascoltare per tutta la notte e di cui innamorarsi per sempre: eppure non è che una donna mediocre, debole, bruttina, pur nella sua sincerità e originalità. Forse presto la sua voce si confonderà con le altre, ma intanto la monotonia della vita del protagonista è stata spezzata dall'Anomalia: in fondo l'amore kaufmaniano è quasi sempre un sentimento egoistico, travolgente ma necessariamente funzionale allo sviluppo di unico personaggio, alla rottura di una solitudine cosmica. Se mai "Anomalisa" riuscirà a trovare una distribuzione italiana, gli spettatori non si confondano: assolutamente consigliato ad un pubblico infantile, il film si serve funzionalmente dell'animazione per il



Anomalisa è una pièce teatrale che esplora i lati bui dell'anima, parla di solitudine e di sesso, ed è una grande opera di teatro e regia.

gioco delle voci, praticamente improponibile dal vivo, e per l'agnizione tecnica e sensibile del trauma del protagonista. Consci di essere pupazzi, lui e gli altri personaggi hanno linee demarcate sul volto di una testa meccanica e smontabile; non si nascondono quindi nel loro essere burattini impacciati, timidi e goffi, come a volte lo sappiamo essere anche noi

umani. È con questi movimenti che viene filmata anche la scena del rapporto sessuale completo, probabilmente una delle più belle da ricordare negli ultimi anni della storia del cinema: un momento reale, quasi verosimile nella sua paradossalità, intimo e imbronato, dolce e confuso. Non mancano neanche le deformazioni parossistiche e oniriche della realtà, tipiche del cinema di Kaufman, come l'incubo del protagonista, vicinissimo alle atmosfere di "Essere John Malkovich". Finanziato inizialmente da una campagna crowdfunding di Kickstarter, "Anomalisa" vive di un'indipendenza emotiva raramente rintracciabile in altre pellicole hollywoodiane: dove l'incomunicabilità e la depressione dell'uomo contemporaneo parlano per sé e di sé, abbandonandosi nel finto scherzo dell'animazione in stop-motion e dell'universo ricostruito in miniatura, senza (quasi) farsi scoprire. La solitudine, la meschinità così come la nudità, le volgarità vengono sbattute in faccia, e noi neanche ce ne accorgiamo. Decodificarne i significati e i messaggi non è semplice, e se in più punti il simbolismo erotico, forse freudiano, forse no, rimane ostico, non c'è da biasimare gli spettatori che al Lido sono rimasti contrariati. Ma il regista si rifiuta di concedere qualsivoglia interpretazione: "il film è l'esperienza che ognuno di voi ne fa". Quello messo in scena da Charlie Kaufman è un teatrino di burattini antropomorfi da prendere molto sul serio, collocandosi coerentemente nella sua filmografia come ulteriore capitolo di un Nuovo piccolo Umanesimo cinematografico.

Giulia Marras

Mino Argentieri: “La nostra battaglia per un cinema diverso”



Stefano Macera

Nel numero di settembre di **Diari di Cineclub** ci siamo occupati della Fondazione Umbero Barbaro e dei rischi che corrono le sue attività, dopo che il Mibact gli ha negato qualsiasi finanziamento

per il 2016. In pericolo è anche “Cinemasessanta”, una delle più interessanti riviste italiane dedicate alla settima arte. Per suggerire ai lettori da quali idealità e spinte politico-culturali è nata questa pubblicazione, abbiamo intervistato uno dei suoi fondatori, Mino Argentieri. Nella conversazione, i riferimenti ad una fase precedente, in cui il nostro interlocutore cominciò ad occuparsi di cinema sulle colonne dell'Unità, servono a far misurare meglio la novità costituita dalla nascita della rivista. Le cui più tipiche battaglie, svolte con coerenza per decenni, non sembrano appartenere al trapassato remoto, potendo ancora ispirare, oggi, chiunque si batta per un cinema non totalmente asservito al mercato capitalistico.

Puoi parlarci dei tuoi inizi? Se non erro la tua prima esperienza di critico è stata al quotidiano l'Unità...

Sì, ho cominciato a scrivere sull'Unità di Roma nel 1954 e fino al 1962-63. Va detto che allora il quotidiano del PCI aveva molte edizioni locali, ognuna con critici cinematografici e teatrali diversi. Io ero il vice, ricoprendo un ruolo che prima di me era stato di Elio Petri, che poi passò alla sceneggiatura ed alla regia, con gli importanti risultati che tutti gli riconosciamo. A Roma, il titolare della rubrica di critica cinematografica era Aldo Scagnetti: fu lui a propormi di dargli una mano.

Quali erano le caratteristiche specifiche dei vice, rispetto ai critici titolari?

Va detto che noi svolgevamo un lavoro cospicuo, ma spesso oscuro, anche perché non avevamo il diritto alla firma, che è stato conquistato solo al principio degli anni '70, grazie alle battaglie del Sindacato Nazionale dei Critici Cinematografici Italiani. Da parte dei proprietari dei quotidiani vi era la preoccupazione che un vice più riconosciuto potesse rivendicare un diverso inquadramento, con evidenti effetti sul piano previdenziale. Per questo, si è lungamente mantenuta in vita, in un contesto sostanzialmente diverso, una tradizione alquanto vecchia, risalente a quegli anni '30 in cui si è veramente definita la critica cinematografica nei quotidiani. Allora il titolare della rubrica relativa al teatro o al cinema poteva disporre di un vice, scelto occasionalmente. Ma nel dopoguerra, il vice, lungi dall'essere scelto di volta in volta, era un collaboratore costante ed una figura professionalmente ben definita, dunque era assurdo negargli certi elementari diritti. In ogni caso, l'attività da vice è stata da apprendistato per molte figure importanti della nostra cultura cinematografica: oltre ad Elio Petri, già citato,

segnalerei il regista Dario Argento, attivo in questo ruolo per il Paese Sera negli anni '60.

A parte la tua specifica collocazione professionale, il quotidiano in cui scrivevi - legato al Partito Comunista Italiano - esprimeva una linea precisa rispetto al cinema?

Guarda, oggi quando si parla della stampa dei partiti di sinistra degli anni '50 e '60 si fa di tutta l'erba un fascio, indicandone le pagine culturali e dello spettacolo come espressione di dogmatismo e di asservimento a finalità propagandistiche. E' una rappresentazione in cui elementi di verità coesistono con vistose forzature ed esagerazioni. Mi pare difficile, ad esempio, sostenere che tutte le recensioni pubblicate in quella fase sull'Unità rispondessero a direttive provenienti dal centro dell'organizzazione politica e che tutti i critici, privi di qualunque autonomia di giudizio, si muovessero sempre e comunque sulla base di orientamenti estetici impartiti dall'alto. Sulla base della più generale politica culturale del PCI, si condivideva soprattutto l'idea che il cinema avesse anche una funzione conoscitiva, contribuendo alla formazione di quello spettatore che, prima che un consumatore d'immagini filmiche, era un cittadino. Ma non ci si muoveva sulla base di una precettistica definita una volta per tutte. Poi, certo, per capire le spinte maggiormente presenti nella critica di sinistra di quegli anni, bisognerebbe fare ricerche approfondite. Mi pare che - in alcune università - qualche ricerca al riguardo si stia portando avanti. Per conto mio, mi sento di escludere la visione distorta per cui noi ci muovessimo come semplici soldatini agli ordini di un generale quanto mai autoritario, mentre sull'eventuale presenza di fenomeni di conformismo culturale non posso dire parole definitive. Anche perché, allora, non avevo occasione di leggere tutti i giorni, così da confrontarle, le varie edizioni locali dell'Unità.

Qualcuno, anche senza condividere le raffigurazioni caricaturali di oggi, potrebbe obiettare che la fase presa in considerazione, è segnata dall'esperienza dello stalinismo, che di certo non ha favorito il libero dibattito ideale...

Certo: sul piano culturale, lo stalinismo ha avuto in Italia un effetto terribilmente contraddittorio. Al principio degli anni '50, il PCI invitava a leggere con spirito critico la realtà del paese, spingendo i propri militanti e simpatizzanti a far proprio l'assioma per cui, se si vuole trasformare la società, occorre anzitutto conoscerla. Ma questa attitudine la si promuoveva soltanto nei confronti dell'assetto politico, sociale e culturale dei paesi capitalisti come il nostro, mentre quando ci si confrontava con le diverse espressioni del “socialismo realizzato” spariva ogni problematicità. Una situazione che è durata almeno sino al XX Congresso del Partito Comunista dell'URSS (1956), con qualche rigurgito nella fase immediatamente successiva. I danni arrecati alla definizione di una seria politica culturale non sono stati irrilevanti, però, ripeto, non penso

che ciò abbia portato la critica cinematografica ad essere una mera espressione propagandistica. Del resto, le indicazioni date da Togliatti a chi si occupava, sulla stampa di partito, delle varie forme espressive, erano soprattutto legate alla necessità di essere intelli-



Anna Calvelli, Mino Argentieri, Angelo Tantarò, Enzo Natta

gibili, per rivolgersi ad un pubblico popolare e non soltanto alle élites intellettuali. Ai critici, il segretario del PCI rimproverava il linguaggio oscuro, l'incapacità di farsi comprendere dagli operai e dai contadini, tra i principali lettori di un quotidiano come l'Unità. In questo senso, egli arrivò a prendere come esempio un drammaturgo e critico teatrale attivo per decenni al Corriere della Sera: Renato Simoni (1875-1952). Ad ogni modo, quando si verificò quello che - sulla scia di un bel romanzo di Il'ja Èrenburg - è stato efficacemente definito il “disgelo”, il sottoscritto si è sentito spronato a spingersi verso orizzonti sino a quel momento poco esplorati dalla critica cinematografica “di sinistra”. Da questa spinta, condivisa con altri, è nata la rivista “Cinemasessanta”, la cui prima uscita si è avuta nel luglio 1960. In essa avevamo deciso di battere strade fino ad allora estranee alla politica culturale del PCI, anche perché ad essa veniva dato impulso da persone come Mario Alicata (1918-1966) che, rispetto alla settima arte, avevano un approccio lontano dal nostro.

Puoi entrare nel merito delle differenze con Alicata?

Guarda, il fatto è che lui, ch'era stato un raffinato critico letterario, quando, nel 1955, divenne responsabile della Commissione Culturale del PCI, rispetto al cinema definì un orientamento fortemente condizionato dalla sua esperienza di spettatore degli anni '30. In pratica, secondo Alicata, i modelli da seguire erano il grande cinema statunitense degli anni '20 e '30 e il cinema francese legato all'esperienza del Fronte Popolare (1934-1937). Una predilezione, condivisa peraltro da Pietro Ingrao, che rimandava all'idea che il cinema dovesse essere anzitutto racconto, con un linguaggio immediato, chiaro, per certi versi apparentato al grande romanzo realista dell'800. L'idea che il cinema potesse anche essere di analisi, introspettivo, sperimentale o tale da fondere fantasia e provocazione sociale (secondo le teorizzazioni di Zavattini) era

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

lontana anni luce dallo schema accettato da Alicata e da altri responsabili culturali del PCI. Ma non finisce qui: loro pensavano che il cinema fosse anzitutto un'industria in cui, grazie al coraggio di singoli registi o sceneggiatori, si potesse di tanto in tanto alzare il tiro, elevando il livello dell'impegno artistico-culturale (e dunque, politico in senso lato). Noi invece pensavamo che non ci si potesse affidare soltanto della buona volontà di singoli realizzatori. Ci battevamo per la creazione di zone franche, libere dalla priorità assoluta delle esigenze mercantili, in cui fosse possibile una sperimentazione intesa nel senso più vasto possibile, anche oltre l'esempio fornito dalle avanguardie storiche.

In termini pratici, secondo voi, come si potevano creare queste zone franche?

Innanzitutto, noi eravamo incoraggiati da una peculiarità italiana, ch'era in fondo un retaggio del fascismo. Com'è noto, negli anni '30 il regime rilanciò l'industria cinematografica nazionale, praticamente agonizzante nel decennio precedente. Certo, lo fece anche per finalità strumentali, legate alla necessità di evitare il predominio di pellicole straniere, portatrici di diverse visioni del mondo, ma non solo. E in ogni caso, le strutture cui aveva dato vita, dal Centro Sperimentale di Cinematografia a Cinecittà, sino all'Enic, che si occupava della distribuzione delle pellicole e della gestione delle sale cinematografiche, potevano benissimo essere utilizzate secondo nuove e diverse finalità. Dopo il 1945, il PCI aveva capito che questo patrimonio andava salvato, noi però volevamo andare oltre, ritenendo che potesse essere utilizzato per la produzione e la distribuzione di un cinema tale da coniugare la ricerca espressiva con i contenuti critici. Era questo, dunque, il cuore della nostra battaglia, che abbiamo portato avanti con la rivista "Cinemasessanta", spesso in saldatura con l'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici). Non bastava esaltare sulle pagine dei quotidiani di sinistra le opere più intelligenti e preziose, anche se certo era necessario. La scelta di difendere il neorealismo è stata senz'altro giusta, vista la qualità dei film di De Sica, Rossellini, Visconti, ma avrebbe dovuto essere inserita in un discorso di più ampio respiro. Anzitutto, bisognava chiedersi perché la gran parte dei film di questi autori - con l'eccezione di "Roma Città Aperta" (1945) - ebbero modesti riscontri da parte di un pubblico che sembrava perlopiù andare a caccia di evasioni....

In effetti, nel 1947, in piena temperie neorealista, il film che andò meglio al botteghino fu "Come persi la guerra", diretto da Carlo Borghesio e interpretato da Erminio Macario...

Ch'era un attore non privo di estro, ma anche - e soprattutto - protagonista, in quegli anni, di pellicole in cui o si evadava dalla realtà o, rispetto ad essa, si gettava uno sguardo non privo di risvolti qualunquistici. Il punto è che quando Giulio Andreotti, in qualità di sottosegretario allo Spettacolo, parlava di "panni sporchi che si lavano in famiglia", rispetto ad



"Come persi la guerra" (1947) di Carlo Borghesio

"Umberto D" (1952), non esprimeva solo il punto di vista di una classe politica che rifiutava ogni rappresentazione critica della realtà. Il suo discorso, in fondo, risultava in sintonia con quella parte del pubblico che rifiutava le opere neorealiste proprio perché riteneva che dessero un'immagine poco decorosa del paese. Ora, per contrastare forze dominanti nel paese, non solo politiche ma anche sociali, era necessario ragionare a lungo termine. Non bisognava solo sviluppare il dibattito quando si dava l'evento del film pienamente riuscito, occorreva cambiare l'intero assetto del cinema, utilizzando le strutture pubbliche e varando le leggi in tal senso necessarie. Ecco, si può dire che Cinema Sessanta nasce raccogliendo molte delle riflessioni maturate nel quindicennio precedente, soprattutto relative al fatto che il miglior cinema italiano, quello che aveva suscitato l'ammirazione di mezzo mondo, proprio qui da noi non era riuscito ad arrivare ad un pubblico vasto.

Che caratteristiche aveva il gruppo fondatore di "Cinemasessanta"?

A dare vita a questa esperienza sono stati intellettuali collocati a sinistra, come Tommaso Chiaretti, che scriveva su Il Paese, o Lorenzo Quaglietti, collaboratore di una grande quantità di testate. Eravamo accomunati dalla convinzione che si potesse pensare ad un cinema realista senza farlo coincidere con una serie limitata di opzioni estetiche. Non ci si poteva attenere soltanto ai modi narrativi del romanzo ottocentesco, cui guardava in modo quasi esclusivo Mario Alicata. Nè ci si poteva limitare alla pura imitazione della realtà fenomenica o considerare le pur validissime - a volte, anzi, straordinarie - opere dei maestri del neorealismo come modelli definitivi, cui poco o nulla si poteva aggiungere. Il realismo, che vuol dire anzitutto confronto attraverso uno specifico mezzo espressivo con la realtà, non può che avere mille facce, come il mondo che si vuole rappresentare o analizzare: questa era la nostra bussola, in quegli anni. In più, come ho già accennato, eravamo determinati a creare un contesto diverso, tale da favorire una maggiore diffusione delle opere più coraggiose ed innovative. Ossia, una produzione pubblica libera dalle ipoteche di mercato, una rete di sale ove proiettare film altrimenti destinati ad esser visti dai soli addetti ai lavori, ed un dibattito che fosse il più possibile libero, al di fuori cioè dai condizionamenti di una politica intesa nel senso più riduttivo, perché aganciata a istanze momentanee o a necessità meramente propagandistiche. Se le forze organizzate del movimento operaio avessero sostenuto

questa battaglia sino in fondo, nessuno, neanche lo storico più revisionista nel senso anteriore, avrebbe potuto negare alla sinistra italiana la palma di "paladina della libertà". Non dimentichiamo che, se la politica culturale del PCI aveva le contraddizioni di cui ho riferito, in alcuni ambienti governativi si andava ben oltre, esprimendo una visione che - con un termine oggi un po' abusato - si potrebbe definire totalitaria. In quale altro modo si può parlare della lettera confidenziale che, nel 1949, Giulio Andreotti scrisse al pro-segretario di Stato Vaticano Montini (il futuro papa Paolo VI) sostenendo la necessità di una conversione al cattolicesimo dell'industria italiana dello spettacolo?

Su questo non posso che concordare. Una cosa che volevo capire è come vi siete rapportati ai movimenti cinematografici che si sono affermati nella fase in cui è nata la rivista?

E' molto semplice. Nella nostra battaglia, eravamo incoraggiati da un fenomeno dirompente, che ha indubbiamente cambiato il corso del cinema e modificato la stessa concezione di autore cinematografico: la nouvelle vague francese. Non va infatti dimenticato che l'esordio di registi fondamentali come Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer e Truffaut fu possibile anche perché il ministro della cultura francese, lo scrittore André Malraux (1901-1976), aveva scelto di dare finanziamenti per la realizzazione dei film. Un modello vincente che noi volevamo venisse adottato pure in Italia, auspicando una produzione per giunta capace di coniugare la totale libertà espressiva con quella capacità di guardare agli aspetti più scomodi del reale che fu poco presente nella produzione iniziale degli autori in questione e che alcuni di loro conquistarono in un secondo momento.

Che dire: negli ultimi anni, tanti sono stati, in Italia, gli autori che, dopo aver realizzato un'opera prima interessante ma vista da pochi, non sono riusciti a fare un secondo film. Forse le soluzioni da voi prospettate diverso tempo fa sono ancora attuali...

Come no, anzi, sotto un certo profilo, le ritengo ancor più consone alla fase attuale che al passato. Oggi, non ci sono più produttori della tempra di un Goffredo Lombardo, interno alla logica capitalistica ma capace di puntare su registi come Visconti e Zurlini. Soggetti come Mediaset S.p.A. si muovono secondo coordinate a dir poco terrificanti, promuovendo con disinvoltura l'impigrimento mentale del pubblico. E' invece necessario un intervento pubblico che riguardi tutti gli aspetti della macchina-cinema, risultando sottratto alla lunga manus dei partiti e davvero trasparente e privo di lati oscuri. Senza questa condizione è difficile pensare ad un vero rilancio del cinema italiano di qualità, così come alla progressiva creazione di fasce di pubblico non interessate esclusivamente ad un cinema mercantile. E continuerà il fenomeno di cui hai parlato: l'impossibilità, per gli autori che hanno qualcosa da dire, di dar vita ai propri progetti.

Stefano Macera

Progetti per la Biblioteca Barbaro

Finalmente siamo riusciti ad ottenere informazioni precise e possiamo fare una proposta

Sul numero scorso, **Diari di Cineclub**, ha lanciato la campagna "Salviamo la Biblioteca Barbaro" per garantire il patrimonio culturale della Biblioteca del cinema. A proposito di biblioteche che spariscono ci domandavamo anche che fine avesse fatto la fornitissima e qualificata biblioteca dell'ex Ministero del Turismo e dello spettacolo. Per questo ci siamo rivolti al MiBACT - Direzione Generale Biblioteche. I chiarimenti pervenuti dalla segreteria del Direttore Generale dott.ssa Rummo, conferma che la biblioteca "attiva" dell'ex Ministero del Turismo e dello Spettacolo esiste ancora. È finita dentro un numero imprecisato di scatoloni, il cui contenuto bibliografico non è mai stato inventariato, affidati ad una associazione privata sulla base di convenzioni che non sono pubbliche né mai pubblicate. Una proposta concreta potrebbe essere quella di riattivare la biblioteca dell'ex Ministero del Turismo e dello Spettacolo unendo i fondi con quelli della "Umberto Barbaro" e creare, finalmente, una biblioteca del Mibact dedicata al settore. Un'altra proposta è quella di coinvolgere anche la SIAE e di comune accordo con il Mibact e la Fondazione Barbaro creare un'unica biblioteca dello spettacolo che comprenda anche la storica biblioteca teatrale del Burcardo la quale, dal 2011, ha lasciato la sede di via del Sudario, nei pressi del teatro Argentina, ed è stata trasferita all'EUR. Le due istituzioni, Mibact e SIAE, e la fondazione potrebbero avvalersi di fondi europei per la realizzazione del progetto. Di seguito pubblichiamo, quanto ricevuto, con disponibilità piuttosto interessante da parte della segreteria della dott.ssa Rummo.

DdC

Gentile dottor Angelo Tantarò, con riferimento alla richiesta formulata con la mail in calce, su indicazione del Direttore generale, dott.ssa Rossana Rummo, ho il piacere di fornirle le seguenti informazioni sul fondo del MiBACT di cui si fa cenno nell'allegato estratto della pubblicazione "I Diari di Cineclub", in fondo alla pagina 5. A seguito di una accurata ricerca a cura della dott.ssa Laura Lanza, bibliotecaria in servizio presso questa Direzione generale, è stato accertato che tale patrimonio bibliografico è depositato presso la CINETECA LUCANA ed è costituito dalla biblioteca e dall'archivio della Direzione generale per il cinema e dall'archivio della Direzione generale per lo spettacolo dal vivo. Il deposito è sancito da tre differenti convenzioni: la prima reca la data del 12 maggio 2008 ed è sottoscritta dalla Direzione generale per il Cinema e prevede il deposito presso la CINETECA LUCANA della biblioteca dell'ex Ministero turismo e spettacolo, già conservata a Roma nell'ex magazzino pellicole in via della Ferratella in Laterano n. 51. L'atto prevede il rinnovo automatico della convenzione sine die, fino a quando l'amministrazione non deciderà di avocarla a sé con atto scritto. La seconda e la terza convenzione, entrambe del 7



Rossana Rummo

luglio 2009, prevedono il deposito presso la CINETECA LUCANA degli archivi della Direzione generale per il cinema e della Direzione generale per lo spettacolo dal vivo, conservati a Roma nell'ex sede in via della Ferratella in Laterano. Gli atti stabiliscono che la CINETECA LUCANA, presieduta dal dott. Gaetano Martino, deve provvedere alla spedizione di materiale in caso di richiesta da parte delle due Direzioni, valorizzare e far fruire il materiale; non è indicata nessuna data per la scadenza del deposito, si precisa solo che in caso di recessione di una delle parti, questa dovrà essere comunicata tre mesi prima. Il materiale bibliografico non è inventariato ma è ben identificabile perché conservato in scatole di cartone contrassegnate dalla lettera "M" e dal numero d'ordine progressivo; le scatole sono avvolte da cellophane e sistemate su pedane di legno presso il deposito di contrada Serra. (fonte: Guida agli archivi della Cineteca Lucana, a cura di Maria Pietrafesa, 2012). La biblioteca ha una consistenza pari a 110 metri lineari circa ed esiste un metodico inventario cartaceo di circa quaranta pagine, redatto dal dott. Raffaelli, che ha promesso, nei prossimi giorni di fornirne una copia a questa Direzione generale. Un'ulteriore buona notizia è quella che la Regione Basilicata sta avviando l'attività di catalogazione del materiale bibliografico della Cineteca. Stante tutto ciò, e ricordando che l'incarico attualmente ricoperto dalla dott.ssa Rossana Rummo è esclusivamente quello di Direttore generale biblioteche e istituti culturali, si conferma, comunque, la sua piena disponibilità a fornire ogni utile sostegno in materia. Cordiali saluti.

Simonetta Bonito

Capo della Segreteria del Direttore Generale Biblioteche e Istituti Culturali

A Dario, daccè 'na mano!



Dario Franceschini, Scrittore e Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo

Nuovi autori si raccontano

Come ti racconto una casa di riposo per LGBT

Documentare uno spaccato della società attuale, in bilico tra nuove politiche di integrazione e discriminazione vecchio stampo, attraverso campagne di raccolta fondi e di crowdfunding online in tutta Europa



Silvia Maggi

Sono una donna, viaggiatrice, videoartista, regista di documentari. Provo quasi un senso di claustrofobia e una certa avversione per le definizioni quando devo raccontarmi. Oggi, grazie alle mie esperienze posso dire quello di cui sono certa. Della mia politica e della mia filosofia di vita. Ho scelto di essere regista perché considero questo lavoro un forte atto politico. I miei lavori affrontano temi sociali e credo fermamente che l'arte sia un mezzo importante di sensibilizzazione. Credo nell'approccio femminista nei lavori artistici e credo soprattutto nel potenziale umano. Il mio primo documentario, girato a Bilbao nel 2004, "Erase una vez el miedo" trattava la questione politica basca. A distanza di qualche anno dalla sua realizzazione, in occasione di una videoinstallazione site specific ad Ariano Irpino, con la quale mi proponevo di dare voce agli edifici distrutti dal terremoto del 1980, ricreando scene quotidiane al loro interno, ricevetti una recensione dalla curatrice Viviana Checchia, che ancora oggi mi commuove ricordarne la sensazione provata, nel leggerle la prima volta, di gratitudine e appartenenza. Nella recensione la Checchia mi definiva come una nuova proposta nel panorama contemporaneo artistico e sperimentale italiano, trovando nei miei lavori una profonda metafora della realtà contemporanea. Nei miei lavori il soggetto della ricerca è il sentimento di umanità ed è indubbiamente anche il fattore più affascinante che li accompagna. Nel mio ultimo documentario "Welcome Home", assieme alla ricercatrice Silvia Radicioni, abbiamo raccontato la storia della residenza per anziani gay e lesbiche nel quartiere di Charlottenburg a Berlino, dove risiedo. Il lavoro che ne è risultato è uno spaccato della società attuale in bilico tra nuove politiche di integrazione e discriminazione vecchio stampo. L'importanza di "Welcome Home" è stata ed è tuttora la diffusione. Si tratta di un lavoro

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

totalmente indipendente, supportato economicamente da una campagna di crowdfunding online, che a mala pena ha coperto le spese di viaggio e pre-produzione. All'inizio è stato proiettato in circuiti indipendenti LGBT, piccoli circoli in Germania (dove risiedo io) e Olanda (dove risiede Radicioni), per poi estendersi a musei e circuiti accademici, rientrando nei programmi di studi in alcune università di studi di genere in Portogallo e negli Stati Uniti. Per ultimo vi è stato il tanto atteso interesse da parte dell'Italia. Anche qui l'iter è stato la diffusione in piccoli circoli LGBT prima, fino ad approdare a circuiti di festival più eterogenei come il Festival del cinema italiano visto da Milano alla Cineteca Oberdan e il Festival del cinema a Rovigno (per il quale mi sento di ringraziare il senatore Vittorio Segna ed il circolo della comunità degli italiani a Rovi-



Immagine tratta da "Welcome Home" (Silvia Maggi, Silvia Radicioni), documentario che racconta l'esperienza della casa di riposo Lebensort Vielfalt, del quartiere Charlottenburg di Berlino, che dal 2012 ospita anziani appartenenti alla comunità LGBT (Lesbiche, gay, bisessuali, e transgender)

gno, aderente alla FICC, per il coraggio di introdurre nel programma il nostro film, dalla tematica di non così facile accettazione in contesti non LGBT). La risposta da parte del pubblico italiano è stata per me utile a livello personale, per capire chi sono e da dove vengo. Risiedo da circa 10 anni all'estero, e molte cose che do per scontate a livello di integrazione, sono nel mio paese ancora motivo di lotta

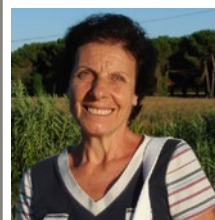


e sono fiera e vicina alle persone coraggiose che si attuano in cause sociali come i diritti LGBT in paesi dove è ancora motivo di scandalo e tema che divide la popolazione. Mi sono resa conto del potenziale che il mio paese, l'Italia, ha in senso di civiltà e aggregazione e anche del fatto che quello che manca non è senso civico, bensì informazione a livello di media e istituzioni come la scuola stessa. Ecco quindi l'importanza politica del documentario. Dopo l'esperienza di "Welcome Home", ancora una volta con l'importante collaborazione della ricercatrice Silvia Radicioni e questa volta supportate da un team tecnico scelto, inizieremo a girare in questo periodo un nuovo capitolo sulla cura in contesti non eteronormativi, documentando la residenza per anziani LGBT*Q a Madrid, nel quartiere di Lavapies, interessante scenario dove immigrati, attivisti di centri sociali, sex workers ed ora questa comunità, risiedono a pochi metri di distanza l'uno dall'altro. Questo nuovo documentario intitolato "26 de Diciembre", in onore alla data in cui nel 1978 in Spagna è stato decriminalizzato lo status di persona omosessuale, ha un ulteriore focus che è il contesto geografico e politico spagnolo, in particolare a Madrid, in piena rivoluzione grazie alla presenza al governo del sindaco Manuela Carmena, appartenente al partito politico Podemos. A partire dalla scelta del team, interamente composto da donne, persone omosessuali e persone trans*, dichiariamo la nostra politica anti discriminatoria e inclusiva, purtroppo ancora eccezione nel mondo della cinematografia. Al momento siamo ancora una volta alle prese con la difficile raccolta fondi, ma più persone ci stanno appoggiando nella pre-produzione, tra le quali vorrei citare Nikki Hendrikx e Marek Jancovic per la ricerca fondi in Germania e Olanda. È inoltre aperta una campagna di crowdfunding online, visualizzabile digitando su google: "26 de Diciembre documentary".

Silvia Maggi

Nata a Rovigo nell'82. Studia Sociologia, indirizzo Scienze della Comunicazione ad Urbino (Laurea 2004). Progettato di Laurea presso università di LEIOA, Bilbao in giornalismo, con il primo documentario "erase una vez el miedo", spaccato sulla questione politica basca. 2013: completamento del documentario "Welcome Home". 2015: inizio nuovo documentario "26 de Diciembre"

Cinema e identità fra realtà e finzione



Lucia Bruni

Quando esistevano le "officine" della cultura e si stampavano in edizioni povere ma interessanti, certe dispense chiamate "quaderni" (sembra di parlare di preistoria ma basta tornare indietro di qualche decennio), si pote-

vano leggere brani come questo: "Nell'ideare un'opera imprevedibile, estrosa e formalmente nuova come "Otto e mezzo" (1963, ndr), Federico Fellini ha 'rivoluzionato' il soggetto cinematografico tradizionale. Ha presentato il 'film del film' "... ovvero "la storia del film che non si farà..." ma anche la storia di un film dove si riversano dentro le pulsioni elementari che accompagnano la vita interiore di ciascuno di noi filtrate da quelle del regista. Sono parole di Mario Verdone in un piccolo saggio sul cinema dal titolo "Operazione creativa del film" pubblicato nel 1975 da Officina Edizioni di Roma. Quando con il soggetto di un film si decide di scoprire un aspetto importante



"8 1/2"s (1963) Federico Fellini

dell'identità (siamo ancora nell'ambito di cinema e biografia), vuoi per rimettere in discussione noi stessi, vuoi per farlo nel rapporto con gli altri, ecco che la trasfigurazione fantastica può divenire mezzo e fine nella costruzione del desiderio di comunicazione. "L'identità è tutto ciò che caratterizza ciascuno di noi come individuo singolo e inconfondibile. E' ciò che impedisce alle persone di scambiarsi per qualcun altro" (G. Jervis), mentre "l'identità narrativa è la capacità della persona di mettere in racconto in modo concordante gli avvenimenti della propria esistenza, grazie all'operazione di trasferimento della dialettica del racconto al personaggio rappresentato e da qui allo spettatore." (T.De Boer). Chi meglio di Woody Allen può aprire questo nuovo capitolo sugli aspetti autobiografici nella ideazione e realizzazione di un film? Cinema e schermo che l'autore da sempre utilizza quasi per entrare nel proprio subconscio scoprendo così, con lucidità narrativa, tutte le zone di ombra su cui la sua mente non riuscirebbe altrimenti a ragionare razionalmente. Cinema che per Woody Allen significa allo stesso tempo realtà e finzione, in modo da giungere a una (o diverse?) identità che offrano il fianco a spunti per lavorare, su se stesso, esorcizzare con un'ironia

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

tutta particolare, quelle manie, nevrosi e ossessioni, presenti anche nella società di cui fa parte e nella quale questi temi sono presenti e in continua evoluzione. Dal lontano "Provaci ancora Sam" (1972), diretto da Herbert Ross e tratto dall'omonima opera teatrale di Allen, con l'ironico finale, una parodia del celebre epilogo di "Casablanca"; poi "Io e Annie" (1977), scritto, diretto e interpretato da lui, insignito di quattro premi Oscar nel 1978; "Stardust Memories (polvere di stelle)", del 1980, che nelle tinte autobiografiche esistenziali, tratta in particolare il rapporto fra l'artista e l'opera d'arte, vale a dire fra il regista e il cinema. "Zelig" (1983), anche qui parodia di certi disturbi della personalità, dove il protagonista, Leonard, un uomo senza un "sé" e una personalità è in grado di trasformarsi in qualsiasi cosa e dove riscontriamo dei parallelismi con l'opera di Italo Calvino "Se una notte d'inverno un viaggiatore": Allen vuole circuire il suo pubblico rendendolo però consapevole della falsità del racconto, dell'artificialità del processo creativo. E ancora "Tutti dicono I love you" (1996), anche qui attore, sceneggiatore, regista che sceglie scenografie diverse per mettere in rilievo le città che più ama: Parigi, New York, Venezia. "Harry a pezzi" (1997) o ancora "To Rome with Love" (2012) girato interamente a Roma. Solo per citarne alcuni



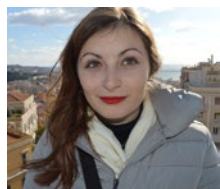
Woody Allen

ovviamente. Di tutt'altro impasto creativo è la trasposizione che compie dell'identità il regista Federico Fellini. A partire dall'arcinoto "8½" (1963), considerato una delle migliori pellicole cinematografiche di tutti i tempi e di cui è ideatore del soggetto, sceneggiatore e regista, Fellini non "entra" direttamente nel film, come Allen, ma disegna e vive il proprio ruolo lasciando all'attore il compito di rappresentarlo come presenza virtuale. Con "Amarcord" (1973) ricorda attraverso gli occhi del proprio alter ego, il suo paese, la giovinezza, i suoi amici e tutte le figure che gli giravano attorno, aspetti che, in certo senso, si ritroveranno in "Intervista" del 1983, ispirato al romanzo "America" di Franz Kafka, dove la trama, la visita di una troupe giapponese agli studi di Cinecittà, gli permette di rievocare

momenti importanti della propria vita nel mondo del cinema con alternanze fra presente e passato; o ancora "Roma" (1972), e andando a ritroso il famosissimo "I vitelloni" del 1953. Altro regista che percorre il sentiero dell'identità è François Truffaut, importante protagonista della "Nouvelle vague" francese. Con "I quattrocento colpi", un film drammatico del 1959, a tinte decisamente autobiografiche, inizia la serie che ha per protagonista Antoine Doinel, alter ego del regista e ripreso nelle varie fasi della vita. Avremo così "Antoine e Colette" del 1962, (un episodio del film collettivo "L'amore a Vent'anni"), "Baci rubati" (1968), dove si accentua il desiderio di una stabilità affettiva; "Non drammatizziamo ... è solo questione di corna" (1970), con le alterne vicende della vita di coppia, e "L'amore fugge" (1978), dove accanto all'apparente ritrovata serenità, si cerca ancora di ristabilire un sospirato equilibrio di identità. A sottolineare questo, anche Truffaut, come Allen, sebbene in modo meno vistoso, sceglie di comparire come attore in alcuni suoi film, come "Gli anni in tasca" (1976), "Effetto notte" (1973), "La camera verde" (1978). Certo, la macchina da presa è sempre un occhio che, in primis, scruta comunque l'intimo di chi la usa, ma il fascino della rivelazione è ciò che non tutti vogliono o riescono a fare.

Lucia Bruni

Non chiamatela fiction!



Laura Frau

Una delle resistenze maggiori verso le serie tv nel nostro Paese deriva dalla loro categorizzazione come "fiction". Appena in Italia si sente questa parola, si storce subito il naso.

Ma cosa s'intende realmente per fiction? E per serie tv? In Italia si è coniato addirittura un neologismo, "televisione", per indicare tutte quelle narrazioni seriali ideate per la televisione, che, attraverso una suddivisione in puntate o episodi, portano avanti delle storie brevi, più o meno concluse, e in cui si possono riconoscere dei personaggi e delle ambientazioni costanti. Rientrano in questa descrizione i numerosi prodotti seriali, in maggioranza statunitensi, che a partire dalla fine degli anni '70 hanno iniziato ad essere trasmessi anche in Italia, inglobati nel palinsesto televisivo. In realtà non sarebbe del tutto giusto parlare esclusivamente di "serie tv", dal momento che queste rappresentano solo una parte della serialità esistente. Per fare un po' di chiarezza intorno all'argomento, possiamo sfruttare le tre tipologie di prodotto seriale televisivo individuate da Guglielmo Pescatore, ovvero il serial, la serie e la serie serializzata. Il "serial" si compone di puntate tra loro collegate e scandite nel tempo, che via via costruiscono la trama, andando ognuna a rappresentare parte di una trama più ampia e aperta; sono serial anche le soap opera, le telenovelas e i

"miniserial". La "serie" si articola in episodi, ognuno dei quali è una sorta di storia a sé stante, senza legami con gli episodi che lo precedono o seguono. Rientrano nella tipologia di serie le serie classiche a episodi autoconclusivi, come "La signora in giallo" (1984-1996), le serie antologiche, come "Ai confini della realtà" (1959-64), e "Alfred Hitchcock presenta" (1955-65) e le sit-com, come "Friends" (1994-2004) e "Will & Grace" (1998-2005). La "serie serializzata" (o "a incastro"), a metà tra il serial e la serie classica, ha delle formule narrative seriali, con la struttura di un racconto dove le puntate sono frammenti di storia incompiuti e tra loro interdipendenti, con una storia centrale che si conclude in ogni episodio (anthology plot) e una storia più ampia e che funge da cornice che abbraccia più episodi (running plot). Ne sono un esempio "Buffy l'Ammazzavampiri" (1997-2003), "Six Feet Under" (2001-2005) e "Nip/Tuck" (2003-2010). In Italia si tende a non fare troppe distinzioni e a considerare come fiction tanto i prodotti seriali di successo e di grande qualità quanto quelli meno convincenti e riusciti che tendono a gettare un'aurea discriminatoria anche sui primi, finendo per etichettare tutti i prodotti televisivi, anche quelli buoni, come prodotti di serie B; il che non è né giusto né corrispondente al vero, ma solo frutto di quel pregiudizio per cui tutto ciò che fuoriesce dalla televisione assume i tratti distintivi di un prodotto commerciale e dunque privo di valore artistico o culturale. In Italia - anche se bisogna riconoscere che pian



"Alfred Hitchcock presenta", andato in onda tra il 1955 e il '65, è un esempio di serie antologica, che si costituisce di episodi con personaggi e ambientazioni ogni volta differenti, ricollegabili alla stessa serie solo per il genere, l'interprete, il narratore/presentatore, come avviene anche in "Ai confini della realtà" (1959-64).

piano qualcosa sta cambiando - tutto viene indistintamente etichettato come "fiction", termine che assume una connotazione negativa, anche se non dovrebbe. Nel mondo anglosassone, infatti, con fiction si intende tutta la produzione scritta, orale o audiovisiva frutto di creatività e immaginazione che abbia la struttura del racconto. Perciò la fiction è narrativa, abbraccia la letteratura, il cinema, i cartoni animati, i fumetti, le fiabe, in contrapposizione alla "non-fiction", ossia tutta la produzione scientifica, i saggi, i documentari e simili. Nel nostro

segue a pag. 38

L'intempo metafisico - Un modello universale



Carmen De Stasio

Un modello d'irreplacabile cinematografico è "Quarto Potere" (Citizen Kane, 1941) di Orson Welles, del quale quest'anno ricorre il 70° della morte e il centenario della nascita. 70 anni di vita, tanti quanti ne visse il protagonista del suo capolavoro di genio

performativo e soprattutto registico. Anticipato dall'impatto della sua lettura radiofonica di "La guerra dei mondi" (romanzo di H. G. Wells) la notte di Halloween del 1938, il film stravolge la narrativa fantastico-simil-realista in un'intonazione già intrapresa dallo scrittore Dos Passos qualche anno prima (1925) in "Manhattan transfer". Tramite fotogrammi sceneggiati in movimento, l'azione totalizzante sostiene un'intensa loquacità dai toni gelidi e rassicuranti, la cui efficacia sembra provenire dall'asetticità di un elettroencefalogramma improiettabile in metamorfosi interpretativa. L'aplomb alieno da qualsiasi emozione, privo di stimoli possibili, assume una tale veridicità da allentare le corde dell'immaginabile e risolvere in una cronaca dal vero, complicando tutto in un presente atempico nelle spericolate e innovative elaborazioni. Trionfale deduzione è la traccia docufilmica di "Citizen Kane". Qui i criteri rivoluzionari della cinematografia, scevra da sussiegose simbolicità e in una forma che ingloba sia dada che surreale, si manifestano nelle indagini spettroscopiche affrontate sul campo scientifico e altresì immaginativo-artistico, comportando la spettro-visione di una realtà risucchiata nell'imperiosa volontà a senso unico. La consistenza comunicational-sofica di Welles si realizza nella dimensione acritica ensoverba: antesignano di una metempsicosi che attiene ad acume immaginativo (per merito di un'educazione ambientale propulsiva e stimolante), egli applica

(...) *l'ensoverba (termine coniato agli inizi degli anni '70 del XX secolo e subito caduto in disuso) che avrebbe diagnosticato se non proprio l'implementazione reciproca dei fenomeni territoriali come conferenti rispetto ad un territorio piano sul quale*



"Quarto potere" di Orson Welles ripetutamente eletto dai critici "il film più bello del mondo"

agiscano solo situazioni immediate e lineari un luogo fortemente ergonomico ad incrocio. Una pura azione intermediaria tra ragione e immaginazione, che deteneva i suoi bioritmi nel fatto che, nel seguire l'incrocio tra gli «ENSO» (acronimo per Est+Nord+Sud+Ovest) puntualizza il rigore scientifico a condizione di indagini spettroscopiche della luce, degli effetti e delle diramazioni soprattutto relative alla rifrazione.

(...) *L'ensoverba – in altre parole – diviene criterio e studio per riconoscere in che modo i collegamenti riconoscibili esistano tra fenomeni, tra azioni, siano co-agenti e intersecanti e contribuiscano equamente – anche a livello inconscio – a stabilire nuovi fonemi e ulteriori legami¹.*

Beninteso, l'ensoverba non è giocoso palindromo: nella direzione molteplice degli ENSO si ravviva l'apertura traiettiva cui un potere in grado di coniugare creatività e pragmaticità dà aderenza con un linguaggio di stampo plurifonico, fondandosi sull'in-presenza di abilità clinica nell'indagare fenomeni che, dall'individuale, superano la barriera con l'oggettuale e confluiscono in un'ampiezza logaritmica di un pensiero vagante, impregnato di autonomia. Viepiù, nelle atmosfere offuscate da rilievi concreti e concomitanze che, pur legate alla realtà oggettuale, interferiscono con suoni intimi e pensieri realizzati in superficie nelle frasi nette e tranchant, l'affastellamento eliocidale degli eventi in una visibile e attendibile (quindi riconoscibile) compensazione spazio-temporale, le sonorità comportano un'intravisione che rinvia a più condizioni di quante ne siano attese. E allora, accanto alla critica diretta al tycoon inferocito dalla magnificenza di sé nell'incanalare le vite altrui, sussiste una variazione di ordine artistico. In tal senso il film celebra nel montaggio dinamico la propulsiva rappresentazione di un organismo, il cui valore è nella disomogeneità derivante dalle variazioni che coinvolgono l'individuo-comunità, abile a intervenire nell'arte con tutte le implicazioni complesse dello scibile applicato da tempo nelle vite di ciascuno e, in particolare, degli artisti. Così il film assume il valore di sintagma filosofico-scientifico, riscontrabile nelle rifrangenze sceniche irrorate di un ardore riferibile alla particolare affezione al Chorus e all'intervento insopprimibile del

¹ *Dell'intelligenza immaginativa (anatomia di) Evasione-Invasione della e dalla parola, C. De Stasio, in Antologia «Evasioni/Invasioni», e-book n. 5, Anno VI, Pellegrini Ed., Cosenza, gennaio – giugno 2015, p. 73*



Pierfrancesco UVA

Orson Welles visto dal maestro Pierfrancesco Uva

dato-sorpresa shakespeariano (turning point continuo, come avviene nella vita), in una tensione ombrata, in cui i personaggi collaterali valgono come voci e non come presenze. Unica presenza tattile è Kane, imperante in un quarto potere che inneggia alla più alta espressione mobile dell'arte, ovvero il quadro nel quadro in una maniera che riprende nel montaggio le visualizzazioni grafiche di Escher; mediale di una dominante quarta dimensione occulta, astratta non già come altro rispetto alle cose concrete, quanto nell'applicazione della transitorietà materica in un unico spaziotempo, come si evince nelle scene di reiterazione assordante: lo specchio che plastifica la presenza di Kane in un presunto infinito; la finestra, sul cui vetro si instaura, nell'apparente definitività, la figura in un assillante movimento del protagonista, ciò disponendosi come acuminato simbolo di assolutezza. Ripetuta e coinvolgente, la diramazione provoca inquietudine in una sospensione real-onirica, imperante e compressiva nell'atmosfera ovattata e ingombrante di un surrealismo magrittiano, sebbene affilato, sottile e avanguardista come una realizzazione antropocinetica futurista.

Carmen De Stasio

Prossimo numero:

* La concretizzazione cinematografica dell'inespresso. Rivoluzionario dada

segue da pag. 36

Paese, invece, con fiction si intende "finzione", perciò si sforce il naso quando si parla di serie, telefilm, fiction, perché la televisione è nata come specchio della realtà e tale viene ancora considerata - nonostante basti un po' di zapping per capire che la tv non si esaurisce nella realtà, non è la realtà. Le fiction nostrane portano avanti questo luogo comune: ad essere trasmessa da noi è la fiction che tenta di ricostruire la realtà e racconta storie che il pubblico può sentire vicine a sé, le storie dei personaggi simbolo del Novecento i cui ricordi sono ancora vivi nell'immaginario comune e storie vere - o verosimili - di personaggi realmente esistiti, santi, poliziotti, preti, mafiosi, tutti personaggi molto reali. Ovviamente se ci si aspetta sempre che la televisione e tutto ciò che essa veicola racconti la realtà, è difficile che prodotti particolari come alcune serie d'Oltreoceano - che mettono in scena incontri ravvicinati del terzo tipo, naufragi su isole mi-



"Six feet under" (2001-2005) rientra nella categoria di serie serializzata (o a incastro), in cui vi è una storia centrale, che si conclude in ogni episodio, ed una storia più ampia, che funge da cornice e abbraccia più episodi

steriose, con personaggi fittizi (seppure ben costruiti) e storie senza legame, almeno diretto, con la realtà - possano avere successo da noi. Tra le spiegazioni possibili per il poco credito di cui godono le serie americane in Italia c'è sicuramente l'idea che il sistema valoriale che presentano, abbastanza diverso dal nostro, renda più difficile per lo spettatore italiano l'identificazione con i personaggi e le storie narrate. Ciò non significa che le fiction debbano essere lo specchio della realtà, eppure questa è una credenza comune che porta a screditare i prodotti televisivi seriali. È l'errore in cui sono caduti molti produttori, critici e spettatori durante tutti questi anni: pensare che una fiction dovesse - e debba - per forza riproporre la realtà. Sebbene, dunque, in Italia ancora i critici storcono il naso ogni qualvolta si parli di televisione e si tenti di accostarla alla qualità, non si può non notare la forza che certi prodotti possiedono. È indubbia la loro capacità di creare mondi possibili, di generare negli spettatori un'attenzione, un interesse e un entusiasmo tali da far nascere intorno ad essi blog, forum, web-sites, chat, newsgroup, convention, proiezioni collettive, che portano questi prodotti al di fuori della normale piattaforma televisiva, espandendoli al di fuori del piccolo schermo.

Laura Frau

Teatro

Carlo Goldoni e le donne gelose

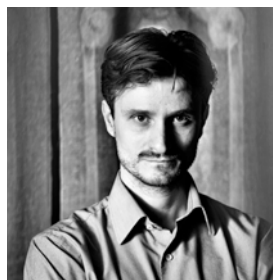
Al piccolo teatro Giorgio Sangati porta in scena "Le donne gelose" di Carlo Goldoni sulle orme del maestro Luca Ronconi



Giuseppe Barbanti

L'allestimento de "Le donne gelose", prima commedia che Goldoni scrive interamente in veneziano, era in programma al Piccolo di Milano per lo scorso mese di giugno con la prestigiosa firma di uno dei grandi maestri del teatro italiano, Luca Ronconi. La sua scomparsa nello scorso febbraio ha fatto slittare la messa in scena all'autunno, dove è in cartellone dal 22 ottobre al 22 novembre al Piccolo Teatro Studio Melato, ed affidare la regia dello spettacolo ad un assistente di Ronconi, il 34enne padovano Giorgio Sangati che, nonostante la giovane età, può vantare un curriculum di tutto rilievo, non solo come assistente di Ronconi, ma anche come attore, nonché produttore e regista di diversi spettacoli della compagnia Teatro Bresci, di cui è uno dei fondatori. Quali le ragioni che avevano indotto Luca Ronconi a scegliere nel vastissimo repertorio goldoniano, di cui era un profondo conoscitore, proprio questo testo? "Credo lo incuriosisse la descrizione di una società veneziana decadente che emerge dalla commedia. Da un lato, quindi, una Venezia inedita, dall'altro il desiderio di affrontare un testo goldoniano molto diverso da "Il ventaglio" e

"La trilogia della villeggiatura", gli ultimi che aveva portato sul palcoscenico. Per certi versi avrebbe potuto essere per Ronconi un ritorno all'esperienza degli anni '70 che lo avevano visto misurarsi con testi goldoniani più legati al contesto lagunare, come "La putta onorata" e "La buona moglie" che aveva poi anche portato sul piccolo schermo. Più che cercare un testo che potesse piacere al pubblico, mi pare che la decisione di allestire "Le donne gelose" possa essere inserita nel novero delle scelte controcorrente di Ronconi, spesso rivelatesi a posteriori vincenti. "Quale sarà la sua lettura de "Le donne gelose"? " L'attenzione dell'autore si concentra su una zona circoscritta della città, un vicinato, e su un'unica classe sociale di bottegai e mercanti, piccoli borghesi già sulla soglia dell'impoverimento. È un mondo chiuso, segnato prima ancora che dalla crisi economica da una deriva morale che trascina i protagonisti in un vortice di dipendenza patologica dal gioco, in un turbine di gelosie e invidie deliranti. I rapporti umani sono miseri, ipocriti; imperano il culto del denaro e una fiducia ossessiva nell'azzardo: solo la sorte infatti



Giorgio Sangati (foto di Attilio Maresco)

può alleviare l'angoscia di ricadere nella miseria, ma si tratta di un sollievo temporaneo per un mondo dal destino ormai segnato. "Che cosa l'ha colpita, in particolare? "Non esiste alcuna prospettiva di riscatto né nel lavoro, né in altri ambiti. Anche il lieto fine, che pure non manca nonostante lo squallore del Ridotto in cui si consuma la passione per il gioco, matura in maniera molto diversa da come accade nelle commedie più note. E non sono trascorsi che pochi anni da "Arlecchino, servitor di due padroni". Proprio l'Arlecchino sprovvisto della maschera, quasi irriconoscibile, segna la distanza che separa "Le donne gelose" dai testi più noti e fortunati. La Venezia anomala, scura, silenziosa e semideserta evocata fa il resto. Perfino il Carnevale rimane sullo sfondo, confinato fuori scena. La festa per eccellenza, in cui si può fingere di essere ciò che non si è, non è in grado di coinvolgere un ceto che può rovesciarsi solo nel proprio vuoto di valori." Il veneziano arcaico del testo aveva portato Ronconi a formare una compagnia di attori

veneti o con una perfetta padronanza della lingua, nell'ordine Fausto Cabra, Leonardo De Colle, Federica Fabiani, Elisa Fedrizzi, Ruggero Franceschini, Sara Lazzaro, Valentina Picello, Paolo Pierobon, Marta Richeldi, Sandra Toffolatti: addirittura, a significarci la distanza che ci separa dagli anni '50 del '900 quando il Piccolo di Paolo Grassi e Giorgio Strehler scritturò Cesco Baseggio e la sua compa-

gnia per allestire "La casa nova", è prevista addirittura la traduzione in italiano delle battute in sovratitoli che accompagneranno gli spettatori nella scoperta di una commedia che potrebbe rivelare insospettite potenzialità. Sangati ha portato in scena negli ultimi cinque anni con il Teatro Bresci, una compagnia formata da attori che al massimo sono poco più che trentenni, testi diversissimi con cui ha raccolto riconoscimenti dal pubblico e dalla critica. Quale il valore formativo di questa sua esperienza nel suo percorso di uomo di teatro? "E' stata fondamentale perché mi ha costretto a 28 anni a misurarmi in un progetto mio personale, a cercare modalità di lavoro condivise con persone appena di qualche anno più giovani di me. Mi sono dovuto mettere in discussione anche come drammaturgo. Sono soddisfatto perché sono riuscito a dare una continuità al lavoro del gruppo che abbiamo costituito. Ne è nato un rapporto per cui siamo cresciuti insieme artisticamente. E cercheremo di continuare a farlo".

Giuseppe Barbanti

I dimenticati #13

Johannes Heesters

C'era una volta un attore di successo, un personaggio controverso, attore preferito di Hitler e da Guinness dei Primati...



Virgilio Zanolla

Johann Nicolaas Marius Heesters, più noto come Johannes o Jopi Heesters, era nato ad Amersfoort (città natale del pittore Piet Mondrian, uno dei padri dell'astrattismo), in provincia di Utrecht, il 5 dicembre 1903, ultimo di quattro figli di un mercante. Al suo 16° compleanno prese la decisione di diventare attore: e si preparò con molta serietà, seguendo lezioni di recitazione e canto. Esordì in palcoscenico non ancor diciottenne, nel 1921, e tre anni dopo prese parte al suo primo film, «Cirque Hollandais» di Theo Frenkel. Continuò a recitare in teatro, e nel 1930 sposò l'attrice e cantante lirica belga Louisa Ghijs, dalla quale ebbe due figlie; la loro unione durò per tutta la vita di lei, fino al 1985. Heesters, che aveva una bella voce e una figura elegante, si dedicò all'operetta, debuttando nel 1932; nel settembre di due anni dopo egli, che parlava perfettamente il tedesco, ottenne grande successo al Volksoper di Vienna in «Der Bettelstudent» di Carl Millöcker; nel '35 si trasferì in Germania con la famiglia, dove già nel secondo film interpretato in tedesco, «Der Bettelstudent» (Lo studente mendicante) di Georg Jacoby ('36), versione cinematografica dell'operetta di Millöcker, Heesters aveva il ruolo di protagonista, con Carola Höhn e con l'attrice, cantante e ballerina di tip-tap ungherese naturalizzata tedesca Mrika Röck, ottenendo un clamoroso successo. All'epoca, la Röck era già l'amante di Jacoby, che avrebbe sposato quattro anni più tardi, e sul set - com'ella poi ammise nel suo libro di memorie - aveva un comportamento insofferente e dispotico; nonostante ciò, la coppia cinematografica con Heesters 'tenne' e incontrò largo consenso di pubblico in altri due film musicali: «Gasparone» ('37), diretto dallo stesso Jacoby, e «Hallo Janine!» di Carl Boese ('39). Heesters brillò anche accanto ad altre attrici: con Martha Eggerth in «Das Hofkonzert» di Detlef Sierck (il futuro Douglas Sirk; '36); col grande soprano Erna Sack in «Nanon» di Herberth Maisch ('38); con Maria de Tasnady in «Das Abenteuer geht weiter» (L'allegro cantante) del nostro Carmine Gallone ('39); e con Luise Ullrich, Herta Worell, Marte Harell, Evelyn Kuenneke. Acclamato come uno dei 'belli' del cinema germanico, non poté sottrarsi a certi compromessi col regime: e sebbene nel '38 avesse effettuato una tournée nei Paesi Bassi con un rifugiato ebreo, nel dopoguerra gli venne imputata l'amicizia con alcuni gerarchi; non per nulla era l'attore preferito di Hitler, che lo riteneva il migliore interprete

del conte Danilo ne «La vedova allegra» di Léhar, e che egli incontrò spesso. Come altri attori compromessi col regime, nel dopoguerra egli dovette attendere alcuni anni prima di poter tornare pienamente operativo: e nel 1960, recatosi in tournée teatrale in Olanda, venne fischiato ad Amsterdam, circostanza che nel 2008 si ripeté anche nella sua città natale. Tornò comunque al successo: in teatro, nel cinema e in televisione. Nell'operetta, interpretò il conte Danilo ne «La vedova allegra» per oltre 35 anni, con oltre 1600 rappresentazioni: un vero record, e sempre con grandissimo esito: non solo Hitler, dunque, ne ammirava le doti di cantante e attore. Nel 2009 lo scrittore Volker Kuhn l'accusò d'essersi esibito per le SS nel '41 nel campo di concentramento di Da-



Johannes Heesters

chau: e alla bell'età di centosei anni, Heesters gli intentò causa per diffamazione: ma il giudice sostenne che a così grande distanza di tempo le accuse erano ormai impossibili da verificare. Intanto nel 1992, dopo sette anni di vedovanza, l'ottantanovenne Heesters s'era risposato con la quarantatreenne attrice, pittrice e fotografa tedesca Simone Rethel, intraprendendo un'acclamata tournée teatrale nei paesi di lingua tedesca; negli anni successivi si produsse con successo sia in teatro che in alcuni concerti, dove la sua voce tenorile mostrava



Johannes Heesters (a destra) il 21 Maggio 1941 presso il campo di concentramento di Dachau

sempre un ottimo timbro, e sostenne varie iniziative benefiche. Intervistato dalla tv tedesca, suscitò molte polemiche asserendo d'aver provato dell'affetto per Hitler, pur condannandone la politica; il clamore delle reazioni lo costrinse a sostenere d'essere stato frainteso. Manifestando la sua simpatia umana verso una persona che nei suoi riguardi si era sempre espressa in modo benevolo, l'attore era solo stato sincero: i tedeschi non glielo perdonarono, dimenticando che in quell'epoca la prospettiva storica del tutto falsata aveva spinto buona parte di loro a provare lo stesso sentimento. Heesters continuò a esibirsi fino agli ultimi giorni di vita: anche dopo che, nel 2009, in seguito a glaucoma e degenerazione maculare divenne cieco; recitava poesie e cantava seduto su una sedia, con inalterata gioia di vivere. Quando morì (il 24 dicembre 2011 a Starberg, in Germania, per una caduta) aveva 108 anni e 19 giorni ed era il secondo uomo più anziano di quella nazione. Ma come longevità d'attore, non c'è collega al mondo che documentatamente gli si possa neppure avvicinare: lavorando in modo ininterrotto dal 1921 al 2011 ha coperto un arco di attività di novant'anni, cominciando quando la Berhardt e la Duse calcavano ancora i palcoscenici e concludendo la sua inimitabile carriera nell'anno in cui Colin Firth e Natalie Portman hanno vinto l'Oscar quali migliori attori protagonisti. Insomma, esercitando il proprio mestiere, Johannes Heesters ha lavorato comparativamente più di qualsiasi altro essere umano, ma è stato ricompensato dalla natura col dono di un'esistenza da Matusalemme.

Virgilio Zanolla

Da Carosello alla Pixar: l'animazione italiana che parla americano

L'animazione italiana, dai maestri Pagot, Bruno Bozzetto e Domenighini fino ai corti d'autore contemporanei



Andrea Fabriziani

Molti ricorderanno i famosi spot pubblicitari di Carosello. I nonni raccontano di come, subito dopo l'ora di cena, ci si sedesse di fronte al televisore per assistere a una

decina di minuti di vivace pubblicità, in una calda atmosfera familiare. I nipoti invece ne avranno sicuramente sentito parlare, se non dai suddetti nonni, dalla televisione odierna. Modello di riferimento per la storia della televisione italiana, Carosello divenne presto un mezzo didattico-pubblicitario molto influente (come una seconda scuola nelle ore serali) ma al contempo sviluppava la formula del commercial d'autore, tappa fondamentale dell'animazione italiana. In quella manciata di minuti si vedono per la prima volta il Calimero dei fratelli Pagot e il pellerossa Unca



"The Boy and the Moon" di Rino Alaimo

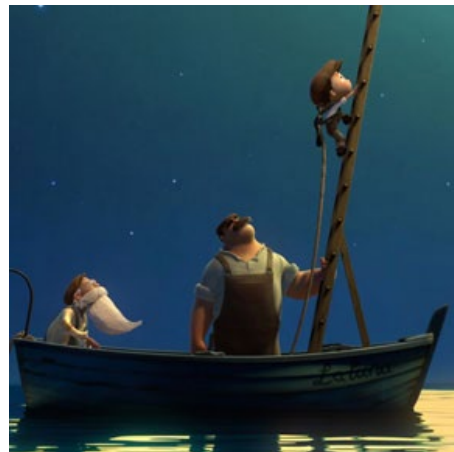
Dunca di Bruno Bozzetto. I primi sono due disegnatori veneziani che poco prima della seconda guerra mondiale scrivono e disegnano per la Disney per poi realizzare "I Fratelli Dinamite" (1949), primo lungometraggio d'animazione italiano, precedendo di poco il celebre "La Rosa di Bagdad" di Anton Gino Domenighini. Considerati oggi come i padri dell'animazione italiana, sono citati affettuosamente dal maestro Hayao Miyazaki nel film "Porco Rosso", in cui il protagonista prende il nome, appunto, di Pagot. Carosello si conferma una fucina di autori dell'animazione e nel 1960 fanno la loro apparizione il personaggio di Kuko e il trio Pildo, Poldo e Baffoblù, creature di Bruno Bozzetto, creatore del signor Rossi, un ometto basso e baffuto, simbolo ironico dell'italiano medio e del boom economico.



"Vip, mio fratello superuomo" animazione prodotta e diretta nel 1968 da Bruno Bozzetto e coprodotta da case statunitensi

Il fumettista di Milano si sente un regista cinematografico più che un animatore o un disegnatore e nel 1965 realizza "West & Soda", una parodia del genere western americano di cui cita esempi eminenti come "Ombre Rosse" (Ford, 1939) e rende omaggio alla trilogia di Leone che esce proprio in quegli anni, "Per un pugno di Dollari" (1964), "Per qualche Dollaro in più" (1965) e "Il buono, il brutto e il cattivo" (1966). Lo stile è brillante, ricco di gag surreali, rovesciamenti di senso e nonsense, richiama direttamente alla cultura popolare americana creando un ponte artistico e ideologico con i fumetti e i film di maggior successo. Bozzetto replicherà pochi anni dopo in "Vip, mio fratello superuomo", una delle prime parodie dei supereroi dei fumetti, carica di umorismo e citazioni cinematografiche, prime fra tutte la figura di Superman e la malvagia Happy Betty che richiama il Dott. No di James Bond. Purtroppo il destino dell'animazione italiana resta legato ancora a Carosello e quando questo termina le trasmissioni, nel '77, l'interesse per i prodotti animati d'intrattenimento crolla in maniera violenta. Si spalancano così le porte ai cartoni animati esteri, in particolare quelli giapponesi e statunitensi, una vera e propria invasione mediatica che durerà fino agli anni Novanta, quando Enzo D'Alò realizza con grande successo "La freccia Azzurra" (1996). Gli anni Novanta sono però l'epoca dei computer e alcuni nuovi artisti trovano spazio per specializzarsi nel neonato mondo dell'immagine digitale che allontana l'animazione tradizionale dalle sale cinematografiche: D'Alò rinnova

l'interesse per l'animazione nel nostro paese ma il suo è uno stile legato ancora alla tradizione, fatta di disegni a mano, carta e colori. La vera novità è ora il digitale, la computer grafica, l'immagine di sintesi, e mentre da una parte si attinge alle tradizioni, c'è chi, come il giovane savonese Rino Alaimo, attinge invece alla tradizione letteraria fiabesca, realizzando il piccolo capolavoro "The Boy and the Moon" (2012). Mescolando disegni fatti a mano e animazione digitale, racconta la storia di un bambino che fa di tutto pur di con-



"La Luna" (2011) Enrico Casarosa

quistare il cuore della luna, di cui è innamorato. Premiato in tutto il mondo, il corto è stato un vero e proprio successo, tanto da essere stato selezionato per il New York Film Festival e da essere trasposto in un libro per l'infanzia pubblicato negli Usa e in Giappone, diventando anche un fenomeno editoriale. La fortuna della nuova animazione italiana si espande a livello internazionale anche con Enrico Casarosa, che la porta ai livelli che più gli competono. Il giovane animatore, si specializza a New York come animatore e dopo aver lavorato agli storyboard di film come "L'Era Glaciale" (2002), passa alla corte di John Lasseter, la Pixar, dove realizza il corto "La Luna" (2011), toccante fiaba in digitale candidata agli Oscar, consolidando il ponte con gli Stati Uniti e riaccendendo le speranze luminose di un futuro rinnovato per l'animazione italiana.

Andrea Fabriziani

Luci dalla Cina

Il festival europeo del documentario cinese ad ottobre arriva in Italia



Francesca Frigo

Giunge in Italia "Ecrans de Chine", il festival nato in Francia per far scoprire al suo pubblico, attraverso i film di giovani cineasti cinesi indipendenti la quotidianità di

questo popolo. Grazie infatti al successo delle edizioni precedenti nelle città di Roma (16-18 ottobre) e Torino (15-23-24-25 ottobre) si assisterà all'evento nella formula di rassegna diffusa. Abbiamo intervistato Michel Noll, ideatore e direttore del festival parigino, autore, regista, ma anche produttore e distributore di documentari.

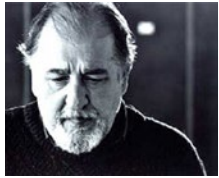
Michel, come nasce l'idea di un festival del documentario cinese?

Nasce dal desiderio di far scoprire al pubblico francese, e più in generale occidentale, l'evoluzione della Cina, un paese spesso sinonimo di inquietanti fantasmi per il resto del mondo,

segue a pag. 42

Sembra svenuta... ma è in crescita

Quasi una “moda” prendersela con la SFC ogni volta che si parla di cinema in Sardegna. Così reclama il presidente che, rispondendo, passa la parola alla direttrice, sul prossimo numero di Diari di Cineclub



Antonello Grimaldi

Cari amici, accolgo con piacere l'invito a rispondere sull'operato della Sardegna Film Commission, anche se dovrò ripetere cose già dette fin dalla mia nomina a Presidente; ed anche se sembra quasi diventato di “moda” prendersela con la SFC ogni volta che si parla di cinema in Sardegna, spesso con accuse non documentate o addirittura con palesi menzogne come quelle sulla non trasparenza dei suoi atti o sull'accesso agli atti che sarebbe stato negato ai richiedenti (abbiamo dato seguito a tutte le richieste e dal 2013 è stato verificato che solo due su oltre quindici richiedenti non hanno ritirato i documenti). Ma lasciando alla Direttrice il compito di sottolineare con un prossimo intervento riepilogativo di resoconto dettagliato delle attività, di cui in questo momento ne abbiamo di importanti in scadenza: Opportunity Tour organizzato con RAI Cinema, Rai Fiction, RAI.com e RAI Cultura; il Fondo Ospitalità; il fondo Filming Cagliari, solo per citare i principali, senza parlare dell'assistenza in preparazione ai bandi della LR 15/2006 gestiti dalla RAS qui mi limiterò a ribadire alcuni concetti sul ruolo delle FC in Sardegna e in Italia. Le FC nascono per sviluppare l'industria cinematografica ed audiovisiva nelle Regioni di appartenenza, in particolare attirando con incentivi ed agevolazioni il maggior numero di produzioni nel territorio regionale per girare i propri film. Questo, oltre agli investimenti diretti ed indiretti che favoriscono economicamente le location prescelte, permette di creare posti di lavoro per tutti gli operatori del settore cinema



“Il filo di lana” di Tomaso Mannoni, (foto di Alessandro Toscano); “Ogni cosa al suo posto” di Paolo Zucca e “Piccoli Grandi Eroi” di Giorgia Soi sono stati realizzati grazie a Heroes 20.20.20., il progetto europeo nato dalla collaborazione tra la Fondazione Sardegna Film Commission, l'Assessorato Regionale dell'Industria – Servizio Energia e Sardegna Ricerche, con l'obiettivo di informare i cittadini sulle azioni di risparmio ed efficientamento energetico attive in Sardegna con nuove forme di comunicazione e gli originali prodotti audiovisivi destinati al grande pubblico

locali, creando così un circolo virtuoso che fa crescere l'economia regionale. Questo è ciò che fa la SFC (pur nei limiti dei finanziamenti a sua disposizione): basta considerare la netta crescita delle richieste di supporto delle produzioni per la nostra assistenza quando intendono girare in Sardegna, richieste inoltra-



te sia da parte delle produzioni internazionali, sia nazionali ed anche della nostra Regione. Da Gennaio 2015 ad oggi sono oltre 140 le produzioni assistite, a livello di produzione creativa, logistica, organizzazione e scouting. Ma la Sardegna ha un'anomalia: è una delle pochissime Regioni italiane ad essersi dotata di una legge sul cinema per sostenere i film di rilevante interesse regionale (un'altra Regione è il Friuli con la Legge regionale n. 21 del 6 novembre 2006). Questa legge dovrebbe essere una carta in più per la nostra Regione invece



“La stoffa dei sogni”. Teatranti e criminali insieme naufragano all'Asinara. Un cast d'eccezione, con Sergio Rubini ed Ennio Fantastichini. Ispirato a un testo di Edoardo De Filippo e diretto da Gianfranco Cabiddu per Paco Cinematografica, con il supporto della Regione Autonoma della Sardegna e della Sardegna Film Commission. Selezionato tra gli eventi di pre apertura del Festival del cinema di Roma, sarà proiettato il 14 Ottobre al Museo Maxxi all'interno della Festa di Roma (foto di Valeria Verona)

di trasformarsi spesso solo in motivo di incomprensioni e conflitti: si tratta di una strada a due corsie da percorrere in parallelo in un solo senso di marcia. Le produzioni “non sarde” da attirare nel nostro territorio con le ricadute economiche suddette in particolare - attraverso i fondi dei bandi ospitalità, e le opere più strettamente legate al territorio da sostenere per la produzione - attraverso i bandi previsti dalla legge, e per la loro diffusione dalla presenza nei festival e nelle rassegne più importanti. E questo già ora è il lavoro quotidiano



Enrico Pau sul set di “L'accabadora”, protagonisti Donatella Finocchiaro e Barry Ward

svolto dalla SFC che peraltro si trasforma in Fondazione nel 2011 proprio per diventare l'organo istituzionale regionale di governance della filiera audiovisiva e quindi anche dell'



Serie Web “Ta Spantu” per la promozione e diffusione della cultura dell'efficienza e del risparmio energetico in Sardegna. Regia di Pierluca Di Pasquale prodotta con il contributo dalla Fondazione Sardegna Film Commission in collaborazione con il Consorzio Due Giare, Bob Marongiu e Giara Bus (foto di Alessandro Toscano)

intero comparto del cinema. Si tratta quindi, a mio parere, di riconoscere la centralità della SFC nel settore cinema, di apportare modifiche alla legge aggiornandola alle nuove realtà anche tecnico-produttive, far convivere l'eterno conflitto fra arte ed industria che da sempre riguarda il cinema. Insomma, come succede nelle altre Regioni italiane, se la FC è forte l'industria e l'arte si sostengono a vicenda per lo sviluppo dell'intero settore. Grazie per l'attenzione. (Alla prossima puntata!)

Antonello Grimaldi

Presidente della Fondazione SARDEGNA FILM COMMISSION



* E' previsto sul prossimo numero un intervento della Direttrice Nevina Satta con il compito di evidenziare il dettagliato delle attività della Fondazione SFC

segue da pag. 40

e soprattutto una realtà complessa da vivere per gli stessi cinesi. In qualche modo si tratta di fare il ritratto di cittadini del mondo.

Quale è il tuo rapporto con quel paese?

Da circa ventanni percorro la Cina inizialmente attirato da una civiltà millenaria. La Cina che io ho scoperto non ha nulla a che fare con quello che i "sinofobi" denunciano come il "pericolo giallo". Al contrario ho incontrato uomini e donne disorientati, alla ricerca di una nuova identità e che tentano, dopo secoli di isolamento, di trovare il loro posto nel mondo di oggi. Ben al di là dei discorsi politici ed ideologici, ho trovato tra i cinesi un'umanità commovente, una ricchezza di emozioni straordinaria, un senso dell'ospitalità magnifico, e una solidarietà ben lontana dagli individualismi occidentali. Di conseguenza mi è sembrato importante condividere con gli spettatori occidentali le mie impressioni e i miei interrogativi dando la parola ai cinesi stessi. Allora ho cominciato a raccogliere storie trovate grazie ai miei viaggi, ai miei incontri.



Michel Noll, ideatore e direttore del festival parigino



Documentari indipendenti, realizzati da giovani e promettenti cineasti. L'insieme di questi film costituisce una collezione eccezionale di documentari, un mosaico sorprendente della realtà dell'Impero di Mezzo e degli abitanti di questa nuova Cina.

Quali sono le caratteristiche fondamentali della scena documentaristica cinese?

Non esiste una vera tradizione documentaristica in Cina, così come noi la conosciamo in occidente. Sin dall'inizio, dai primi del '900, i film documentari sono stati focalizzati sull'informazione, l'educazione e la diffusione di quella che era la visione ufficiale del mondo. Questo andamento non terminò dopo la seconda guerra mondiale, al contrario, si rafforzò; Mao aveva bisogno di "informare" le masse, e usò tutti i media possibili (stampa, cinema, televisione) per raggiungere questo obiettivo. Un vero cambiamento si ebbe solo con rivoluzione digitale, quando i giovani studenti diventarono loro stessi filmmaker, utilizzando i loro cellulari per registrare le immagini e montandoli con i loro computer portatili. A quel punto si gettarono



le basi per la nascita di un vero settore di documentario indipendente. Loro non avevano bisogno di autorizzazioni ufficiali per avere accesso all'attrezzatura (videocamere, software di montaggio...), così cominciarono a filmare quello che avevano davanti ai loro telefoni e, per la prima volta, la "realtà" divenne il soggetto dei loro film.

Cosa filmano questi giovani filmmakers?

L'oggi, la realtà, senza limiti, dal momento che questa cosa non è mai stata fatta prima. Tanti i temi attraverso cui i giovani autori cinesi riflettono sul proprio paese: l'orrore della seconda guerra visto dagli occhi delle ultime "Comfort Women" cinesi (Ventidue). Il ritratto di un uomo che ha dedicato la propria vita a una pianta esotica (Magnolia vita mia). La difficile condizione dei contadini nelle aree rurali (Ritorno alla luce). L'acrobatica raccontata come ascensore sociale di un'infanzia senza futuro (Lacrime di stelle). E poi ancora ascesa e caduta di un leader politico che vuole cambiare il destino della sua città (Il sindaco cinese). Oppure un viaggio alla scoperta di luoghi e popoli della Cina rimasti a lungo sconosciuti (Terre inesplorate).

Francesca Frigo

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantarò

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

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero ha collaborato in redazione Maria Caprasecca

la pagina di facebook è curata da Patrizia Masala
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubromafedic.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantarò

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it

www.ficc.it

www.cinit.it

www.fedic.it

www.cineclubsassari.com

www.pane-rose.it

www.umanitaria.ci.it

blog.libero.it/Apuliacinema

www.ilquadraro.it

www.cgsweb.it

www.sardiniafilmfestival.it

www.arciiglesias.it

www.associazioneculturalejanas.com

www.youtube.com/user/JanasTV1

www.babelfilmfestival.com

www.lacinetecasarda.it

www.retecinemabasilicata.it/blog

www.cinmafedic.it

www.movementu.it

www.giornaledellisola.it

www.storiadefilm.it

www.passaggidautore.it

www.cineclubalphaville.it

www.conseguenze.org

www.educinema.it

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.alambicco.org

www.centofiori.de

www.sentieriselvaggi.it

www.circolozavattini.it

f Diari di Cineclub

www.sardegnaeventi24.it

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.aamod.it/links

www.gravinacittaperta.it

www.ilclub35mm.com

www.suburbanacollegno.it

www.anac-autori.it

www.asinc.it

www.usexpo.it

www.officinakreativa.org

www.monerratoteca.it

www.prolocosangiannivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.quartaradio.it

www.centroesteticolacrisalidesassari.it

www.calamariunion.it

www.cortisenzafrontiere.com

www.officinacustica.it

www.pistoiaingiallo.com

www.losquinchos.it

www.uccaarci.it

www.inscenaonlineteam.net

idruidi.wordpress.com



ISSN 0243-167X



770243 167396