

## Enzo Natta: il cinema come esperienza comunitaria



Stefano Macera

Dialogare con Enzo Natta, firma storica del giornalismo cinematografico italiano, può dischiuderti una sorprendente molteplicità di orizzonti culturali. Anzitutto, perché ci si confronta con un percorso intellettuale del tutto singolare, fortemente nutrito - come emerge da questa intervista - da stimoli d'oltralpe. In secondo luogo perché, ripercorrendo la sua attività pluridecennale, è possibile misurarsi con il rapporto tra rilevanti componenti del mondo cattolico e la settima arte. Scoprendo approcci inconsueti a una forma espressiva dal carattere fortemente sociale, talvolta non estranei alle suggestioni del miglior umanesimo cristiano del XX secolo

*Intanto mi piacerebbe sapere come ti sei accostato alla critica cinematografica.*  
Premetto che, essendo nato nel 1933, appartengo alla generazione che è cresciuta a "pane e cinema". Dopo la seconda guerra mondiale e anche negli anni immediatamente successivi all'introduzione della televisione, il cinema costituiva il principale divertimento collettivo, anche perché, in molte località di provincia, non c'erano teatri. Sin da giovanissimo,

ho letto riviste di grande diffusione come *Novelle film*, che ogni settimana pubblicava il trattamento di un film corredato da un'ampia serie di fotografie. In questa mia passione, sono stato agevolato dall'aver avuto i natali a Imperia, a poca distanza da quella Francia che, culturalmente, è sempre stata per me un riferimento. In effetti, tra i cineclub che ho frequentato ve ne era uno a Mentone, cittadina

*segue a pag. successiva*



Ettore Scola  
19 gennaio 2016  
a pag. 5 il nostro ricordo.

*La memoria è un ingranaggio collettivo*

## Virgilio Tosi, un missionario laico della cultura cinematografica e del cinema scientifico

Abbiamo incontrato Virgilio Tosi, già dirigente della FICC



Patrizia Masala

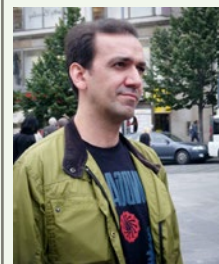
In questo colloquio nella sua casa romana, racconta un po' della sua vita partendo dai comizi teatrali del '46 nelle fabbriche milanesi per rivendicare il diritto alla cultura. Tra i fondatori del Piccolo Teatro di Milano con Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Mario Apollonio. Passerà dal teatro al cinema. Ricorda anche la nascita dell'Associazione Nazionale della Cultura Cinematografica e della FICC nel 1947, l'amicizia con Callisto Cosulich, l'incontro con Zavattini e la passione per il cinema scientifico.

*Hai appena festeggiato i tuoi novant'anni con un nuovo libro intitolato "Storia di un'adolescenza breve" edizioni Carocci, 2015. Dopo aver scritto moltissimi testi sul cinema e realizzato numerosi documentari scientifici ti sei cimentato in un'opera narrativa travestita da autobiografia. Mi ha incuriosito subito la foto della copertina e penso sarà così anche per i lettori. E' l'immagine della tua carta annonaria, valida dal mese di novembre del '43 al febbraio del '44. Eri giovanissimo ed eri animato da una profonda passione culturale.*

Lo racconto anche nel libro. Alla fine del '42, a 17 anni, partecipai a un convegno internazionale dei Littoriali sul teatro che si svolse a Firenze al Teatro della Pergola. C'erano tanti giovani, parecchi già antifascisti, tra i quali anche Gerardo

*segue a pag. 12*

## I diritti del pubblico e i diritti del moderatore di cineforum



Massimo Tria

Nel fine settimana del 12 e 13 dicembre ho avuto l'enorme piacere di partecipare come ospite al corso di autoformazione dei circoli aderenti alla FICC, "Federazione Italiana dei Circoli del Cinema", che ha avuto luogo ad Ostia Antica, in occasione del quale ho

potuto finalmente tributare un omaggio a Pier Paolo Pasolini nel luogo in cui quarant'anni fa il poeta fu ammazzato (molto toccante il reading organizzato al Parco Letterario). Ufficialmente sono intervenuto come delegato del "CINIT - Cineforum Italiano", ma nella sostanza l'ho fatto come amico e collega, desideroso di confrontarmi con approcci ed eredità diverse: in quest'ottica è stato particolarmente produttivo il confronto sulle metodologie di conduzione dei cineforum e sul rapporto fra pubblico e animatore. Sulla scorta dei dibattiti e delle analisi condotte egregiamente dagli amici della FICC, ho scoperto con piacere l'attenzione certosina che l'associazione dedica a una equilibrata gestione degli incontri e soprattutto agli spesso bistrattati diritti degli spettatori. Mi è stato dunque chiesto di sviluppare proprio alcune delle mie considerazioni di quei giorni sulla "Carta dei diritti del pubblico", sorta di stella polare e documento di riferimento della FICC. Inizierò spazzando (lo spero vivamente) il lettore occasionale con una considerazione geografica, che si farà poi geopolitica: questa sorta di decalogo dei diritti dello spettatore cinematografico fu firmato il 18 settembre del 1987 nella città allora cecoslovacca, ora ceca di Tábor. Ero troppo giovane per poter seguire il lavoro pluriennale che suppongo stesse alla base di questo stimolante documento, e tanto meno con i miei tredici anni di età potevo all'epoca prevedere di cosa mi sarei occupato "da grande", ovvero anche di culture slave e in particolare proprio di storia e letteratura ceca: quella cittadina della Boemia meridionale riveste una profonda importanza simbolica per la lotta di emancipazione religiosa e nazionale del popolo ceco, in quanto è uno dei luoghi storici legati al movimento riformatore dell'husitismo, che prende il nome dal predicatore Jan Hus (messo al rogo nel 1415, poi "riabilitato")

*segue a pag. 6*

segue da pag. precedente

che s'incontra non appena si oltrepassa la frontiera. Qui, ho scoperto quanto il cinema potesse essere un veicolo di crescita intellettuale, assistendo - nel corso degli anni '50 - a proiezioni e a dibattiti sui film, affollati come non mi è mai capitato di vedere in Italia. Del resto, il cineclub in questione era frequentato da figure di assoluto rilievo, tra cui Chabrol e Truffaut, che qui hanno presentato le loro opere iniziali. Di certo, è stato attraverso questa esperienza che mi sono avvicinato alla principale novità introdotta dalla Nouvelle Vague: la concezione di un cinema realizzabile da tutti e in assoluta libertà. Ma in quegli anni, il mio legame con la Francia si è tradotto anche in forme concrete: il cineclub stampava un settimanale, al quale ho anche collaborato. Per questa via, sono arrivato ad avere la tessera del Sindacato Giornalisti e Scrittori in Francia. Tuttavia...

Tuttavia?

Debbo precisare che il giornalismo, per me, è sempre stato un valore in sé, anche a prescindere dalla passione cinematografica. La mia prima esperienza nel settore, in Italia, è cominciata attorno alla metà degli anni '50, presso il quotidiano genovese *Il Caffaro*, e non ha avuto per oggetto il mondo dello spettacolo, bensì le cronache locali dalla provincia di Imperia. Ho anche lavorato per due giornali della sera: *La Notte* e *il Corriere Lombardo*. Ma con la decisione di trasferirmi a Roma, alla fine degli anni '50, la mia carriera ha avuto una svolta e, nella mia attività giornalistica, si è imposto decisamente l'interesse per il cinema. In particolare, ho avviato il mio lungo rapporto con la *Rivista del Cinematografo*, pubblicazione nata nel 1928, ancora esistente e legata a quell'Ente dello Spettacolo ch'era un tempo una sorta di Ministero dello Spettacolo del mondo cattolico.

Puoi darci un'idea del tuo apporto alla *Rivista del Cinematografo*?

Sì. Tra le prime cose che ho realizzato sulle sue pagine, inevitabilmente, vi è stato un articolo sulla Nouvelle Vague, volto a far conoscere il processo che aveva portato alla produzione e alla distribuzione dei film di Truffaut, Chabrol, Godard ecc. Ma ho realizzato anche un approfondimento in varie puntate sul cinema africano e arabo, peraltro attingendo dal giornale del cineclub di Mentone. Inoltre, mi sono confrontato con quella che già negli anni '60 - in seguito al definitivo consolidarsi dell'egemonia televisiva - veniva chiamata "crisi del cinema", intervistando registi importanti, come Dino Risi, direttori della fotografia e maestranze e registrando i primi segni di un "cambiamento epocale". Va peraltro sottolineato che la *Rivista del Cinematografo* non si occupava solo di cinema, ma anche di teatro, fumetti e comunicazione sociale. Io, per un po' di anni, e sino al '72-'73, ne sono stato anche capo-redattore. In questa veste, posso dire di aver svolto il ruolo di talent scout, aprendo la strada alla scrittura per Rulli e Petraglia, che si firmavano con pseudonimi, Enrico Ghezzi, Nino Bizzarri, pluri-premiato documentarista, e per



Enzo Natta

il critico teatrale Maurizio Giammusso, poi passato al *Corriere della Sera*. Insomma, in quella fase, la rivista si è caratterizzata come una sorta di laboratorio, pronto ad accogliere varie tendenze culturali.

Che tipo di diffusione aveva allora questo periodico così longevo?

Ovviamente, non raggiungeva le masse, ma allora le riviste specializzate in Italia non se la passavano male, sia perché maggiore era il numero degli appassionati di cinema, sia perché vi era ancora il primato del cartaceo, venuto meno con l'attuale predominio delle nuove tecnologie. Oltre alle vendite nelle librerie, la rivista poteva contare su uno "zoccolo duro" di alcune migliaia di abbonati.

Per diversi anni hai scritto anche sull'*Osservatore Romano*, che pur se non ne è un organo ufficiale, ha forti rapporti con la Santa Sede. Viene spontaneo chiedere a quali vincoli dovevi attenerti...

Sì ho lavorato anche per *L'Osservatore Romano*, quando, al principio degli anni '60, vi è stata introdotta una pagina degli spettacoli coordinata da Ludovico Alessandrini. In realtà, nello scrivere di cinema godevo d'una notevole libertà, dovevo solo evitare certi campi minati, soprattutto legati alle rappresentazioni meno convenzionali della sessualità. Ma questo quotidiano conduceva anche battaglie piuttosto avanzate, relative alla necessità di introdurre sale a gestione pubblica e, in generale, di rendere più forte l'intervento statale nel campo dello spettacolo. *L'Anicagis* (oggi *Anica*), rappresentante delle industrie italiane del settore e legata all'idea di un capitalismo senza freni, arrivò a sostenere che, in fatto di cinema, *L'Osservatore Romano* e *l'Unità* erano la medesima cosa: un'esagerazione palese che, tuttavia, conteneva elementi di verità.

Tu peraltro hai collaborato anche con riviste appartenenti alle espressioni più eterodosse del cattolicesimo italiano...

E' vero, ad esempio, negli anni 1963-64, ho scritto sulla rivista *Orizzonti*, pubblicata dalle Edizioni San Paolo: una pubblicazione interessante, che però ha avuto una vita breve. Venne chiusa dai Paolini perché il suo direttore, nell'agganciarsi alle innovazioni del Concilio Vaticano II, richiamava alla necessità di ulteriori strappi con il passato, soprattutto in materia di diritti civili. A pensarci bene, ritengo sarebbe stato meglio muoversi secondo un'ottica gradualista, che considerasse nella

giusta misura il carattere millenario della chiesa, un'istituzione che può e deve essere trasformata, ma non sulla base di continui scossoni. Del resto, poi, realtà ecclesiastica a parte, va detto che, era proprio la società italiana a presentare vaste sacche di arretratezza. Io, per esempio, quando mi sono trasferito a Roma, sono rimasto colpito dal fatto che, nella capitale del paese, le ragazze madri fossero ancora oggetto di commenti sprezzanti, cosa che non accadeva nella mia città d'origine. Se in Italia certe conquiste si sono date solo negli anni '70 è perché prima la situazione



"Uno sguardo nel buio. Cinema, critica, psicoanalisi" di Enzo Natta. Effata editrice - Collana Accademia. ISBN: 9788874022236

non era matura. A parte ciò, un'esperienza di più lunga durata è stata la collaborazione, con *Dimensioni*, testata creata da un vivacissimo gruppo di Salesiani, alcuni dei quali, peraltro, provenivano dall'America Latina e avevano conosciuto Camillo Torres (1929-1966), il prete guerrigliero colombiano. Questo periodico, attento a tematiche terzomondiste e anticapitaliste, ha esercitato un'influenza maggiore di quanto non sospettassi. In molti mi hanno detto di avermi letto sulle sue pagine: tra questi, Marco Asunis, presidente della Ficc (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema).

Comunque, il periodico con il quale normalmente sei più identificato è *Famiglia Cristiana*. Leggendo le recensioni che, a partire dalla seconda metà degli anni '80, hai pubblicato su questo settimanale si rimane colpiti dalla estrema semplicità del linguaggio adottato, che non va mai a detrimento delle capacità analitiche...

Guarda, Montanelli, citando esperienze giornalistiche americane, raccomandava di farsi capire dal "lattaio dell'Ohio", cioè da quelle persone che sanno leggere e scrivere ma che, assorbite dalle vicissitudini quotidiane, non hanno il tempo di approfondire le questioni e

segue a pag. successiva

*segue da pag. precedente*

non si trovano a loro agio col linguaggio specialistico. Io sono convinto che non ci siano argomenti di cui non si possa parlare a un numero ampio di persone, ma la scrittura dev'essere a un tempo immediatamente comprensibile e piacevole, direi godibile. Il critico, a maggior ragione se scrive su una pubblicazione che punta a una larga diffusione, è anzitutto un "mediatore" che deve saper illustrare con efficacia i pregi e i difetti di un film, toccando le stesse questioni stilistiche senza inutili ermetismi. Non ho mai amato i "critici accademici", che ogni volta che scrivono un pezzo sembra che salgano in cattedra a impartire una lezione, rivolta per giunta ai pochi meritevoli che ne decifrano le bizzarrie verbali.

*Per quale motivo un settimanale autorevole come Famiglia Cristiana ha deciso, a partire dal 2013, di sopprimere la critica cinematografica?*

Diciamo che a monte vi sono problemi economici, originati da una diffusione minore rispetto a quella, enorme, di qualche decennio fa: ciò ha portato a una considerevole riduzione delle pagine. Alle solite, a farne le spese per prima è stata la critica cinematografica, che settimanali e quotidiani hanno sempre ritenuto un di più, cui si può rinunciare senza troppi rimpianti. Anzi, a ben vedere, in certe fasi storiche essa è stata intesa addirittura come luogo di penitenza. Negli anni '30, quando si capiva che un giornalista non era troppo allineato al fascismo, ma nello stesso tempo non vi erano pretesti per mandarlo al confino, lo si spostava dalla cronaca o dagli esteri alla critica cinematografica. E' accaduto, tra gli altri, a Filippo Sacchi che poi, sorretto com'era da una grande cultura, anche in questo campo si è rivelato bravo. Oggi, magari, non si verificano più questi "trasferimenti coatti", ma nei quotidiani, la critica è ridotta a trafiletti che fanno da contorno a lunghi pezzi legati al pettetelego e al cinema considerato solo come evento mondano.

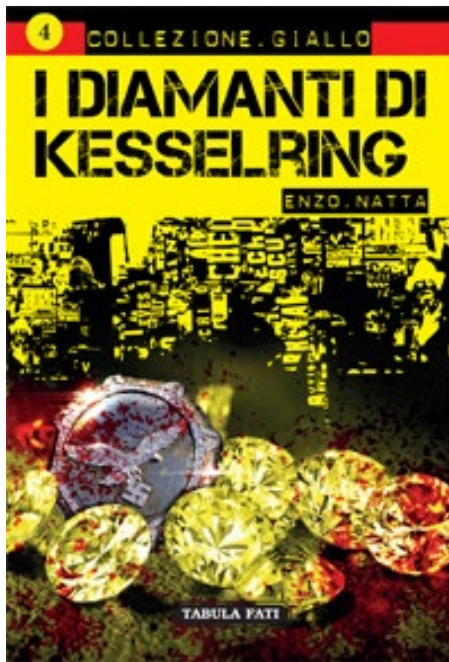
*E' anche per questo che, attualmente, l'Italia risulta uno dei paesi in cui la cultura cinematografica è meno diffusa...*

Il fatto che il cinema, soprattutto quello meno legato a istanze puramente mercantili, sia così poco conosciuto è anche una responsabilità dei diversi Ministeri dell'Istruzione che si sono succeduti. Perché non hanno mai pensato a collocare, nei programmi scolastici, un serio ragionamento sulla civiltà dell'immagine. Oggi, siamo bombardati da immagini che provengono non solo dal cinema e dalla televisione, ma anche dai cosiddetti nuovi media: è fondamentale essere educati a un approccio critico, che porti a non fruire passivamente di ciò che si vede. Una modalità semplice per arrivare a ciò, potrebbe essere l'insegnamento dell'audiovisivo a scuola. Ma, mirando più in alto, si potrebbe ricollegare la riflessione sulla civiltà dell'immagine a ogni materia. Solo che, in Italia, a livello istituzionale, non si è mai affrontata la questione.

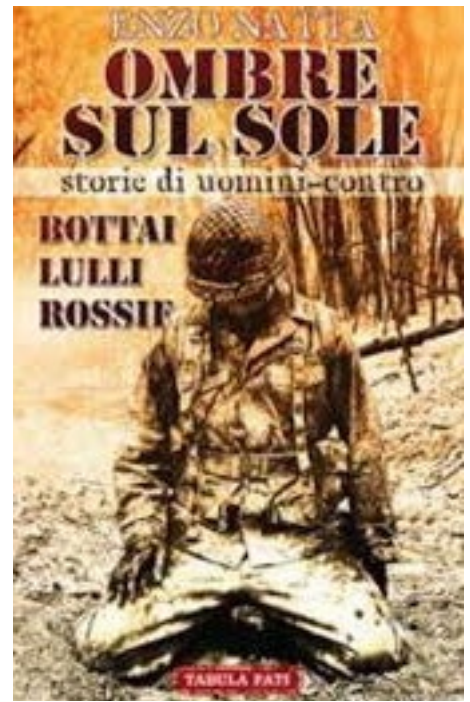
*Dal 1980, per un ventennio, sei stato presidente dell'Ancci (Associazione nazionale circoli cinematografici ita-*

*liani). Puoi parlarci di questa esperienza?*

A questa fase, per me fondamentale, si lega anzitutto la fondazione, nel 1987, di Filmcronache, che ho diretto per 15 anni. Una rivista specializzata, certo, ma attraverso la quale si è cercato di giungere a un pubblico più largo di quello dei cinefili. Per questo, abbiamo adottato un linguaggio comprensibile, non dico lo stesso che ho sempre usato su Famiglia Cristiana, ma in ogni caso più diretto di quello che si trova nelle pubblicazioni di settore. A ciò va aggiunto che si è scelto pure di scrivere pezzi non troppo lunghi e con titoli di richiamo e di fare un ampio uso delle vignette, praticamente presenti una pagina sì e una no. Ma le attività sono state molteplici, a partire da una collana di libri (Studi e Ricerche) sempre abbinati ad una manifestazione pubblica. Si pensi a *L'immagine bugiarda* (1986), il saggio che Ernesto G. Laura ha dedicato al cinema della Repubblica di Salò, vincendo pure il premio Umberto Barbaro. O alla celebrazione, svoltasi un anno prima a Villa Medici, a Roma, del cinema della Nouvelle Vague: in questo caso è uscita una monografia realizzata da Renzo Gilodi e si è presentato un film di Pierre Kast (*Herbe rouge*) che, come spesso accade, in Italia non ha avuto distribuzione. Sempre a Ernesto G. Laura si deve il libro su Gianni Puccini *Parola d'autore* (1995), presentato nel corso di un convegno alla Sapienza nel quale, a omaggiare questo regista, fortemente interno al milieu intellettuale della sinistra italiana, sono intervenuti suoi prestigiosi amici come il collega Giuseppe De Santis, il filosofo Mario Socrate, Pietro Ingrao e il critico cinematografico Mino Argentieri. Del resto, quest'ultimo - in virtù della ricchezza di stimoli culturali che ha sempre offerto - è stato una presenza costante nelle nostre iniziative. Ma, dal nostro punto di vista, il cinema è anche l'occasione per sviluppare relazioni



"I diamanti di Kesselring" di Enzo Natta (2013) edizioni Tabula Fati. Copertina di Vincenzo Bosica. ISBN-978-88-7475-341-3 Pagg. 160



"Ombre sul sole" di Enzo Natta. Storie di uomini-contro. Giuseppe Bottai, Folco Lulli e Frédéric Rossif. Edizioni Tabula Fati ISBN-978-88-7475-315-4. Pagg. 128

umane diverse, contrastando le spinte al ripiegamento su sé stessi e al delinarsi di una vera e propria "non società" che connotano il nostro mondo occidentale. Così, l'Ancci, l'estate, proponeva ai più giovani anche dei campi scuola in Val d'Aosta o alle Dolomiti: qui, i ragazzi avevano la possibilità di alternare giornate dedicate alle proiezioni e agli incontri con gli autori, ad altre in cui si facevano escursioni in montagna.

*Le diverse realtà dell'associazionismo cinematografico muovono spesso da istanze ideali molto forti: quali erano le vostre?*

Anche in questo caso, come in altre esperienze della mia vita, l'ispirazione di fondo è venuta dalla Francia. Solo che non si è trattato di un impulso culturale legato esclusivamente al sottoscritto, ma di una spontanea convergenza tra tante persone appartenenti alla stessa associazione. In particolare, ci siamo richiamati a originali pensatori cattolici d'oltralpe, come Jacques Maritain (1882-1973) ed Emmanuel Mounier (1905-1950). Il primo, individuando tra i motivi della crisi europea tanto la perdita dei valori quanto il dissolversi dei legami sociali, ha teorizzato un ritorno ai principi cristiani che non rinunciasse alla separazione fra Stato e Chiesa e ha proposto un'educazione volta a formare persone che si realizzino pienamente nella dimensione comunitaria. Il secondo, dando vita alla corrente del "personalismo", ha delineato una visione della società distante sia dall'individualismo estremo sia dal collettivismo livellatore, asserendo che il valore assoluto di ogni persona non può che essere esaltato dal rapporto solidale con gli altri. Ma ci ispirava anche André Bazin (1918-1958), riferimento degli autori della Nouvelle Vague e teorico di un realismo ontologico, ossia

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

d'un cinema capace di catturare non solo l'apparenza, ma anche l'essenza delle cose. Nelle relazioni che ho tenuto ai congressi dell'Ancci ho sempre citato questi intellettuali, che ritenevo in linea con la nostra idea di un progetto educativo teso a emancipare le persone attraverso la cultura. Del resto, c'è un cinema che, se analizzato in profondità, rivela un serio tentativo di rispondere a interrogativi umani profondi, non religiosi in senso stretto, ma legati all'essere e alla sua liberazione in una società dove sembra predominare la logica dell'avere o, peggio, del possedere.

*Quali sono i registi che colleghi a queste riflessioni?*  
Gli autori interessanti, in questo senso, sono molti. Ma partirei dal mai troppo rimpianto Andrej Tarkovskij che - animato da un rigore non solo stilistico ma anche etico - ha affrontato con coerenza i nodi relativi all'impoverimento spirituale della società contemporanea, a oriente come a occidente. Per quanto riguarda i viventi, non dimenticherei Krzysztof Zanussi, un regista totalmente estraneo alle mode culturali, che rappresenta con efficacia personaggi assillati da domande sull'essere. Per non dire di Clint Eastwood, nel cui cinema, di forte impronta classica, affiora spesso una visione profondamente religiosa, che emerge con particolare nitidezza in un film come *Gran Torino* (2008). Fondamentale, però, è che questi e altri autori siano oggetto di discussioni collettive, tali da permettere un confronto orizzontale teso a sviscerare la molteplicità di suggestioni che possono scaturire dalle loro opere, rispetto alle quali la lettura del critico esperto non è sempre più dirimente di quella del semplice appassionato che frequenta il cineclub.

*Tornando, appunto, ai cineclub, quale funzione pensi possano svolgere oggi?*

Io credo che il loro ruolo debba essere proprio quello di promuovere scambi culturali che siano anche scambi umani, cogliendo tutte le possibilità che il cinema offre per riflettere assieme. Per dire, non molto tempo fa, a Genova, è scomparsa, a 95 anni, una signora che, in età piuttosto avanzata, aveva fondato un circolo del cinema, assai frequentato dalle donne anziane della città: molte di loro le andava a prendere con un pulmino per farle partecipare a proiezioni da cui spesso, scaturivano ampie discussioni. Così, a ben vedere, si sfuggiva alla solitudine che spesso si associa alla vecchiaia, "facendo comunità". Oggi, però, la situazione si è complicata perché tutti i governi degli ultimi anni si sono resi responsabili di tagli alla cultura, colpendo fortemente l'esperienza dei cineclub. Pensa che tutte le iniziative che ti ho descritto le abbiamo fatte con delle risorse modeste, che però gestivamo con oculatezza. Per esempio, i campi scuola li facevamo pagare pochissimo, perché l'Ancci era in grado di sostenere una parte delle spese. Con finanziamenti sempre più prossimi allo zero, è difficile realizzare certe attività.

Stefano Macera

Al cinema

## Il papa della gente... Chiamatemi Francesco



Michela Manente

No, non è un film che parla solo di un Francesco che non conosciamo. Inizia e finisce a Roma il viaggio di quell'uomo venuto da lontano che è diventato papa. Da giovane, dopo la scelta gesuita, doveva andare missionario in Giappone ma poi il destino l'ha voluto in Argentina durante i duri anni della dittatura militare. Questo è il cuore della pellicola di Daniele Luchetti: raccontare il coraggio di un uomo di Dio che, rischiando in prima persona, ha salvato molte vite. L'idea di presentare il periodo giovanile dell'esistenza di questo Papa, idea che ha aperto la strada ad altri pro-



"Chiamatemi Francesco - Il Papa della gente" è un film del 2015, diretto da Daniele Luchetti

getti, è stata del produttore Pietro Valsecchi (conosciuto dal grande pubblico per le serie tv Squadra Antimafia - Palermo oggi, Il tredicesimo Apostolo, Distretto di Polizia, R.I.S. - Delitti Imperfetti) che ne ha richiesto due versioni, una cinematografica e una televisiva (in quattro puntate), senza però consultare fonti ecclesiastiche. I 94 minuti della pellicola, sono un inno alla santità per colui che nella sua giovinezza vanta il merito di essersi battuto per andare contro alle sparizioni di massa nel fenomeno passato alla cronaca col nome di desaparecidos durante la dittatura Videla. Da questa esperienza difficile in cui Bergoglio perse molti amici, il futuro papa uscirà cambiato e pronto a vivere il suo impegno futuro nella costante difesa degli ultimi e degli emarginati. Divenuto Arcivescovo di Buenos Aires continuerà la sua opera di supporto agli abitanti delle periferie, difendendoli dalle sopraffazioni del potere e promuovendone la crescita individuale e collettiva. Grande merito di Luchetti è aver scelto Rodrigo de la Serna, umanissimo attore argentino ("I diari della motocicletta", "Cronaca di una fuga - Buenos Aires 1977") nel ruolo del giovane Jorge, per un'interpretazione che scansa l'agiografia e fa leva sulla dignità personale dell'attore per portare

mano nella mano gli spettatori senza mai stancarli, pur restando praticamente sempre al centro della scena. Pur notevolmente concentrato su un periodo terribile e disumano della dittatura militare argentina di Videla, Luchetti riesce a far capire efficacemente quale sia e quale possa ancor essere l'immagine e l'azione dell'attuale Pontefice: molto umano, molto cristiano ma anche lucido e determinato nel volere una Chiesa Cattolica diversa da quella decisamente temporale sinora conosciuta. Il titolo del film che può sembrare fuori luogo, appare perciò più che appropriato e simbolico se si considera il Bergoglio argentino, nella sua attuale veste apostolica, guardando al futuro più che al passato. Con l'interpretazione di Sergio Hernández nel ruolo del santo Padre (lo abbiamo visto nei film di Sebastián Lelio e in "No" di Pablo Larraín) a Roma,

caput mundi anche della Chiesa, inizia e si chiude il film con l'elezione sul soglio pontificio del cardinale Bergoglio. Per concludere i meriti della pellicola sono una convincente sceneggiatura preziosa dalla slow motion, attori impeccabili e la manichea contrapposizione tra amore e odio, malvagità e bontà, spietatezza

del regime totalitario e carità di coloro che si sono adoperati per la giustizia.

Michela Manente



Papa Francy nella caricatura di Luigi Zara

## Ettore Scola

Alberto Sordi e Bernard Blier picchiano un trafficante d'armi in Africa. Lui si lamenta: "Non vale, siete in due". Sordi replica: "E se eravamo in tre te menavamo in tre".

Dal film "Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?" (1968)



Ettore Scola nella caricatura di Luigi Zara

## Ettore Scola 1931 - 2016



Angelo Tantarò

A 84 anni il suo cuore alla fine si è fermato dopo tanto averlo dato a tutti noi. Cinquant'anni di cinema e storia italiana. Una carriera e una vita nel segno dell'impegno civile, politico e sociale che lo portò tra l'altro a far parte del governo

ombra del Partito Comunista Italiano, nel 1989, con la delega alla Cultura. Seppe coniugare cinema, cultura e

politica in una unica voce per dare espressione alla sua passione. Animatore della politica cinematografica degli autori con l'Anac, sempre al fianco dei lavoratori in lotta per "salvare Cinecittà", al fianco delle carovane di cinema nelle terre confiscate alle mafie e a sostegno di ogni manifestazione culturale, un cinema che rischia la chiusura, un festivalino che cerca di crescere, un circolo culturale che deve lanciarsi, anche la più piccola iniziativa, la più lontana dai fracassi salottieri e mediatici. "Io tutto sommato mi commuovo a sentire tanta passione, mi sembra tempo ben speso quello a fianco di giovani che credono ancora in valori

e idee". Nell'emozionante e ironico documentario delle figlie Silvia e Paola "Ridendo e scherzando" presentato all'ultimo festival del cinema di Roma, un giornalista francese gli chiede: "Lei è ancora comunista?" "Sì", risponde Scola, spiegando che quella parola – ormai messa al bando – non ha a che fare con l'Unione sovietica, certamente, ma piuttosto con l'onestà e un sentimento di rispetto per l'umanità. Quello che lui ha sempre messo nel suo cinema, con un tocco di romantica delicatezza.

Angelo Tantarò

## Un ricordo di Ettore



Ugo Baistrocchi

La Cultura: più si consuma e più ce n'è. Negli anni '70, al Teatro Tenda di Testaccio, che non esiste più, partecipando ad una manifestazione a favore del Cinema e dello Spettacolo, mi colpì, tra tanti interventi, quello di un regista che diceva "Ricordatevi

la Cultura non è una merce, non è un piatto di spaghetti o un litro di benzina. Un concerto, un libro, un film vivono con voi per sempre e possono essere condivisi quasi all'infinito con gli altri". E conclude: "Perché la Cultura più si consuma e più ce n'è". Avevo vent'anni e quell'insegnamento non l'ho mai dimenticato. Quel regista era Ettore Scola. L'ultima volta che ho visto Scola volevo chiedergli se, scrivendo la sceneggiatura de *Il Sorpasso*, si era ispirato anche a *Il Giovane Holden* che ho ascoltato in

auto (lettura integrale) a settembre, andando e tornando dalla Mostra di Venezia. C'erano dei riferimenti alle suore che mi ricordavano tanto le riflessioni di Bruno Cortona (Gasman) al ristorante sul porto di Civitavecchia. C'era troppa gente attorno a lui, rinunciavi e mi dissi: "Glielo chiederò la prossima volta". Un errore senza rimedio. Non lo saprò mai.

Ugo Baistrocchi

segue da pag. 1

da Giovanni Paolo II). I seguaci di una delle sue interpretazioni più combattive (poi chiamati appunto "taboriti") fondarono nel 1420 la cittadina di Tabor, prendendo ispirazione dall'omonimo monte della Trasfigurazione, e rifacendosi almeno all'inizio ai principi del comunismo cristiano delle origini. I taboriti erano fra i più accesi oppositori del potere papale, combattenti spietati e iconoclasti, tanto da essere considerati radicali ed "estremisti" anche da altre formazioni del movimento riformatore hussita. Non a caso papa Martino V indisse contro di loro persino delle crociate, uscendone però ripetutamente sconfitto. Chissà se i firmatari della "Carta" ebbero modo di visitare allora il museo hussita di Tabor, ben fornito di alabarde e altre minacciose armi "anti-Papato" dell'epoca, testimone eloquente di una tradizione antagonista e, se si vuole *militante*, di certa parte del pensiero boemo (ricordiamolo: la Repubblica Ceca si vanta ancora espressamente di essere uno dei paesi con il maggior numero percentuale di atei dichiarati). *En passant*: quel congresso fu comunque presieduto da un intellettuale fine e impegnato come Carlo Lizzani, che non poteva non essere al corrente almeno di alcune coordinate storiografiche legate a quei luoghi. Non ho certezza dunque che i compilatori fossero consapevoli di questa "felice coincidenza": mi piace però approfittarne per rilevare come anche la "Carta dei diritti del pubblico" sia un documento altrettanto battagliero e militante. Nel leggerlo la prima volta mi è balzato subito agli occhi il carattere, mi si passi il termine, "luterano" che lo anima, nel senso che esso opera una sorta di recupero da parte del pubblico di quei diritti eseguiti che molto spesso, per inveterata pigrizia o malcelata arroganza, noi stessi moderatori e animatori di cineforum tendiamo a negare. È come se la "Carta" stimolasse una rivoluzione interpretativa atta a togliere l'esclusiva della lettura del testo (qui non biblico, ma filmico) alle grinfie accentratrici del moderatore, del critico cinematografico, del cosiddetto e tanto vituperato "esperto". Nello spirito della "Carta" quest'ultimo non deve essere un predicatore illuminato che dall'alto delle sue conoscenze superiori elargisca la sacra ed unica esegesi possibile al *popolo...*, pardon, al *pubblico* del cineforum, bensì un mediatore, un socratico convogliatore di scintille che vengano dai singoli spettatori ad illuminare il testo filmico, anche in barba alle "intenzioni registiche". Tutto ciò si inquadra all'interno della riflessione metodologica che sta alla base della FICC (e che, mi si perdonerà, conosco solo in parte), quella che, per citare Salvatore Pinna, ha dato vita ad un "Modello sardo di lavoro con gli audiovisivi", cercando di favorire la "Massimizzazione del contributo di tutti i soggetti o operatori", in quella che programmaticamente viene chiamata "pratica collettiva della lettura", che ha fra i suoi



Carlo Lizzani 1922- 2013

fini il raggiungimento di "un più ampio potere sociale, di solito lasciato alla critica istituzionale". Traiamo qualche esempio direttamente dalla "Carta dei diritti": l'articolo 1 attribuisce al pubblico il diritto di ricevere tutte le informazioni audiovisive e di esprimere le proprie opinioni, in quanto "Non vi sarà umanizzazione senza comunicazione"; il 3 pone la "formazione del pubblico" come requisito fondamentale per l'espressione individuale e collettiva; il 4 mette in guardia dal pericolo che le nuove tecnologie producano un'"alienazione di massa". E come non condividere ancora l'art. 7, secondo il quale "pubblico, autori ed opere non possono essere utilizzati per fini strumentali"? Il tutto suona in modo molto lineare e categorico, e sull'onda emotiva tenderemo a sottoscriverlo in toto con rivoluzionaria passione...se non fosse che chi scrive queste righe viene da altra formazione e si ritrova a recepire in modo quanto meno critico alcune formulazioni della "Carta". Come ad esempio le seguenti: "il pubblico ha diritto d'organizzarsi in modo autonomo per la difesa dei propri interessi" recita perentorio l'articolo 4; o ancora, secondo l'8: "esso si organizza per far rispettare in tutti i massmedia la pluralità delle opinioni ai fini della propria realizzazione". La mia difficoltà più grande è forse quella di contestualizzare nell'ambito dell'analisi di un testo filmico termini come "interessi" e "opinioni", che al mio orecchio post-positivista suonano quanto meno un tantino soggettivi, quando non rischiano di diventare arbitrari. In altre parole: l'opinione per me è sacra, ma solo se fondata sul testo audiovisivo reale, visto e interpretato in maniera metodologicamente coerente. Se il pubblico vede nel concreto film ciò che non c'è, o che neanche con la più ampia griglia interpretativa possibile vi può essere oggettivamente reperito, allora le sue opinioni non sono fondate, e rischiano di essere pura "esternazione", senza ambire a farsi reale "trasmissione", e dunque "comunicazione". Qualche riga sopra abbiamo già sostituito ironicamente il termine "pubblico" con "popolo": si ripeta tale esercizio in tutta la carta e ci si troverà davanti un compatto e articolato "programma d'azione" di una compagine fortemente orientata sulla difesa dei diritti (civili, umani e cinematografici) che non si limita agli orizzonti nazionali, ma giunge ad affermare che "le organizzazioni del pubblico si uniranno e lotteranno sul piano internazionale" (art. 9), punto programmatico che per altro è meritoriamente rispettato ancora oggi, come ho avuto modo di vedere a Ostia, dove erano presenti associazioni provenienti da mezzo mondo. Del resto non a caso due fra i massimi ispiratori storici della FICC, Fabio Masala e Filippo Maria De Sanctis, parlavano di pubblico come "classe". E le classi di tutti i generi (anche quelle scolastiche) come i cineforum non devono porsi dei limiti geografici,

segue a pag. successiva

## Carta dei diritti del pubblico Tabor, 18 settembre 1987

*La Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, organizzazione di difesa e sviluppo del cinema di cultura, presente in 75 paesi, è l'associazione più qualificata per l'organizzazione del pubblico dei beni culturali audiovisivi. Cosciente dei profondi cambiamenti in atto nel campo audiovisivo, che minacciano una disumanizzazione completa della comunicazione, La Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema, nel corso del 26° Congresso tenuto nel 1987 a Tabor (Cecoslovacchia) ha approvato all'unanimità la "Carta dei Diritti del Pubblico".*

1. Il pubblico ha diritto di ricevere tutte le informazioni ed espressioni audiovisive. Il pubblico deve avere i mezzi per esprimersi e far conoscere i propri giudizi ed opinioni. Non vi sarà umanizzazione senza comunicazione.
2. Il diritto all'arte, all'arricchimento culturale, alla capacità di comunicazione, fonte di ogni mutazione culturale e sociale, è un diritto imprescrittibile. Esso è garante di una vera comprensione tra i popoli, solo mezzo di evitare le guerre.
3. La formazione del pubblico è la condizione fondamentale, anche per gli autori, per la creazione di opere di qualità. Solo la formazione del pubblico permette l'espressione dell'individuo e della collettività sociale.
4. I diritti del pubblico corrispondono alle aspirazioni ed alle possibilità di uno sviluppo generale delle facoltà creative. Le nuove tecnologie devono essere utilizzate per tale obiettivo e non per l'alienazione di massa.
5. Il pubblico ha diritto di organizzarsi in modo autonomo per la difesa dei propri interessi. Per raggiungere tali obiettivi, le associazioni del pubblico devono poter disporre di strutture e mezzi posti a disposizione degli enti pubblici.
6. Le organizzazioni del pubblico hanno diritto di essere associate alla gestione degli organismi di produzione e di distribuzione, sia dello spettacolo che dell'informazione, e di partecipare alla designazione dei responsabili di tali organismi.
7. Pubblico, autori ed opere non possono essere utilizzati per fini strumentali, siano essi politici, commerciali o altro. Nel caso di strumentalizzazioni, le organizzazioni del pubblico hanno diritto di esigere risarcimenti.
8. Il pubblico ha diritto ad una corretta informazione. Il pubblico rifiuta ogni forma di censura e di manipolazione; esso si organizza per far rispettare in tutti i massmedia la pluralità delle opinioni ai fini della propria realizzazione.
9. Di fronte alla mondializzazione della diffusione dell'informazione e dello spettacolo, le organizzazioni del pubblico si uniranno e lotteranno sul piano internazionale.
10. Le associazioni del pubblico rivendicano l'organizzazione di serie ricerche sui bisogni e lo sviluppo delle conoscenze del pubblico. Essi si oppongono, invece, a indagini strumentali, come le richieste sugli indici di ascolto e di gradimento.

*segue da pag. precedente*  
 concetto che mi sento di difendere ancor oggi a spada tratta, facendo uso, se necessario, anche di simboliche alabarde hussite. Ora, tali toni batteggianti non mi disturbano affatto, ch  anzi, proprio rifacendoci alla gloriosa tradizione anti-dogmatica del pensiero boemo/cecoslovacco di cui sopra (ivi comprese esegesi religiose alternative, terza via al socialismo, marxismo anti-stalinista, Primavera di Praga, "Charta 77"...) non possiamo che considerare la "Carta" come ottima piattaforma di discussione. Ma forse, proprio come per la legge del cinema di cui si parla in questi mesi,   venuto il momento di aggiornare un decalogo che rischia di essere s  pregnante e altisonante, ma che fra poco compir  trent'anni e che   stato stilato in un momento storico in cui il pubblico (/popolo) era davvero ben lontano dalla presa di coscienza

aggiornare la sostanza viva di questo decalogo: l'invito a non condizionare l'ascoltatore, a non pilotare il pubblico, salvaguardando il suo diritto alla risposta e all'espressione, sempre per  che (per citare Nora Racugno) ogni giudizio sia giustificato con "il riferimento alle immagini che lo sostengono". In quanto (sar  eretico? e bruciato su un rogo di pellicola al nitrato d'argento?...), anche il moderatore ha i suoi diritti, e non va condizionato e strumentalizzato dal pubblico. Va dunque trovato un nuovo equilibrio fra due approcci apparentemente inconciliabili, quello basato sul testo/linguaggio cinematografico e quello sul pubblico e le sue "emozioni". Solo cos  si potr  rispettare l'articolo 10, che richiede giustissimamente "serie ricerche sui bisogni e lo sviluppo delle conoscenze del pubblico". Queste ricerche devono far parte delle competenze del moderatore, che (ne sono



T bor, la Piazza centrale

che oggi per lui   (relativamente) pi  accessibile, e non aveva molti strumenti adeguati per la propria "deproletarizzazione". Come il preambolo stesso della "Carta" rileva, eravamo e siamo ancora ben "coscienti dei profondi cambiamenti in atto nel campo audiovisivo", il che in soldoni sul finire degli anni Ottanta significava l'avvento della fruizione individuale e ripetuta su VHS, la quale ora   stata per  superata a sinistra da tanti e tali nuovi metodi di diffusione che il pubblico stesso ha cambiato qualit  e status. Motivo per cui si sono evoluti anche i suoi diritti. Se sullo scorcio degli anni Ottanta il rischio era quello paventato da un ironico Moretti di incontrare in un dibattito le ipotetiche "casalinghe di Treviso" o uno spettatore "incosciente" e manovrabile, ora il confronto si fa pi  delicato, come anche i compiti del moderatore: capita infatti di dover dialogare con un pubblico variegato e spesso piuttosto preparato, che ha magari gi  avuto accesso in rete all'opera omnia del dato regista, o lo ha perfino incrociato di persona nei molto pi  frequenti festival di un mondo globalizzato (nel 1987 l'art. 9 usava il termine: "mondializzazione"). Ancora oggi e anche nel futuro sar  dunque fondamentale cogliere e

convinto) deve comunque, per quanto umilmente, avere sempre quell'*epsilon* di conoscenze in pi  di chi lo ascolta, conoscenze da non sfoggiare vanagloriosamente, ma da mettere al servizio del pubblico concreto di quella concreta discussione. Il cinema cos  ridiventer  un luogo in cui si riunisce "un gruppo di persone che, imparando a chiedere la parola e ad ascoltare chi parla, si pongono in relazione reciproca". Ovvero un luogo in cui si realizza il miracolo rivoluzionario, democratico, eretico della comunicazione.

Massimo Tria

*Slavista, insegnante e critico cinematografico.   membro del "CINIT - Cineforum Italiano" e redattore della rivista "Cabiria - Studi di cinema". Dal 2015   membro della Commissione di selezione della SIC - Settimana Internazionale della Critica. Ha scritto diversi articoli sul cinema e sulle culture slave, in cui analizza in particolare il rapporto della cultura con il potere e i regimi totalitari.*

Al cinema

## Carol

Un film di Todd Haynes. Con Cate Blanchett, Rooney Mara, Kyle Chandler, Jake Lacy, Sarah Paulson. Titolo originale Carol. Drammatico, durata 118 min. - Gran Bretagna, USA 2015 - Lucky Red



Giulia Zoppi

Patricia Highsmith racconta di aver scritto il romanzo *The price of salt*, (titolo sufficientemente misterioso per chi non ha letto interamente il libro, al punto di venir tradotto per il nostro mercato editoriale semplicemente in Carol), nel 1948, una sera di ritorno dai grandi

magazzini nei quali aveva accettato un lavoro natalizio temporaneo (seppur avesse cominciato da qualche tempo la sua carriera di scrittrice), per arrotondare i suoi magri guadagni. Scrive la trama in poche ore, febbricitante, per poi scoprire di essere affetta dalla varicella. Nel 1952 il romanzo esce con lo pseudonimo di Claire Morgan per non dover incorrere nel rischio di venire accreditata come scrittrice lesbica, pubblicando con un editore diverso dal suo abituale e l'anno successivo, con l'edizione economica, la sua opera riesce a vendere quasi



un milione di copie, annoverandosi tra gli scrittori di maggior successo del periodo. Patricia / Claire viene sommersa per anni da lettere in arrivo da ogni parte degli Stati Uniti, ottenendo cos  un successo imperituro che riuscir  a mantenere lungo tutta la sua carriera che da allora   di grande ispirazione anche per il cinema hollywoodiano. La storia narra della nascita di una relazione amorosa intensa e - per i tempi - scandalosa, tra una giovane scrittrice e un'affascinante signora della buona borghesia, calata in un clima catturista che risente in pieno dell'influenza maccartista, regolata

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

com'è da divisioni nette e ben riconoscibili tra classi e condizionata da un rigido puritanesimo a cui si affiancano leggi ancora fortemente razziste. La vicenda si apre con la nostra giovane commessa Therèse (ovvero Patricia) durante l'orario di lavoro nel grande magazzino, improvvisamente distratta dall'ingresso di una signora elegante, che "pareva emanare luce", tanto era affascinante e bella. La donna, Carol, si avvicina al banco e chiede un consiglio per acquistare un regalo di Natale per la figlia. Di colpo il piccolo mondo della giovane commessa sembra risucchiato dall'energia emanata da una presenza magnetica di assoluto carisma che ha il compito di dare forma e sostanza alle vicende successive. Questo incontro è destinato infatti, a restare impresso in tutto il racconto senza permettere altre incursioni, se non sporadicamente e come rumore di sottofondo (o di disturbo), srotolandosi in un febbrile contagio amoroso. La trasposizione cinematografica di Todd Haynes, uscita da poco nelle sale italiane e presentata con grande clamore all'ultima edizione del festival di Cannes, poco si discosta dalla scrittura originaria, pur mantenendo una assoluta originalità sul piano visuale, come si dovrebbe

verificare ogni volta si affronti il passaggio tra romanzo e film (vengono in mente rare trasposizioni veramente riuscite, una di queste il celebre *Ritratto di signora* di Henry James nella versione filmica di Jane Campion). Ad impersonare Carol è Cate Blanchett, icona di una bellezza algida e contemporaneamente conturbante (giustamente definita la nuova Lauren Bacall: bellissima e insieme appassionata e vitale), mentre Therèse è la giovane e delicata Rooney Mara, calata qui in un ruolo meno attraente e più discreto, ma funzionale a rendere la vicenda amorosa ancora più interessante perché costruita su registri poco espliciti, sussurrati, accennati, tra sguardi sfuggenti e timidi sfioramenti. Da una parte Carol, signora della buona società, sempre impellicciata e circondata dal benessere dovuto allo status sociale a cui appartiene, dall'altra una ragazza con acerbe velleità artistiche (che nel film sono indirizzate verso la fotografia), indecisa del proprio futuro e ancora ignara del proprio destino. Carol ha già avuto esperienze lesbiche e la sua condizione di donna sposata si iscrive in una tradizione consolidata in un'epoca che non ammette relazioni omosessuali, quanto a Therèse, seppur fidanzata da tempo e corteggiata da un simpatico redattore, non sente ancora il desiderio di decidere chi e cosa vuol diventare, contando sull'infinita pazienza dei due contendenti. L'incontro casuale al grande magazzino dunque, apre le porte ad un percorso interiore per entrambe: per Carol è l'occasione per dar fine ad un matrimonio farsa, per la ragazza invece rappresenta la presa di coscienza che i dubbi sinora provati verso il fidanzato,

sono solo il sintomo di pulsioni ancora non riconosciute. Inizia così un periodo di conoscenza che si snoda prevalentemente nel chiuso di ambienti sapientemente ricostruiti con una dedizione maniacale e filologicamente rispondenti all'epoca, in cui le due donne, trattenute da un pudore condizionato dai costumi vigenti, giocano con gli sguardi (penetranti e di sfida quelli di Carol, consapevole e sicura del proprio fascino prepotente, impacciati quelli di Therèse, indifesa e insicura ragazza di belle speranze). Haynes sceglie di filmare questo potente gioco di attrazione e sottrazione in cui le parole risultano importanti quanto le scenografie entro cui sono



pronunciate, dei silenzi e dei rituali di corteggiamento, con un'attenzione ai particolari raramente visti al cinema, ma soprattutto costruendo una storia che svolgendosi prevalentemente tra le mura di interni (la villa di Carol, il modesto appartamento bohémienne di Therèse, i ristoranti eleganti, le stanze di albergo) sottolineano l'aspetto segreto e "peccaminoso" di un ménage proibito e scandaloso che deve rimanere nascosto al mondo. Nonostante il prezzo da pagare per Carol sia altissimo (il marito otterrà la custodia della figlia per la condotta "oscena" della moglie), ella sembra non riuscire a sottrarsi dalla passione che la giovane fotografa le ha suscitato sin dal loro primo sguardo. Le due donne cominciano a frequentarsi con una certa regolarità e finiscono per regalarsi una fuga dalla realtà, affrontando un breve viaggio insieme con l'automobile (uno dei rari momenti in cui la cinepresa esce dalle mura di un edificio e si rivolge al cielo svelandone il colore invernale, sottolineato ancora una volta da una fotografia che tende verso un azzurro freddo e raggelante), per ritagliarsi finalmente quell'intimità tanto desiderata ma ancora non espressa. Se fino ad allora erano state solo le mani a toccarsi, come da antico rituale di corteggiamento (come lo è appoggiare la propria mano sulla spalla dell'altro/a - gesto riconosciuto come implicita dichiarazione di attrazione sessuale o di possesso, secondo il linguaggio del corpo) finalmente e dopo una sequenza di conturbante sensualità che le ritrae entrambe nello specchio di un motel di "hopperiana" memoria, le due finiscono a letto per far esplodere quel desiderio finora trattenuto allo spasimo. Il corpo acerbo

di Therèse, ben più visibile di quello di Carol, è ora il luogo dove non si concentra solo la passione, ma dove scaturiscono le istanze di libertà di entrambe. Per Carol la fine di una condizione che non le è mai appartenuta, per Therèse l'inizio di una nuova dimensione di vita. Il ritorno alla propria quotidianità però, è troppo amaro per essere accettato e anche se l'amore è potente, il prezzo da pagare è esagerato. Carol decide così, per non sacrificare la giovinezza di Therèse e per affrontare la dura e lunga battaglia in tribunale con il marito, di chiudere la relazione, cercando in questo modo di limitare i danni. Quella che sembrava una storia destinata a non finire, subisce una

brusca interruzione spezzando il cuore di entrambe, relegandole ancora una volta entro gli ambiti della loro abituale routine. In questo lasso di tempo però (nonostante Therèse abbia tentato un timido riavvicinamento ma senza successo), la giovane promessa della fotografia, che ha arricchito il suo book di bellissimi ritratti di Carol, acquista la consapevolezza del suo ruolo nel mondo. La ragazza viene assunta da un'importante rivista come fotografa, ma soprattutto è finalmente consapevole della propria sessualità come uno dei tanti aspetti della sua intensa e talen-

tosa personalità. Come da romanzo, anche nel film perfettamente costruito dentro un ambito formale che lascia senza fiato per bellezza e precisione (alcune riprese di interni realizzate dall'esterno in cui si intravede Therèse ad una festa di amici, non solo sembrano fotografie d'arte, ma rimandano al primo Cassavetes nella descrizione di una gioventù notturna e vitale), siamo al cospetto di una sorta di thriller sentimentale dove due esseri umani si scoprono, si attraggono, si respingono e si ritrovano, inscenando una specie di fuga e di fatale attrazione dal peccato al quale non si riesce a rinunciare. Il formalismo che anche in questa pellicola Haynes sfoggia come cifra stilistica, è qui al servizio di un'operazione che nell'algida perfezione di ogni inquadratura e sequenza (a volte volutamente sfumata, quando non "disturbata" da oggetti e situazioni presenti nella scena) mira ad innestare in noi spettatori come nelle protagoniste, un senso di ambigua e inesorabile fatalità che risulta quasi virale, malata. C'è molta sensualità nella fissità di alcune situazioni e il desiderio trattenuto dalle due donne spesso sembra assumere un carattere disperato, facendo intravedere ben oltre ciò che viene mostrato. Quando Carol e Therèse troveranno il coraggio di rivedersi però, ciò che c'è sempre stato tornerà, a dispetto della società che le circonda e che le aveva condannate. Carol da donna navigata e consapevole riprende in mano il gioco e questa volta al suo cospetto si presenta una donna diversa, un'artista e un'amante oramai pronta a sfidare i benpensanti senza più alcuna paura.

Giulia Zoppi



## Il cinema di Woody Allen e la galleria dei perdenti



Marino Demata

Woody Allen ha diretto fino ad oggi 45 film, che hanno fra loro una grande coerenza, perché tutti sostenuti dalla medesima visione del mondo. Come vedremo, dalla sua filosofia deriva sempre la conseguenza di una lunga galleria di magnifici personaggi, uniti tra loro dall'essere dei "perdenti". Il film nel quale Allen più chiaramente ed esplicitamente espone la sua filosofia è senza dubbio "Crimini e misfatti" del 1989: il mondo è caratterizzato dalla assenza di un Dio, ed è pertanto il regno del "caso" e delle infinite possibilità, sulle quali si inseriscono le scelte di ogni individuo ("noi siamo determinati dalle scelte che abbiamo fatto. Siamo in effetti la somma totale delle nostre scelte.") Dunque "casualità" e "libero arbitrio" sono gli assi portanti della sua visione del mondo. In questa situazione non c'è da stupirsi se il mondo è privo di una reale giustizia. L'unica cosa che potrebbe dare un senso al tutto sarebbe l'essere guidati dalle proprie scelte morali. Oltre alla massa di credenti o falsi credenti in un Dio, esiste una categoria di uomini, che potremmo chiamare razionalisti-atei. Questa categoria si divide in maniera abbastanza netta in due settori:

1- Quella degli idealisti che crede nella possibilità di un ordine morale governato dagli uomini stessi. In "Crimini e misfatti" questa categoria è rappresentata dal personaggio di Cliff Stern (Woody Allen), documentarista idealista, pieno di sogni e aspirazioni.

2- Quella dei cinici, rappresentati nel film da Judah Rosenthal (Martin Landau), oculista benestante e brillante, che vive in un mondo ovattato ove ritiene che in certo senso tutto gli sia dovuto e che possa fare ogni cosa:

avere la fiducia della famiglia e degli amici, godere di prestigio sociale, ma al contempo appropriarsi indebitamente di fondi destinati alla beneficenza e avere un'amante (Angelica Huston), della quale riuscirà a sbarazzarsi con l'omicidio quando diverrà troppo ingombrante e pericolosa.

Due storie parallele e diverse. I due personaggi si incontrano solo nel finale del film, ad una festa di matrimonio di un amico comune. Sono appartati. Cliff è molto triste perché durante la festa ha rivisto dopo mesi Halley, la donna da lui amata, che a Londra ha ceduto ai corteggiamenti dell'odiato e ricchissimo cognato Lester ed ora vive con lui. E' tutto il mondo che sembra crollargli addosso. Judah dice a Cliff di volergli raccontare una storia "agghiacciante", in pratica la propria, che viene espressa naturalmente in terza persona, incentrata sull'omicidio dell'amante. I sensi di

colpa iniziali presto scompaiono: e il personaggio descritto si rende conto che in nessun caso verrà punito per quello che ha fatto. Si conferma, malgrado tutto, un vincente, che ritorna come se niente fosse al suo mondo di ricchezza e privilegi. Ecco, in questo modo si sono incontrati il cinico vincente e l'idealista perdente. Il film offre la precisa descrizione della filosofia di Allen da cui deriva un mondo di vincenti tracotanti e immorali e di perdenti dalla alta dirittura morale. Allen è arrivato a precisare in "Crimini e misfatti" tale concezione dopo aver posto, tassello dopo tassello le sue premesse nei film precedenti. Potremmo dire che è nata prima una lunga galleria di perdenti e poi la concezione del mondo che ne sta alla base. A ben vedere già il suo primo film ("Prendi i soldi e scappa"), costruito con l'unico intento di "far ridere", ha alla base della sua comicità il personaggio di Virgil (Allen stesso), che non è un delinquente incallito vero e proprio, ma un inetto, un incapace di delinquere, quello che definiremmo "un ladro di polli senza alcuna



"Match Point" (2005) scritto e diretto da Woody Allen

capacità". Ebbene la chiave del comico sta nella incongruenza tra queste caratteristiche del personaggio e il modo col quale viene trattato dai media, come se fosse un pericoloso criminale, un pericolo pubblico da neutralizzare. Questa incongruenza è di per sé comicità. Ma se ci riflettiamo bene, non possiamo non notare che proprio tale comica incongruenza rende il personaggio anche un perdente in assoluto. In "Amore e guerra" troviamo un primo tassello della filosofia di Allen, quando egli dice che è sbagliato ed immorale l'assassino perché è come uccidere se stessi, visto che noi facciamo parte di un tutto. Ma questa sua moralità non lo porterà lontano, visto che sarà poi condannato a morte per aver ucciso il...socio di Napoleone. "Io e Annie" e "Manhattan" cioè i suoi due indiscussi capolavori, presentano due nuovi perdenti. "Io e Annie" inizia con un significativo monologo filosofico di



"Crimini e misfatti" (1989), scritto diretto e interpretato da Woody Allen, con Martin Landau, Mia Farrow e Alan Alda

Woody Allen diretto al pubblico, che si conclude in tono pessimistico: "la vita è piena di solitudine, di miseria, di sofferenza, di infelicità e disgraziatamente dura troppo poco." La cocente sconfitta di Alvin/Allen consiste nel perdere il più grande amore della sua vita, che gli preferisce un altro uomo e, cosa ancora peggiore, la California. Anche in "Manhattan" Allen crea un personaggio perdente per amore. Non a caso uno dei più importanti critici americani, Roger Ebert, afferma: "Non è un film sull'amore, ma sulla perdita". E questa volta la perdita non è dovuta al caso, ma alle stesse scelte di Isaac/Allen, che si lascia prendere da scrupoli e interrompe il suo rapporto con Tracy, troppo più giovane di lui. Siamo alle sequenze finali di Manhattan. Isaac, sdraiato sul divano registra appunti per il suo libro e si ritrova a fare l'elenco delle cose per le quali vale la pena di vivere. Spostaneamente cita anche il volto di Tracy. Un momento di pausa: Allen cambia espressione e sul suo volto c'è impresso il rimpianto per un amore improvvidamente

respinto, il senso della perdita di qualcosa di importante. Il resto del finale del film è la folle corsa per le strade di New York per raggiungere casa di Tracy prima della sua partenza per l'Inghilterra e, una volta raggiunta, il disperato e vano tentativo di convincerla a restare. E ancora, in "Broadway Danny Rose" (1984) troviamo un ulteriore tassello nella filosofia di vita di Allen, prima di "Crimini e misfatti": in un mondo senza Dio e senza giustizia il protagonista si illude che la sincerità e l'amore possano creare, pur nella imperante casualità, elementi positivi. Ma tutto questo non funziona di fronte alla cattiveria e alla irricoscenza degli altri. Danny è una persona buona e corretta, non può che soccombere e perdere. Fa l'impresario, riesce a portare al successo un cantante di musica tradizionale, ma viene poi da questo abbandonato per un

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

altro agente più famoso! Abbiamo anche l'esempio di almeno due protagoniste femminili perdenti: In "Un'altra donna", Marion (Gena Rowlands) riesce a tenere sotto controllo i propri sentimenti e il proprio presente, che sembra le regali delle soddisfazioni. Ma il "caso" è dietro l'angolo e si materializza nell'involontario ascolto delle conversazioni che il vicino psicoanalista tiene coi suoi clienti, col risultato che le sue certezze vacillano e lasciano il posto alla consapevolezza di aver sbagliato tante cose nella vita. Ha perso! Un'altra perdente è la protagonista



del recente "Blue Jasmine", che paga per scelte sbagliate durante la sua brillante vita di società a New York, che la costringono a trasferirsi dalla sorella a San Francisco. Ma anche lì la speranza di rifarsi una vita viene vanificata dal suo passato che ritorna prepotentemente a galla. A Jasmine non rimane che restare con se stessa, che parlare a se stessa, in un colloquio difficile, impossibile, dagli esiti incerti. Il film si conclude con un brandello di tale disperato colloquio. Abbiamo iniziato questo nostro ragionamento con "Crimini e misfatti", lo concludiamo col suo omologo: "Mach Point" (2005). Anche qui, come nel film di 16 anni prima, è di scena l'assassinio dell'amante del protagonista, la quale, se continuasse a vivere, comprometterebbe il suo status sociale faticosamente raggiunto. Ma ci sono dei mutamenti e un più cupo pessimismo. Fin dall'inizio una voce fuori campo commenta la visione di una rete che separa le aree dei due giocatori di tennis e della pallina che indugia per un attimo sopra la rete stessa, prima di cadere da una parte o dall'altra: "A volte in una partita la palla colpisce il nastro e per un attimo può andare oltre o tornare indietro. Con un po' di fortuna va oltre e allora si vince. Oppure no...e allora si perde." Questo significa che "chi disse preferisco aver fortuna che talento percepì l'essenza della vita. La gente ha paura di ammettere quanto conti la fortuna nella vita. Terrorizza pensare che sia così fuori controllo". E dunque con una buona dose di fortuna, il protagonista riesce a farla franca. E chi è qui il perdente? Manca infatti l'alter ego interpretato da Allen in "Crimini e misfatti". Semplice: siamo perdenti tutti. O almeno tutti coloro che si illudono che possa esserci una qualche giustizia in questo mondo. Lo sguardo disilluso di Allen nel finale di "Crimini e misfatti" si slarga e coinvolge qui tutti quanti noi. Allo spettatore viene buttato addosso una bella croce e un bel tema su cui riflettere. Illudersi o avere la consapevolezza di non poter essere che perdenti?

Marino Demata

## La Dolce Vita, un film di Tazio Secchiaroli



Andrea Fabriziani

La mondanità sensuale e barocca della Roma raccontata in "La Dolce Vita" di Fellini fu, come molti ricordano, oggetto di scandalo. Nonostante la Palma d'Oro a Cannes, fu sfruttata dalle forze politiche, sia dalla sinistra sia dalla destra: la prima la trasformava in un mezzo di denuncia sociale mentre la seconda la sbeffeggiava. Le gerarchie cattoliche, dal canto loro, poco apprezzavano queste vanità, e naturalmente, censurarono il film. In questa vorticosa realtà che lo ispira, fatta di vizi e promiscuità, spicca in quegli anni la figura del paparazzo, il fotoreporter d'assalto così chiamato proprio dopo l'uscita del film di Fellini, testimone per eccellenza del glamour e delle curiosità della romanità anni '60. Il termine è di dubbia provenienza: Ennio Flaiano dice di averlo trovato nell'"aureo libretto" di George Gissing, "By the Ionian Sea", allo stesso tempo si dice che Fellini abbia ricordato di come il nome evochi quello di un insetto fastidioso come una zanzara, e persino Giulietta Masina dichiarò di aver suggerito al marito questo termine composto da "pappataci" e "ragazzi". La figura del fotografo d'assalto è il simbolo del mito de "La Dolce Vita", che nasce e si sviluppa in una trama intessuta di giornalismo, cinema e di bagordi notturni di Roma, documentati da Tazio Secchiaroli, oggi ricordato come uno dei principali fotografi italiani del secolo scorso.

Da sempre appassionato di fotografia, aveva iniziato la sua attività subito dopo la guerra, studiando con Adolfo Porry Pastorel, da cui apprese le basi del mestiere. Poi, nel 1955, fonda la Roma Press Photo proprio insieme al suo mentore, inventando quel genere di fotografia d'assalto che lo renderà famoso, in cui i divi e i personaggi noti erano fotografati contro la loro volontà. Così mescola la fotocronaca politica a quelle fotografie di cronaca rosa che un certo tipo di pubblico (e anche alcuni redattori) non apprezzavano, ma che comunque contribuivano a mostrare come lo scatto rubato svelava la vera essenza dei personaggi più in vista, non più protetti dalla loro stessa fama. Il delitto Montesi del 1953 e lo spogliarello della ballerina turca Aiché Nanà al Rugantino sono solamente due dei servizi più celebri di Secchiaroli, che in quel periodo con Sergio Spinelli mette a punto una vera e propria strategia per le serate di lavoro che si basava sulla divisione in compiti: al primo quello di fotografare fino alle prime luci del giorno, a Spinelli quello di vendere il mattino seguente non appena le redazioni avessero aperto. Diventa così il fotografo più in vista di Roma, insieme a Rino Barillari, rappresentando con precisione la Hollywood sul Tevere e le abitudini notturne di Via Veneto. Il film di Fellini sembra trarre ispirazione proprio da questi episodi



Tazio Secchiaroli (Roma 1992 - 2013) è stato tra i principali fotografi italiani del Novecento

riportati nei rotocalchi e raccolti una sera del novembre 1958, in cui il regista, Secchiaroli, Ezio Vitale e Luigi Praturlon si recarono in un ristorante vicino a Ponte Milvio. Il piccolo gruppo di fotocronisti descrisse a Fellini le avventure più rocambolesche della vita notturna



romana, una vita "di una bellezza persino offensiva, opulenta" come ebbe a dire Flaiano. Da queste storie prese il famoso spogliarello del Rugantino, riprodotto verso il finale del film, ma anche, per la scena dei

bambini che vedono la madonna, il finto miracolo di Latteria di Maratta Alta che il fotografo era andato a documentare pochi mesi prima. Fellini pensa di affidare a Tazio Secchiaroli la parte del fotoreporter nel film, andata poi a Walter Santesso, ma nasce comunque una simpatia tra i due, un'amicizia, tanto che Secchiaroli diventa il fotografo di scena ufficiale di Fellini per le riprese di "8 e mezzo", scattando fotografie di backstage rimaste celebri ancora oggi. I suoi scatti erano diversi da tutti gli altri, più attenti, più incisivi; Fellini vi trovava spesso quell'ironia dissacrante che anche lui andava cercando. Dice Vincenzo Mollica: "Non era facile cogliere i momenti in cui Fellini manifestava la sua arte. I fotografi mediocri riuscivano a portare a casa un'inutile quantità di scatti felliniani, i più bravi, e sono stati pochi, riuscivano a fermare l'energia sulfurea di un artista inimitabile. Su tutti Tazio Secchiaroli che fu fonte d'immaginazione per i suoi paparazzi, ma soprattutto fu l'unico che riuscì ad entrare in sintonia con l'anima artistica di Fellini documentandola come nessuno è riuscito a fare. Fotograficamente, tutte le foto di Secchiaroli ci riportano il Fellini più autentico, quello vero: erano foto in cui il Maestro si poteva specchiare senza dover far fronte ai suoi soliti imbarazzi".

Andrea Fabriziani

## Mateo: prove per una rinascita colombiana

Dall'esordiente Maria Gamboa, il film che racconta l'esperienza teatrale e pedagogica dell'italiano Guido Ripamonti nella difficile regione del Magdalena Medio



Giulia Marras

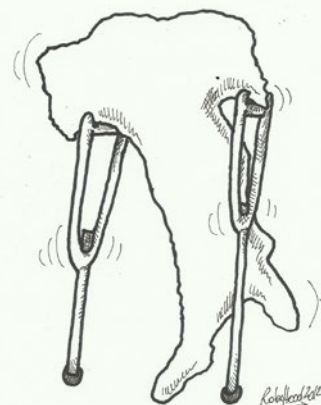
Candidato ufficiale della Colombia per gli Oscar dello scorso anno (senza però rientrare nella fortunata cinquina), Mateo, qui da noi vincitore al Giffoni 2014 con il Grifone di Cristallo, non si nasconde dalla visione dei cinefili più curiosi e, distribuito da Cineclub Internazionale Distribuzione, è possibile trovarlo ancora tra i circoli del cinema di quartiere, pulsante di freschezza, non solo perché si tratta di un esordio, quella della regista Maria Gamboa, o perché scritto e girato insieme agli stessi ragazzi protagonisti, ma anche e soprattutto perché vive della rinnovata forza del popolo colombiano, reduce da una storia travagliata di regimi e conflitti che si giocavano nelle strade del paese tra guerriglieri, paramilitari e narcotrafficienti. Proprio in questo periodo si attendono i risultati delle delicatissime negoziazioni per il Trattato di Pace tra le Forze Armate Rivoluzionarie FARC e il governo di Juan Manuel Santos. In attesa di un accordo definitivo, la stabilità è ancora lontana, ma c'è chi piano si rialza. Ispirato dal lavoro sul campo di Guido Ripamonti, attore e regista teatrale, fondatore e direttore del Centro Culturale Horizonte di Barranquermeja, proprio dove il film è ambientato, Mateo è un prodotto diretto ed esemplare dei veri "ribelli", della loro rivoluzione creativa e silenziosa contro i muri invisibili di violenza e criminalità che dall'interno della stessa comunità la ostacolano a crescere, ad emanciparsi. Il lungometraggio d'esordio di Maria Gamboa, reduce da una serie tv sulla tutela degli adolescenti coinvolti nei conflitti armati, è infatti scritto ed interpretato dagli stessi giovani allievi del laboratorio teatrale del centro di recupero di Ripamonti, nonché dalle donne protagoniste del rinnovamento sociale tramite l'economia dal basso, il microcredito, l'ecosostenibilità e la solidarietà. Nella valle del possente fiume Magdalena, Mateo, sedicenne, lavora per lo zio, il boss locale, chiedendo il pizzo ai piccoli commercianti della zona. A causa del cattivo rendimento scolastico, è obbligato a seguire un corso di teatro, tenuto dal giovane sacerdote progressista David. Sarà proprio il teatro a fargli aprire gli occhi e ribellarsi finalmente di un ruolo prescritto da altri. Come la semplice ma efficace grafica del titolo



illustra, attraverso l'arte il protagonista si spoglia sotto gli occhi degli spettatori di impalcature sociali e personali precostituite indossate come abiti troppo larghi o già macchiate di sangue dalle generazioni precedenti. Proprio come lo sviluppo della struttura filmica ma anche della comunità in cui è inserito, Mateo e gli altri protagonisti si liberano dalle dipendenze obbligate, dai codici predeterminati, dalle regole di un linguaggio rigido e scomodo. Certo, non tutto fila liscio in questo esordio colombiano: le ingenuità sono molte, probabilmente dovute alla scrittura acerba e strumentale dei ragazzi di Ripamonti, forzature narrative e registiche che mirano a inserire lo sguardo in un ambiente non troppo estraneo o ostile alla comprensione dei più. Alla trovata di abbinare il ruolo dell'insegnante di teatro a una figura religiosa si storce il naso, la poca credibilità e la retorica derivante annullano o quasi la scelta di affidare il principale motore di cambiamento e rivoluzione all'arte del palcoscenico. E forse, concedere più ampio spazio al taglio semi-documentaristico della mise en scene avrebbe giovato a una semplice cifra stilistica che pecca talvolta di stucchevolezza. Ma queste manchevolezze passano in secondo piano quando ad emergere è la purezza degli intenti, l'immediatezza dei piccoli e grandi sentimenti. Gli scorci sulla vita delle donne, sole ma indipendenti, forti perché insieme, sono probabilmente gli angoli più felici e profondi della visione: unite in una battaglia dal basso, sono esse la spinta della nuova crescita, anche economica. Non c'è solo la preparazione del cibo da vendere porta a porta, in una scena meravigliosa di quotidianità e mistica grazia: la loro è un'imprenditorialità femminile informale che si spinge oltre l'economia domestica, ma va nelle case delle proprie compagne in difficoltà, scambia materiali e opinioni, e così da sola sfida la corruzione. Mentre i loro figli crescono minacciati da un fiume che contiene in sé la loro Storia - "e anche i morti". "Abbiamo letto poesie e bevuto del vino" confessa imbarazzato Mateo allo zio: l'innocenza fa paura, è questa la grande lezione dei ragazzi di vita colombiani. Riconoscerla, accettarla e manifestarla al mondo è il prossimo passo per la libertà. Svestiti finalmente del passato e delle colpe ereditate, sul finire, rimane solo il palcoscenico, e il loro corpo libero di esprimersi.

Giulia Marras

## Pillole di legge di stabilità 2016



LEGGI DI STABILITÀ

### Cultura:

2 per mille a favore delle associazioni culturali (comma 985) iscritte in un apposito elenco. La nuova opzione sarà già presente nella prossima dichiarazione dei redditi (730/Unico 2016).

Card "cultura" per i giovani (comma 979): card di 500 euro per i diciottenni da usare per iniziative culturali (acquisto libri, ingresso in aree archeologiche, musei, mostre, ecc.).

Incentivo all'acquisto di uno strumento musicale nuovo (comma 984): riservato agli studenti dei conservatori di musica ed istituti musicali parificati. E' concesso un contributo di 1.000 €, non eccedente il costo di uno strumento musicale nuovo, coerente con il corso di studi, per l'acquisto dello stesso.

### Canone Rai:

Per il 2016, la misura del canone per l'abbonamento alla televisione scende da 113,50 a 100 €. E' stata introdotta una nuova presunzione di possesso dell'apparecchio TV. Ai fini dell'accertamento di situazioni di evasione del canone, la presenza di un contratto di fornitura dell'energia elettrica (il canone sarà pagato, rateizzato in 10 mensilità, tramite l'addebito in bolletta) giustificherà l'applicazione del canone (commi 152-160). L'eventuale extra-gettito che dovesse arrivare da questa nuova modalità d'incasso del canone sarà destinato, oltre che agli ultra-75enni ed al fondo taglia-tasse, anche alle radio e tv locali.

DdC

segue da pag. 1

Guerrieri. Presiedeva il convegno Nicola De Pirro in qualità di Direttore Generale dello Spettacolo. Ho presentato a quel convegno due relazioni: una su "Cinema e Teatro" e l'altra sul "Radioteatro", un genere allora molto in voga (la televisione ancora non esisteva). Sul palcoscenico era presente anche Pio Campa, un vecchio attore, padre dell'attrice Miranda. Evidentemente impressionati o soddisfatti delle mie relazioni mi fecero chiamare al tavolo della presidenza chiedendomi se studiassi o di cosa mi occupassi. Risposi che, per le condizioni economiche della mia famiglia, già a 14 anni avevo cominciato a lavorare nella filiale italiana di una acciaieria tedesca come apprendista-fatturista. Raccontai inoltre che il mio maestro della quinta elementare desiderava che i miei genitori mi facessero sostenere gli esami di stato per poi andare al ginnasio; ma non fu possibile, quindi lavoravo e studiavo da privatista per conseguire la licenza ginnasiale. Dissi loro che mio padre era di salute cagionevole e lavorava alle Officine Meccaniche (OM), azienda che sarebbe stata più tardi incorporata nella FIAT. Evidentemente si resero conto della difficile situazione familiare e, senza che io chiedessi nulla, mi proposero di andare a lavorare a Roma presso l'Ente Teatrale Italiano, allora appena costituito, con l'impegno, sulla parola d'onore, di conseguire la maturità classica da privatista in meno di due anni. Risposi che avrei accettato solo se i miei genitori fossero stati d'accordo. Fu così che dopo tre mesi, in piena guerra, mi trasferii nella capitale. Non avevo ancora 17 anni. Mi riconobbero uno stipendio adeguato come impiegato di concetto e mi dettero la possibilità di studiare.

*Da quel che mi dici, risulta quindi che tuo padre e la tua famiglia furono d'accordo di lasciarti andare a vivere da solo a Roma, ancora minorenne, in piena guerra mondiale, con i bombardamenti e tutte le altre difficoltà. Una decisione coraggiosa. Forse anche per questo hai dedicato il tuo libro alla loro memoria. Raccontami qualche ricordo di tuo padre nel periodo della tua adolescenza e quanto siano stati rilevanti nella tua vita gli ideali che ti ha tramandato.*

Mio padre, come ti ho detto, lavorava alle Officine Meccaniche (OM), la prima fabbrica italiana salvata dall'IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale) nel 1933. Fu tra quel centinaio di lavoratori ad essere incolonnati e collocati su un treno, viaggiando di notte, per andare a Roma a manifestare a Piazza Venezia per chiedere a Mussolini di fondare l'IRI. Lui lavorò in quell'azienda dal 1914 e ci rimase finché andò in pensione. Nei miei ricordi c'è ancora vivo quello che mi avevano raccontato mio padre e mia sorella Laura che, giovanissima, lavorava anche lei all'OM, su Sandro Pertini. Pertini, a Milano, da un treno, sulla linea ferroviaria che confinava direttamente con il retro della fabbrica, tra il 24/25 aprile del 1945 tenne un comizio rivolgendosi direttamente agli operai. Ricordo benissimo la sorpresa di mio padre e di mia sorella al rientro dalla fabbrica nel raccontare di questo socialista che



"Storia di un'adolescenza breve" di Virgilio Tosi (2015) Carocci Editore, pagg. 212 ISBN: 9788843078516

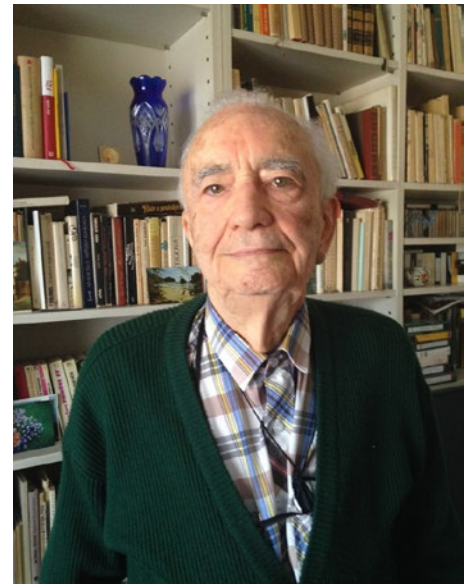
faceva comizi proclamando l'insurrezione. L'entusiasmo era talmente forte che mia sorella addirittura copiava i manifestini, scrivendoli con la macchina da scrivere, che il Comitato di Liberazione Nazionale stava diffondendo nel territorio. E questo avveniva nonostante i miei familiari non fossero impegnati politicamente.

Mio padre diceva sempre con molta reticenza: «Ricordatevi che noi italiani siamo dei sudditi perché abbiamo il regno, invece la Repubblica vuol dire essere dei cittadini...». Era un socialista riformista, che nel '31 fu costretto a prendere la "tessera del pane" aderendo al fascismo quando riaprirono le iscrizioni. Essendo stato licenziato a causa della crisi internazionale del '29, quando fu riassunto il suo stipendio fu ridotto ai minimi senza il riconoscimento degli scatti d'anzianità. Tutte cose che pesano nella vita di un giovane.

*Nel tuo libro parli anche delle tuo impegno culturale, nell'immediato dopoguerra, nel campo teatrale passando successivamente al cinema in quello dell'associazionismo cinematografico:*

Dopo la mia esperienza con l'Ente Teatrale Italiano e conseguita anche la maturità classica da privatista, nel dopoguerra a Milano, mi trovai addirittura coinvolto nella fondazione del Piccolo Teatro. Fui uno dei 4 membri fondatori insieme a Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Mario Apollonio, nominati dalla giunta comunale come membri della prima Commissione tecnico-artistica del Piccolo Teatro. Grassi l'avevo già conosciuto nel 1944 alla casa editrice "Rosa e Ballo", una casa editrice d'avanguardia che pubblicava libri straordinari in una condizione di semiclandestinità. Paolo Grassi era militare e non si era presentato alla chiamata della Repubblica sociale italiana. Io allora ero ancora funzionario dell'E.T.I. che gestiva teatri e compagnie teatrali di prosa, alcune famose come quelle di Memo Benassi e

di Ermete Zacconi. Con Grassi diventammo subito molto amici. Grassi e Strehler però litigavano spesso e ad un certo punto nonostante l'amicizia che mi legava al primo e l'ammirazione per il secondo capii che essendo io il più giovane non potevo correre il rischio di trovarmi schiacciato tra i due. Rispetto a loro mi sentivo un vaso di coccio in mezzo a due anfore di ferro. Compresi anche il perché Strehler mi fece la proposta di diventare suo aiuto. Pensava che l'avrei spalleggiato nelle continue discussioni con Grassi ma non mi sottoposi a questo rischio. Peraltro la mia amicizia con Grassi era inattaccabile. Entrambi nel '46, quindi prima ancora della fondazione del Piccolo Teatro, anzi proprio per diffonderne il progetto, andavamo insieme a fare dei "comizi teatrali". In quel periodo lui scriveva come critico per l'Avanti e io ero il vice di Pandolfi all'Unità. Andavamo nelle fabbriche dicendo agli operai che in tutta Europa, nei Paesi socialdemocratici e non, e anche in Svizzera, esistevano i teatri comunali, quelli a gestione pubblica...che era vero che le scuole avevano i vetri rotti per via dei bombardamenti e che



Virgilio Tosi (foto di Angelo Tantaro)

non c'erano soldi...ma ritenevamo che alla cultura non potesse essere negato il diritto di vivere...quindi bisognava pretendere che anche a Milano ci fosse un teatro civico gestito dal pubblico e non solo i teatri privati. Il nostro era un incitamento alle segreterie dei partiti di sinistra per ottenere una reazione a quegli estremismi populistici che dicevano "Macché Piccolo Teatro, in questo momento c'è l'emergenza degli asili che non hanno i soldi per comperare seggiolini per i bambini..." e cose simili. Alla fine la battaglia fu vinta e il Piccolo Teatro ottenne il grande successo (che continua ad avere ancora oggi). Ma i litigi tra Grassi e Strehler continuavano e ad un certo punto, dopo la fine della prima stagione del 1947-48, decisi di abbandonare l'impegno con il Piccolo Teatro, prendendo coscienza del fatto che il mio interesse per il cinema era diventato

segue a pag. successiva

*segue da pag. precedente*

preponderante rispetto a quello per il teatro. Quando ebbe inizio il tuo impegno come operatore culturale nei circoli del cinema?

Frequentavo l'ambiente del cinema, quello della Cineteca "Mario Ferrari", chiamata così dal nome del suo fondatore. Ferrari era un giovane di famiglia abbiente che andava in giro per mercatini a comprare vecchi film che erano destinati al macero. Costituimmo anche il Circolo del Cinema "Mario Ferrari" e ne diventai il segretario. Forse il presidente era Lattuada o Comencini. Fu il mio primo Circolo del Cinema. Nel 1947 fui tra i fondatori della Cineteca Italiana. A Roma invece c'era la Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale. Io ricoprivo a Milano la doppia funzione di segretario del Circolo del Cinema e membro del consiglio d'amministrazione della Cineteca Italiana. Nel '47 fui anche ideatore e promotore insieme a Enrico Rossetti del convegno di Nervi. Io portavo come bagaglio l'esperienza con la Cineteca Italiana, mentre Rossetti era il critico cinematografico della redazione genovese dell'Unità. Sulla spinta delle esigenze che si sentivano all'interno delle Cinetecche organizzammo il convegno, al quale partecipò anche Callisto Cosulich. L'idea era quella di fondare la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, ma i tempi e gli aspetti legali non erano maturi. Rimandammo la sua costituzione e i preparativi in occasione del Festival di Venezia. A Venezia vennero anche quelli del Circolo Romano del Cinema, rappresentati ufficialmente da Antonio Pietrangeli, che diventerà l'8 novembre del '47 il primo presidente della FICC. Era presente in quell'occasione anche un suo collaboratore del Circolo, Claudio Forges Davanzati, figlio di un notissimo produttore. Pietrangeli, essendo stato compagno di scuola di Giulio Andreotti, sottosegretario allo Spettacolo, riuscì a strappargli quella famosa lettera in cui il governo italiano si impegnava a riconoscere il carattere culturale e privato delle associazioni private come i cineclub. La legge fascista le aveva disconosciute totalmente. Davanzati lasciò la FICC quasi subito perché chiamato da Luchino Visconti per collaborare al suo documentario che diventò poi il film "La terra trema". Pietrangeli, invece, appoggiato anche dalla FICC, si candidò nelle liste di sinistra del Fronte popolare. Ma perse le elezioni: quelle del 18 aprile del '48. La sconfitta elettorale del blocco delle sinistre, che portò anche alle dimissioni di Pietrangeli da presidente della Ficc, mise in crisi l'associazionismo e creò divisioni al suo interno. A quel punto occorreva reagire. Decidemmo di proporre come presidente della federazione un intellettuale, al di fuori della contesa politica nell'ambito cinematografico. Ci accordammo sul nome di un letterato: Franco Antonicelli. Era stato presidente del CLN, il Comitato di Liberazione Nazionale del Piemonte, presidente dell'Unione Culturale a Torino e presidente del cineclub della città.

*Invitando alla lettura del libro "Quando il cinema era un circolo" - utilissimo per ogni operatore culturale - in cui racconti dettagliatamente la storia della*



Un momento dell'incontro: Patrizia Masala e Virgilio Tosi. (foto di Angelo Tantaro)

*FICC dal 1947 e passi in rassegna la tua esperienza diretta come operatore culturale e dirigente della FICC fino al '53, vorrei chiederti di accennare al periodo della presidenza di Cesare Zavattini dal '52 al '65 e vorrei anche che tu mi raccontassi della tua amicizia con Callisto Cosulich, dei tuoi "maestri", del rapporto professionale con Cesare Zavattini e con Alessandro Blasetti. Infine, quali erano le ragioni che ti hanno impedito di occuparti ancora attivamente della FICC in questi ultimi anni.*

Questa mattina, mentre ti aspettavo, sfoglia-



Callisto Cosulich (1922 - 2015)

vo proprio il mio libro che tu ora hai citato, riflettendo su alcune vicende che hanno accompagnato il mio percorso come dirigente della FICC. Però prima vorrei menzionare una cosa curiosa: con un divario temporale di circa sessant'anni noi due siamo colleghi: tu (Patrizia Masala) sei oggi vice presidente della FICC. Io lo ero diventato nel 1952 dopo aver lasciato la segreteria generale a Callisto Cosulich. Su di lui ho scritto recentemente un'intera puntata in "La rubrica di Virgilio", che curo su un portale italiano indipendente sul cinema documentario (<www.ildocumentario.it >) con il quale collaboro da alcuni anni e che è diretto da Stefano Missio, un mio ex allievo del Centro Sperimentale. Di Callisto Cosulich, recentemente scomparso, ricordo con molta simpatia alcune vicende che ci hanno accomunato nel percorso della FICC. Nel periodo in cui ero ancora segretario generale lui di tanto in tanto veniva a darmi una mano perché in quel periodo ero fisicamente molto provato. Allora lui era il segretario del Circolo delle Arti di Trieste,

e membro del Direttivo della FICC. Veniva talvolta a Roma a sue spese perché la FICC non poteva permettersi di pagargli né il viaggio né una camera ammobiliata. La FICC sopravviveva in condizioni economiche difficili. (E' risaputo che, durante la presidenza di Zavattini, accadde allo stesso Zavattini persino che gli mettersero i sigilli al suo televisore privato perché la FICC non aveva pagato la bolletta del telefono). Un giorno Callisto mi avvertì telefonicamente del suo arrivo a Roma e concordammo che io sarei andato a prenderlo all'aeroporto di Ciampino intorno alle 9,30. Lui viaggiava infatti con una linea aerea, in parte di proprietà della sua famiglia. Era un'affermata famiglia di armatori marittimi. All'uscita dei passeggeri mi venne incontro un giovanotto in smoking: mi ci volle un momento per riconoscere in quel giovanotto Callisto. Più o meno barcollante, perché reduce da una notte brava, mi disse in triestino «...tu capisci Virgilio! Stanotte, bevendo e spassandocela, abbiamo fatto le quattro del mattino, l'aereo partiva alle sette e non era il caso di andare a dormire e quindi sono venuto così...». La mia amicizia con Callisto era nata da un malinteso tra noi nella sala riunioni della Prefettura di Venezia in occasione del convegno del '47 che portò alla costituzione della FICC e scaturiva, lo confesso, da una mia scherzosa sbruffonata. Io mi vantavo di aver già visto il capolavoro di Dreyer "La passione di Giovanna D'Arco". Era però normale che, vivendo a Milano, il film io potessi averlo già visto perché frequentavo la Cineteca Italiana e avevo amici come Luciano Emmer, Luigi Comencini, Alberto Lattuada, Luigi Rognoni; mentre Callisto viveva a Trieste e la Cineteca milanese non aveva allora né i soldi né i diritti per stampare le copie del film di Dreyer e quindi Callisto non poteva averlo visto. Tuttavia da questo scambio di battute nacque una profonda amicizia e un impegno culturale nel mondo dell'associazionismo che ci ha unito fino alla sua morte, anche se problemi di salute nell'ultimo periodo della sua esistenza avevano ridotto i nostri incontri. Trascorrevamo però ore e ore al telefono chiacchierando e confrontandoci continuamente. I miei maestri? Non mi è mai piaciuta la parola "maestro". Dico spesso che nella vita ho avuto tre fratelli maggiori di elezione. Uno di loro è stato Joris Ivens. Lo conobbi a un convegno a Perugia nel 1949; rappresentavo la FICC della quale da poche settimane ero il segretario generale. Anche Ivens si considerava un figlio dei Cineclub sin dagli anni '20 e anche in seguito, ma era poi divenuto un personaggio leggendario. Io lo considero uno dei più grandi documentaristi della storia del cinema: comunque anche allora, nell'immediato dopoguerra, i suoi film era difficile averli visti perché proibiti dalle censure di molti paesi. Fu la FICC a farli conoscere nei suoi circoli del cinema già nel 1951. Il secondo mio fratello maggiore è uno tra i più grandi fotografi della storia della fotografia: Paul Strand. Per intenderci Strand è colui che ha realizzato uno dei più bei fotolibri pubblicati

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

nel secolo scorso intitolato "Un Paese" (Einaudi, 1955). Il paese è Luzzara, paese natale di Zavattini in provincia di Reggio Emilia. Strand cercava uno scrittore italiano per fare un libro fotografico su una località italiana e gli presentai Zavattini. Posseggo una copia del libro con la dedica di Zavattini che mi scrive «Caro Virgilio tu mi hai portato Paul Strand sapendo esattamente che cosa sarebbe nato da questo nostro incontro». Avrai capito che il terzo fratello maggiore è stato per me Cesare Zavattini. Di lui potrei parlare per vent'anni avendo avuto con lui un rapporto sia da discepolo che professionale. Lo conobbi personalmente durante la mia attività alla FICC quando all'epoca era un importante e apprezzatissimo esponente del Circolo Romano del Cinema e diventammo amici. Dell'esperienza condivisa nella FICC di cui fu presidente dal '52 sino al '65, se ne possono leggere i dettagli nel mio libro "Quando il cinema era un circolo". Per quanto riguarda invece il nostro rapporto professionale posso dire che gli sarò sempre riconoscente per avermi procurato l'opportunità di collaborare con lui a qualche sceneggiatura. Aveva capito che volevo inserirmi nel mondo del cinema, imparare il mestiere e riuscire a trarre attraverso questa attività un compenso che mi permettesse di vivere. Mi chiamò quindi a collaborare ad alcune sceneggiature, tra le quali un progetto per un film di Blasetti, ma anche per "Suor Letizia" di Mario Camerini, film interpretato dall'indimenticabile Anna Magnani, e altri ancora. In me comunque si faceva sempre più forte la passione per il documentario, anche se con molta fatica mi guadagnavo da vivere. Era il periodo della "guerra fredda", del maccartismo e non era facile inserirsi nel mondo del lavoro quando si era sospettati di nutrire opinioni di sinistra. E io avendo ricoperto un ruolo molto attivo nei circoli del cinema, in cui si proiettavano i film di Ejzenstein e di Pudovkin, non potevo certo nascerlo. Per cui quando andavo all'Istituto LUCE e portavo proposte di soggetti per documentari di interesse culturale e scientifico misteriosamente li perdevano. Io capivo che non li perdevano, semplicemente non mi volevano far lavorare. Ad un certo punto mi rivolsi a Blasetti, che avevo conosciuto e frequentato nei cineclub e che aveva realizzato documentari di divulgazione scientifica, raccontandogli le mie disavventure con l'Istituto LUCE. Dopo qualche giorno mi telefonò riferendomi di aver parlato con l'avvocato Iannotta, che era sì un'antifascista ma non certo un progressista, e dirigeva la "Documento film", allora importante casa di produzione di film e di documentari, chiedendogli di mettermi alla prova. Aggiunse anche che Iannotta gli disse «...ma quel Tosi dei cineclub?...mi hanno detto che è un comunista». Blasetti mi disse: «sai cosa gli ho risposto? - Io non lo so se è un comunista o se non lo è. Non me ne frega niente, so che Tosi è bravo, quindi se vuoi ricevillo

perché vedrai che ti realizzerà dei documentari molto interessanti». Iannotta mi ricevette con-



"Quando il cinema era un circolo". La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956) di Virgilio Tosi (1999) pagg. 232, Editore Marsilio (collana Biblioteca di Bianco & Nero. Doc. e strum.)

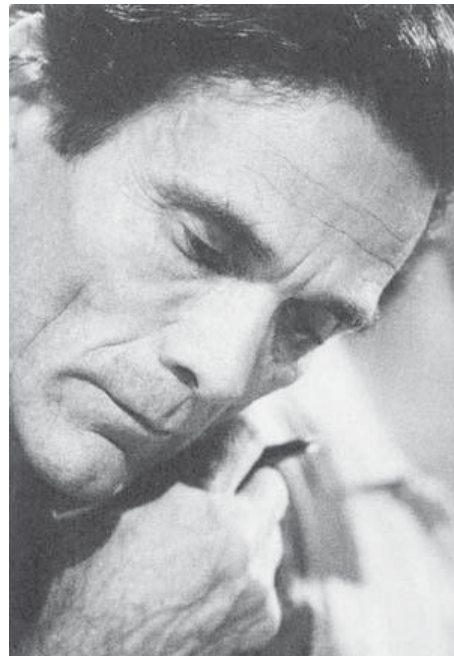
fermandomi che Blasetti aveva garantito per me, gli confermai la mia propensione per il documentario scientifico e anche il fatto che per realizzarli mi sarei avvalso della consulenza di ricercatori universitari. Incominciai così a occuparmi di documentario scientifico professionalmente. Partecipai alla costituzione dell'Associazione italiana di cinematografia scientifica e alle attività della Associazione internazionale. Per un certo tempo divenni anche membro di una commissione per la cinematografia scientifica del Consiglio Nazionale delle Ricerche. A quel punto, siamo intorno al '53, tutti questi impegni naturalmente provocarono un distacco, non un abbandono, negli impegni con la FICC. Mi sono sempre considerato un missionario dei cineclub e non ho mai abbandonato questa missione, ma ho una sola vita da vivere e quindi necessariamente ho dovuto fare delle scelte. Lasciando la FICC sono semplicemente passato dalla mia posizione di missionario laico per la cultura cinematografica a missionario laico per la diffusione del cinema scientifico. Finché c'è stato Cosulich alla FICC i miei rapporti con i circoli del cinema sono rimasti molto forti. Poi lui passò alla direzione della segreteria dell'ANAC, l'associazione degli autori cinematografici della quale anch'io facevo parte. Infine, però, ti confesso, che da quando viene pubblicato **Diari di Cineclub** ho ripreso un contatto culturale con i circoli perché sfogliare questa rivista mi permette di sapere e capire cosa succede nell'associazionismo culturale.

Patrizia Masala

\*Incontro avvenuto il 10 dicembre 2015

Poetiche

## Il valore degli sconfitti



Penso che sia necessario educare le nuove generazioni al valore della sconfitta.

Alla sua gestione.

All'umanità che ne scaturisce.

A costruire un'identità capace di avvertire una comunanza di destino, dove si può fallire e ricominciare senza che il valore e la dignità ne siano intaccati.

A non divenire uno sgomitatore sociale, a non passare sul corpo degli altri per arrivare primo.

In questo mondo di vincitori volgari e disonesti, di prevaricatori falsi e opportunisti, della gente che conta, che occupa il potere, che scippa il presente, figuriamoci il futuro, a tutti i nevrotici del successo, dell'apparire, del diventare.

A questa antropologia del vincente preferisco di gran lunga chi perde.

E' un esercizio che mi riesce bene.

E mi riconcilia con il mio sacro poco.

Pier Paolo Pasolini

## Georges Simenon. L'inarrestabile bulimia creativa e libidica di un grande scrittore del '900

Trasgressiva nel quotidiano ma precisa e maniacale nell'atto creativo. L'amicizia con André Gide, Charlie Chaplin e Federico Fellini



Alessandro Macis

Chissà se a Georges Simenon, nella sua lunga e irrequieta esistenza, è mai venuta l'idea di sdraiarsi sul lettino di uno psicanalista. Quando per esempio non riusciva a mettere radici in nessun luogo cambiando continuamente residenza e domicilio, o batteva freneticamente i tasti della sua Remington riversando sul foglio bianco parole che davano alito e vita ai suoi personaggi dalle esistenze inquiete e dalle psicologie contorte, scrivendo tre romanzi per volta. O quando varcava la soglia di un lupanare per dare sfogo alla sua bulimia sessuale. L'infanzia vissuta in povertà, tra un padre debole che tirava avanti con un modesto stipendio e una madre assillata dall'accumulare denaro per acquisire una sicurezza economica, che gli ha negato amore e tenerezza riversandola sul secondogenito Christian, lo ha segnato per tutta la vita. Donna anaffettiva, ignorante e superstiziosa, Henriette Brüll si spaventò quando diede alla luce, in rue Leopold, a Liegi, il suo primogenito Georges, che ebbe la sventura di nascere venerdì 13 febbraio, nell'anno del Signore 1903. Per esorcizzare future disgrazie, la donna pensò di anticipare di un giorno la registrazione all'anagrafe. Uno dei ricordi più intensi di Simenon sull'indigenza in cui versava la famiglia, come ha dichiarato durante un'intervista a un giornale popolare, risale agli anni dell'infanzia, «In cui avevo fame, molta fame». Per comprendere l'uomo e lo scrittore è fondamentale seguirne il percorso esistenziale, che si riflette sui personaggi creati nei romanzi e sulla sua filosofia di vita. Filosofia che lo indirizza a non giudicare mai i suoi simili né nella vita reale, né nella finzione. Li osserva, semplicemente, vivere e muoversi nel loro quotidiano e nel loro ambiente, senza mai assolverli o condannarli, senza esprimere giudizi d'ordine morale. Vuole solo comprenderli. Nonostante le nevrosi che ne hanno cadenzato l'esistenza, Simenon era un giovane sveglio e pragmatico, ma assillato da una snervante insicurezza. Ha vanamente perseguito la chimera di essere amato e accettato dalla madre, inseguendo la notorietà, la ricchezza, la gloria. E specularmente, da incallito narciso, il desiderio compulsivo di piacere a tutti. Il problematico rapporto con la madre ha segnato la sua visione del mondo femminile. Nel descrivere le donne utilizza sempre un punto di vista maschile. Nei suoi romanzi, Maigret a parte, «le figure femminili sono donne dominatrici, repressi in un silenzio interiore, dirigono la vita della famiglia, abitano

in case che diventano succursali dell'inferno, in cui tutti, giovani e vecchi sprofondano, si annullano e soffocano in spazi dove manca l'aria. Sono donne religiose, perbeniste, borghesi, ottuse, assassine, inevitabilmente vincitrici. Gli uomini frustrati, sconfitti». Non riesco a immaginarlo nei panni di un prete che celebra messa, ma durante la sua infanzia lionese, quando studiava dai Gesuiti, è stato sfiorato dal pensiero di prendere i voti, probabilmente per assicurarsi pane e companatico. Ma la sua fede era incerta e vacillava. Una conturbante fanciulla gli rubò precocemente la verginità, introducendolo alle gioie dell'amore carnale e allontanandolo definitivamente da quelle mistiche del sacro. «Io volevo scoprire e la Chiesa mi diceva che sarei stato dannato per questo. Allora ho mollato tutto». Dovette in ogni caso abbandonare presto gli studi. Il padre Désiré si ammalò e fu costretto a contribuire ai magri bilanci familiari, adattandosi ai lavori più umili. Così come il sesso anche la scrittura arrivò precocemente. Era ancora quasi un bambino, quando trovò impiego alla Gazette de Liege, che si atteggiava a piccolo uomo, con la sua pipa e il suo tabacco. La scrittura era un dono degli dei e veniva fuori come un flusso inarrestabile. Ma Liegi, la città in cui era nato, gli stava stretta e presto si rivelò troppo provinciale. Stemperava la sua ansia fumando la pipa, leggendo, scrivendo, frequentando i bordelli della città e bevendo vino e grappa di ginepro. Una notte, a corto di contante, barattò l'orologio che gli aveva regalato il padre per qualche ora d'amore. Iniziò a frequentare Régine Renchton che gli amici chiamavano Tigy, senza rinunciare alle puttane. L'aria della provincia gli diventò irrespirabile e Georges spiccò il volo verso Parigi. Ma la solitudine gli era insopportabile e sposò in tutta fretta Tigy, pur non amandola. Arrivò a Parigi che aveva vent'anni, scese dal treno alla stazione de La Gare du Nord in una livida alba, e iniziò la sua grande avventura. Voleva fare lo scrittore, solo lo scrittore. Iniziò a mandare i suoi racconti a giornali e riviste, nella speranza di vederseli pubblicati. La fortuna e il talento gli diedero una mano; l'insicurezza però lo divorava. Firmò i suoi primi romanzi con diversi pseudonimi. Voleva capire se le cose che scriveva potessero avere il gradimento del pubblico, prima di metterci la faccia. Incominciarono ad arrivare i primi soldi e Simenon iniziò a condurre una vita dispendiosa. Dopo tanti romanzi popolari, il personaggio che gli diede il successo universale, la ricchezza, e lo fece conoscere e tradurre in tutto il mondo, nacque nella mente dello scrittore nel 1931, mentre naviga con la sua barca lungo i canali dei Paesi Bassi. E' il commissario Maigret che in 75 romanzi attraverserà buona parte della sua produzione letteraria. Personaggio



Georges Joseph Christian Simenon (1903 – 1989) scrittore belga di lingua francese, noto al grande pubblico soprattutto per avere inventato il personaggio di Jules Maigret, commissario di polizia francese

divenuto popolare grazie alle trasposizioni filmiche sul piccolo e grande schermo, con il volto bonario di Gino Cervi in Italia, e quello burbero e severo di Jean Gabin oltr'Alpe. Ma non si accontentò. La sua ambizione era quella di scrivere romanzi che gli dessero un posto di rilievo nella storia della letteratura e l'immortalità. Maigret era solo un diversivo e una carta di credito che gli permetteva una vita agiata. Come il cinema che non amò mai. Non era quasi mai soddisfatto di come le sue storie e i suoi personaggi venissero raccontati per immagini, ma continua a lavorare per il cinema esclusivamente per denaro. La sua esistenza è stata un ossimoro: trasgressivo nel quotidiano, preciso e quasi maniacale nell'atto creativo. Sveglia alla 6 del mattino, colazione, poi dietro alla macchina da scrivere fino alle 9.30. Dopo lunghe passeggiate, con tutti i sensi vigili ad osservare e registrare ambienti, persone, frammenti di conversazioni che poi finivano nei suoi romanzi. Ha sempre dichiarato di avere poca fantasia e di avere la necessità, per scrivere, di rubare le vite degli altri. Pranzo veloce, riposo pomeridiano, e poi ancora ad esplorare il territorio, ad occupare gli spazi. Un pastis come aperitivo, la cena, un po' di televisione e ancora scrittura, accompagnata da una buona bottiglia di vino. Come intermezzo, veloci coiti con una moltitudine di fanciulle in fiore. Georges, dopo la scrittura, non amava rileggere, correggere o revisionare. Era un'operazione che detestava e lo annoiava. Centellinava le amicizie come un buon

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

Armagnac, convinto com'era che bisognava diffidare di tutti. Con André Gide, dopo un primo momento di diffidenza legato, forse, ai gusti sessuali dello scrittore, nacque un rapporto di reciproco affetto e complicità artistica. Negli Stati Uniti, dove emigrò alla fine della seconda guerra mondiale, ufficialmente per cercare nuove fonti di ispirazione e promuovere i suoi libri, ma in realtà perché impaurito dalle inchieste della magistratura francese che indagava sul suo presunto collaborazionismo con le truppe tedesche d'occupazione, conobbe a Hollywood il grande Charlie Chaplin, che continuerà a frequentare anni dopo, quando i due vivevano entrambi in Svizzera. Ma l'amicizia più intrigante, fraterna, carnale, fu quella con Federico Fellini. "Entrambi sono degli istintivi, navigano in un mondo onirico e psichico: l'inconscio domina la loro arte". Si conobbero nel 1960, a Cannes, dove Simenon era presidente della giuria del Festival del Cinema. Lo scrittore era più interessato alle giovani attrici piuttosto che ai film, ma rimase colpito dalla personalità del regista e da "La dolce vita". Nonostante le polemiche e l'avversione di alcuni giurati, riuscirà a far ottenere al film la Palma d'Oro. In America sbocciò anche un nuovo amore. Abbandonò la prima moglie e sposò Denyse Ouimot da cui avrà altri tre figli. E poi ancora quel senso di inquietudine, il bisogno fisico di divorare gli spazi. Lasciò l'America e sbarcò di nuovo in Europa, inseguito dall'ansia e dall'infelicità. Denyse beveva smodatamente, entrò in competizione con Georges e volle ritagliarsi spazi e ruoli creativi. Simenon sopportava tutto, poi non resse più alle pressioni e staccò la spina. Lasciò Denyse che entrava ed usciva dagli ospedali psichiatrici in un vortice di depressione e alcolismo, e intrecciò una relazione con l'italiana Teresa Sbulrin, donna di servizio in casa Simenon, che gli rimase vicina fino alla morte. A subire le conseguenze di queste tensioni familiari, la persona più fragile e indifesa della famiglia, la figlia Marie-Jo che morì suicida. Si stava chiudendo un ciclo umano e creativo. George era stanco, senza più la torrenziale ispirazione di un tempo. La vena creativa si era prosciugata. Il mondo onirico mediato da un processo osmotico con la realtà, aveva interrotto il suo flusso: non c'era più niente da narrare. Solo riordinare i ricordi di una lunga vita, da far confluire nelle pagine di un diario: era l'unico progetto a breve termine, inframezzato dalla lettura di testi di medicina e psichiatria. Una vita tra mito e realtà, che si spense stringendo la mano della sua ultima compagna di vita.

Alessandro Macis

Alcune notizie biografiche sullo scrittore sono liberamente tratte da: *George Simenon - Una biografia* di Pierre Assouline, Ed. Odoya-Georges Simenon... mon petit cinéma di AA.VV. Ed. Bergamo Film Meeting 2003.

Cinema e letteratura in giallo

## Una 44 magnum per l'ispettore Callaghan di Ted Post

Cast: Clint Eastwood, Hal Holbrook, Mitchell Ryan, David Soul, Christine White



Giuseppe Previti

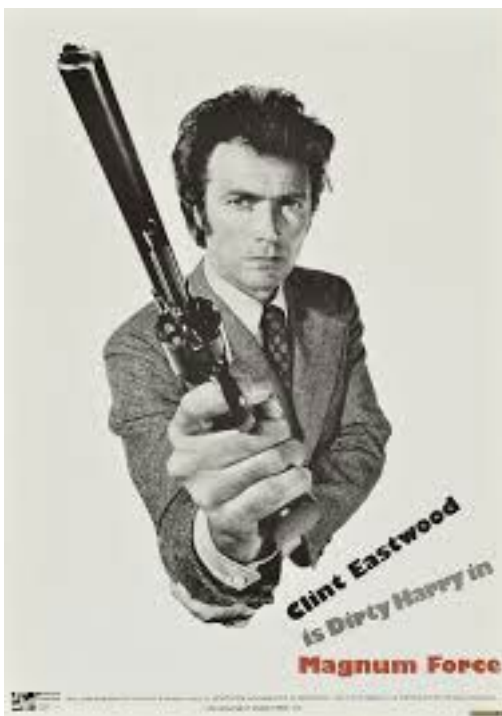
Quattro agenti motociclisti della Polizia Stradale, dopo aver concluso i corsi di formazione, sono da poco entrati in servizio. Sono tutti degli ottimi tiratori e costituiscono un gruppo che vuole combattere le troppe assoluzioni di una magistratura che considerano troppo debole. E quindi decidono di fare loro stessi giustizia eliminando i criminali mandati assolti. Sarà l'ispettore Callaghan a fronteggiarli. Lui che pure è scontento di questo modo di gestire la giustizia è però altrettanto convinto che comunque la legge, l'ordine debbono essere sempre rispettati e difesi. Il quartetto perde un uomo colpito durante un conflitto con dei gangster, e quindi Callaghan cercherà di opporsi agli altri superstiti che però non esitano a cercare di eliminarlo con un attentato. Callaghan si salva ma nell'attentato perde un suo collega. Callaghan chiama allora l'ispettore Biggs per fargli esaminare la bomba, ma poi scoprirà che è proprio Biggs a capeggiare la banda e che il piano era stato architettato per eliminarlo. Callaghan si rifugia in una vecchia portaerei in disuso nel porto per sfuggire ai tre agenti che gli danno la caccia. E così ci si avvierà alla resa dei conti. "Una 44 magnum per l'ispettore Callaghan" è un film statunitense, per l'esattezza il secondo della famosa serie in cui Clint Eastwood ha interpretato con grandissimo successo l'ispettore Callaghan. Abbiamo avuto il piacere di rivederlo in una retrospettiva dedicata ai polizieschi di varie nazionalità, girati negli anni settanta. Il film prende spunto dall'assassinio di un sindacalista, assolto dall'accusa di omicidio, da parte di quello che è diventato un vero e proprio "squadrone della morte". Callaghan è stato sospeso per i suoi metodi violenti e per la

sua proverbiale indisciplina, ma non condivide questo modo di fare giustizia e si occupa del caso. Ben presto verrà a sospettare di un gruppo di giovani agenti che si sono autonomamente "giustizieri" creando un vero e proprio "squadrone della morte". Dopo "Il caso Scorpione è tuo" torna così un nuovo film sull'ispettore Callaghan, sempre Clint Eastwood protagonista, mentre al posto del mitico Don Siegel si cimenta nella regia il meno famoso Ted Post, che aveva già diretto Eastwood in "Impiccato più in alto". In compenso a stendere la sceneggiatura sono stati chiamati due nomi importanti come John Milius (noto per "Apocalypse Now") e Michael Cimino (il regista de "Il Cacciatore"). Il film è in linea con i polizieschi

degli anni '70 che hanno sempre una vena giustizialista e che sempre mostrano i modi contrastanti in cui si può applicare la regolamentazione della legge. Clint Eastwood forse appare meno "cattivo" che nell'episodio precedente. Qui lui è al servizio della legge mentre nei rapporti con gli altri applica il principio "ogni uomo dovrebbe conoscere i propri limiti". Tra i protagonisti di questo più che accettabile poliziottesco un David Soul nei panni del cattivo, in seguito sfonderà nella serie TV "Starsky & Hutch". Un'altra curiosità è che

nel titolo si fa riferimento all'arma preferita da Callaghan ovvero la pistola Smith & Wesson mod. 29 calibro 44 Magnum. Questo film, dopo il successo di "Ispettore Callaghan, il caso Scorpione è tuo" era molto atteso, ne è uscita una pellicola più che vedibile. Eastwood si conferma a suo agio nei panni di quest'uomo abile ed efficiente quanto però immorale e troppo individualista. Non per niente era definito "Harry la carogna". Il film si basa su azione e violenza forse poteva essere approfondita di più la molla ideologica che spinge i vari protagonisti. Comunque ne è risultato.

Giuseppe Previti





Al cinema

## Francofonia: l'Arca francese



Vincenzo Esposito

«I fantasmi, questa è forse, in sede letteraria, la maggiore scoperta della letteratura russa. Gli spettri della ragione, i mostri dell'immaginazione, in nessuna letteratura sono presenti come in questa, che veramente figura il loro trionfo». (Tommaso Landolfi, *I Russi*, Adelphi Edizioni). Gli spettri e i fantasmi dei grandi russi: Dostoevskij, Čechov, Tolstoj... Proprio con dei ritratti funebri di questi ultimi due si apre *Francofonia*. La voce di Sokurov, che, dalle *Elegie all'Arca Russa*, spesso ci ha accompagnato nei suoi percorsi audiovisivi, li invita al risveglio: "Signor Čechov... si svegli!". Il Novecento avrebbe avuto tanto bisogno di sentire ancora la loro voce. Il film parte da molto lontano (e torna spesso a parlare della Russia, dell'Ermitage, dell'assedio di Leningrado) per arrivare fino ai giorni nostri, e attraversa, godardianamente, "il secolo del cinema" utilizzando molteplici formati e materiali visivi e sonori per riflettere sull'eterno gioco di forza tra arte e potere. *Francofonia* è innanzitutto un film "storico" (e malinconico), su come l'Europa sarebbe potuta essere, e non è stata. Ci troviamo di fronte a un'opera aperta e metacinematografica, dove, però, la forma diviene sostanza e contenuto; specchio, talvolta deformante, del complesso intreccio tra politica e cultura. Il nucleo narrativo dell'ultima fatica di Aleksandr Sokurov è riassunto bene dal sottotitolo che si è dato al film, *Il Louvre sotto occupazione*; anche se non c'è solo questo. Giugno 1940, Parigi è occupata dai tedeschi. Il conte Franz Wolff-Metternich (Benjamin Utzerath), capo del Kunstschutz, la Commissione tedesca per la protezione delle opere d'arte in Francia, incontra Jacques Jaujard (Louis-Do de Lencquesaing), direttore del museo del Louvre. Il primo proviene dall'ambiente aristocratico ed è un eroe di guerra. Jaujard, invece, è un alto funzionario dell'amministrazione francese che ha scelto di rimanere al suo posto, mentre molti suoi colleghi sono scappati al sud. Tutti e due sono innamorati dell'arte, entrambi sono patrioti e convinti di essere stati chiamati a svolgere una missione necessaria. Su questo terreno, l'occupante e l'occupato, provano a costruire una forma di pacifica collaborazione. Ma la loro "integrità morale" mostra delle evidenti crepe, e deve fare i conti con la Storia. Metternich si vede costretto a scegliere tra la fedeltà al Reich che sta depredando le collezioni di tutto il mondo e l'amore per l'arte, che gli suggerisce, al contrario, di difendere i capolavori del Louvre dalle mire di Hermann Göring. Jaujard è altrettanto combattuto: "Sono un funzionario di un governo che allea la Francia al nemico", ripete spesso. Le ragioni di Stato, insomma, coincidono raramente con quelle dell'arte. Potere e



Marianne e Napoleone guardano La Gioconda

Cultura non stanno sempre dalla stessa parte. "E di cosa parla il Louvre se non di uomini che soffrono, uccidono, mentono, amano?", si/ci interroga la voce narrante (diventata ormai pura alterità) in un secondo livello testuale



Sokurov al Louvre, dietro di lui il quadro "La zattera della Medusa" di Théodore Géricault

presente nel film, e ci invita a "vivere" le sue immagini senza sospendere la nostra incredulità. Con questo blocco semidocumentaristico, che si svolge all'interno del Louvre ai giorni nostri, il regista illustra i capolavori antichi e moderni del museo, dialogando, a vol-



Il conte Franz Wolff-Metternich (Benjamin Utzerath) e Jacques Jaujard (Louis-Do de Lencquesaing), direttore del museo del Louvre

te, con altri due fantasmi che lo abitano, Marianne (Johanna Korthals Altes) e Napoleone (Vincent Nemeth): un personaggio uscito dalla finzione del famoso quadro di Eugène Delacroix

*La Libertà che guida il popolo* (1830), rappresentazione allegorica della Repubblica francese, ma che, in questa sede, non fa altro che ripetere in maniera meccanica lo slogan dei valori repubblicani "Liberté, Égalité, Fraternité"; e un imperatore "rivoluzionario" (definito "medium" da Sokurov), il quale, con insistenza, afferma che tutta l'arte contenuta nel Louvre è frutto delle sue guerre. "Io ho fatto la guerra - dice -, io ho portato qui tutto questo. Ho fatto la guerra per l'arte". Le ragioni di Stato, quindi, a volte, possono anche coincidere con quelle dell'arte. A incorniciare questo duplice piano narrativo (passato/presente) - che si riferisce da un lato alla storia del Louvre du-

rante l'occupazione tedesca e dall'altro allo splendido museo di oggi -, c'è lo stesso Sokurov, questa volta non più solo in voce ma in carne e ossa, che interagisce via Skype, tra rumori e interferenze, con un amico imbarcato su una nave container che trasporta un carico pieno di opere d'arte, e che alla fine affonderà a causa di una tempesta. Anche in questo caso, al pericoloso viaggio tra i marosi del presente, il regista accosta la potenza simbolica di un quadro conservato nel Louvre, *La zattera della Medusa* di Théodore Géricault (1818), un'icona portatrice di autentici valori romantici, cui il regista sembra proprio non voler rinunciare. Le domande fondamentali dell'Io narrante di *Francofonia* appaiono dunque retoriche: "Cosa sarebbe la Francia senza il Louvre? Cosa sarebbe il mondo senza i musei?". Il Louvre, l'Ermitage, i musei esistono perché si è fatta la guerra, ma a essa sono sopravvissuti per portarci la sublime bellezza dell'Arte. E alla fine, "La bellezza salverà il mondo": non era forse convinto il principe Miškin ne *L'Idiota* di Dostoevskij?

Vincenzo Esposito

La morte di Accattone

*“Tutto avvenne come senza senso e senza ragione, nell’oro del sole che tramontava su Testaccio. Cartagine e il Balilla, già ammanettati, videro Accattone correre, sbandare, buttarsi su una motocicletta ferma accanto a un baretto sull’orlo del marciapiede, salire, partire a tutta velocità. E mucchi di gente intorno che correva, che gridava. Si sentì il rombo della motocicletta, che scomparve in fondo a una trasversale, veloce. Poi un improvviso botto, silenzio e urla, urla strane, con la gente che accorreva più fitta. Anche l’agente, e Cartagine e il Balilla, ammanettati, corsero in fondo alla strada, e si fecero largo tra un mucchio di gente, che guardava impressionata. La motocicletta era fracassata contro la parte davanti di un camion. Accattone stava lungo, sanguinante, sul marciapiede, nel posto dove poco prima lui e gli amici avevano tanto riso. Cartagine si buttò su di lui, spaventato e piangente come un ragazzino.”*

*“Accattò....?Accattò...? Che te senti...?!” gli chiese Cartagine.*



*E lui, la testa insanguinata accostata al marciapiede gli disse: “Ah..... Mò, sto bene...!” E spirò.*

## Mò sto bene

In ricordo di Franco Citti l'imbianchino che divenne autore



E spirò il 14 gennaio, dopo dieci anni dalla scomparsa del fratello regista Sergio (11 ottobre 2005) anche Franco Citti, all'età di 80 anni, colpito da una serie di ictus, divenuto un po' di anni fa paralizzato fino a parlare con difficoltà. Nato in miseria nel '35 a Fiumicino, allora estrema borgata romana, aveva iniziato a fare l'imbianchino insieme al padre e suo fratello Sergio, quando nel '61 conosciuto un "certo" Pier Paolo Pasolini, presentatogli dal fratello Sergio in una pizzeria di Torpignattara, gli cambiò la vita. Ed è proprio a lui che l'intellettuale di Bologna riservò il ruolo da protagonista del "ragazzo di vita" nel suo film d'esordio intitolato "Accattone". E' stato l'indiscusso attore di altri film Pasoliniani "Mamma Roma", "Edipo Re", "Porcile", "Il Decameron", "I racconti di Canterbury", "Il fiore delle Mille e una notte", diretto dal fratello Sergio in "Ostia", "Storie scellerate", "Casotto", "Il minestrone",

"Sogni e bisogni", "I Magi randagi", ma anche da Francis Ford Coppola per "Il Padrino" e "Il Padrino-parte IIP", prestando il suo volto anche ad altri registi (Corbucci, Fellini, Zurlini, Petri, Bertolucci, F. Maselli), fino a diventare autore/regista, con la fraterna collaborazione del fratello Sergio, del film "Cartoni animati" in cui Franco torna a rivestire quasi il personaggio di Accattone, a simboleggiare l'ultimo suo respiro della poetica pasoliniana. Una carriera prolifica quella di Franco Citti, esatta incarnazione dei volti che Pasolini prediligeva, quelli propriamente genuini, carichi di verità espressiva. Rappresentazione perfetta della vita descritta nella poetica Pasoliniana; quella dei giovani che appartengono a un mondo lontano rispetto a quello della borghesia altolocata che vivono di espedienti pur di procurarsi qualche soldo. Un mondo, quello dei borgatari che Franco Citti ha simboleggiato con

le sue interpretazioni, che è cambiato o non esiste più. Un borgatario che aveva raggiunto la fama lavorando con alcuni dei più autorevoli registi permettendogli solamente di star meglio economicamente senza influenzare mai la sua spontaneità come disse in diverse occasioni «sarebbe stato meglio continuare a fare il muratore perché al cinema c'è troppa gente falsa». Perché, per continuare a dirla alla Citti/Accattone "Er mondo è de chi cià li denti". Ed allora noi sorridiamo ricordando il viso ingenuo di Franco cercando di non soccombere al pessimismo, anche se a volte ne avremmo validi motivi. E speriamo anche che Franco Mò stia bene e che Pasolini lo stia aspettando, così come scrisse nella sua autobiografia pubblicata nel 1992, in Paradiso.

Diari di Cineclub

## Amore e morte nella Sicilia del 1500

### La Baronessa di Carini primo film muto tratto dalla narrativa siciliana



Franco La Magna

Divenuto consapevolmente, nel breve volgere di pochi anni, racconto per immagini e postosi spasmodicamente alla ricerca di soggetti, il cinema delle origini (che nella letteratura individua il suo naturale alleato) non impiega molto a scovare e impadronirsi di uno dei più conosciuti e accurati poemetti popolari anonimi, scritto nel XVI secolo in dialetto siciliano e raccolto dal cunto d'un cantastorie. Pubblicato per la prima volta nel 1870 dal demotroantropologo isolano Giuseppe Salomone Marino, la tenebrosa vicenda de *La Baronessa di Carini* vanta addirittura circa 400 controverse varianti che Marino - nel corso dei suoi appassionati studi - riesce faticosamente a rinvenire e di cui egli stesso poi, tra il 1870 e il 1914, ne scrive ben tre versioni. Tuttora oscuro (c'è chi addirittura lo colloca nelle leggende) l'amaro e straziante caso della povera baronessa di Carini, narra di donna Laura Lanza di Trabia - andata sposa senza amore a soli 14 anni nel 1543 al barone Vincenzo La Grua Talamanca - che delusa dalla vita matrimoniale e divenuta amante del cugino Ludovico Vernagallo - nel dicembre del 1563 viene scoperta e uccisa insieme all'amante (complice il marito) dal potente padre don Cesare Lanza, barone di Trabia e conte di Mussomeli (già perdonato da Carlo V per un precedente omicidio). Dalla cruenta e fosca storia dell'amore proibito tra l'infelice Laura e Ludovico, la Cines ne ricava una breve (ma allora la durata si limitava intorno a 15') e notevolmente modificata versione cinematografica, *La Baronessa di Carini* (1910) di cui resta ignota la regia. Il film è un vero e proprio eponimo (a meno di miracolosi ritrovamenti) tratto dalla letteratura siciliana, da allora prodiga di soggetti per la spregiudicata e straripante settima arte subito accusata di tradire la fonte letteraria, salvo poi letterati e drammaturghi (vergognosi di tale inconfessabile relazione adulterina, ma subito pronti a fornicare quando se ne presenti l'occasione), a ripiegare su più accomodanti posizioni con clamorose sconfessioni dettate da guadagni insperati e ragguardevoli (caso Verga docet). Vicenda d'amore e morte, di eros e thanatos - sempiterno binomio atto a blandire la ghiotta curiosità dei primi pubblici cinematografici - *La Baronessa di Carini* prodotta dalla romana Cines (allora la più importante casa cinematografica italiana) viene presentato al pubblico il 24 ottobre 1910, ma con significative varianti rispetto all'originale. Così la sinossi ricavata dal Catalogo della stessa Cines: Caterina, figlia del barone di Carini, rifiuta l'amore di uno scudiero di suo padre perché ama segretamente un gentiluomo, acerrimo nemico del barone. Lo scudiero, geloso e vendicativo,

svela ogni cosa al barone di Carini, il quale, accecato dall'ira, fa sorprendere e uccidere i due giovani amanti. L'ellissi narrativa, necessaria per comprimere la vicenda in pochi minuti (la lunghezza è di appena 244 m.), elimina drasticamente sia il matrimonio che il lungo arco di vita coniugale della donna (venti anni), salvando solo lo spunto iniziale. Storicamente i fatti ebbero uno svolgimento tuttora non del tutto chiarito. Alla fosca e cruenta vicenda di donna Laura Lanza seguì, poi, una conclusione sconcertante, generalmente taciuta. Compiuto l'omicidio, dopo un primo bando e sequestro di beni adottato dal viceré, don Cesare Lanza si rivolse al re Filippo II spiegando d'aver colto i due amanti in flagrante adulterio chiedendo perdono, ottenendolo con la restituzione di tutti i beni. Anche il barone La Grua (subito convolato a nuove nozze) fu assolto con formula piena. L'aristocrazia del tempo - scrive il Dentici - era al di sopra delle leggi e della giustizia. Sull'omicidio questa la chiusa del memoriale di discolta di Lanza indirizzato al re: ...trovarlo li ditti baronissa et suo amante nella ditta camera serrati insieme et cussi subito in quello stanti foro ambodoi amazzati. Eccettuato uno stravagante accostamento al film *Fenesta ca lucive...* (1926) di Mario Volpe e Armando Fizzarotti - che secondo uno



"L'amaro caso della Baronessa di Carini" (1975) regia di Daniele Danza, con Ugo Pagliari

spericolato volantino pubblicitario del tempo (curiosamente errato anche sul blasone) si ispirerebbe molto liberamente alla composizione musicale che ricorda l'idillio della Contessa di Carini... (sbagliando anche il titolo nobiliare) - per lungo tempo, nonostante la straordinaria fortuna e diffusione popolare, non ripreso dal grande schermo (per quanto non è da escludere che altri film ne abbiano tratto ispirazione), il remoto fatto di sangue in anni più recenti ha trovato però nella televisione nuove, stravaganti, consacrazioni mediatiche. Una prima volta con, Jeanet Angren, Adolfo Celi, Paolo Stoppa, Vittorio Mezzogiorno, Enrica Bonaccorti e il catanese Guido Leontini, andato in onda in prima serata in quattro puntate dal 23 novembre 1975, ambientato nella Sicilia del 1812 dove un giovane funzionario del regno viene inviato per un'indagine sul feudo del barone di Carini e dove



vive una donna che sembra la reincarnazione delle baronessa, uccisa tre secoli prima. Altra versione è il pasticciato remake *La Baronessa di Carini* (2007) di Umberto Marino, miniserie con Vittoria Puccini, Luca Argentero e i siciliani Enrico Lo Verso, Lucia Saro e Lando Buzzanca, in onda il 14 e 15 ottobre 2007 su Rai Uno, anche questa ambientata nell'800 (1860) e trasformata in una bizzarra storia di reincarnazione pencolante tra Fogazzaro e il



"La Baronessa di Carini" (miniserie tv in 2 parti) 2007, giallo, regia di Umberto Marino con Vittoria Puccini e Luca Argentero

genere giallo-thriller, felicemente conclusa con la fuga dei due amanti attraverso il passaggio segreto segnato dall'impronta della mano insanguinata della sventurata Laura.

## Antonello Branca, documentarista



Elisabetta Randaccio

A concludere un anno intenso, la Società Umantaria-Cineteca Sarda, a Cagliari, ha proposto una serata, il 29 dicembre, dedicata al regista Antonello Branca, di cui sarà organizzata una rassegna nel prossimo febbraio. Con la

presenza di Vincenzo Vita, presidente dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, dove sono conservati buona parte dei lavori di Branca, donate dall'associazione ACAB, la quale ha come obiettivo principale quello di diffondere l'opera di uno dei più grandi documentaristi italiani e, paradossalmente, non sufficientemente ricordato nella storia del nostro cinema. La serata di anteprima alla

rassegna ha avuto il merito di iniziare a comporre il ritratto di un filmmaker originale e creativo, che ha dato un contributo straordinario al cambiamento del linguaggio e dei contenuti del cinema documentario. La sua storia potrebbe sovrapporsi, nella sua prima parte, a quella di un qualsiasi giovane sardo emigrato, impossibilitato, nella sua isola, ad esprimersi in maniera indipendente. C'è da sottolineare come, nonostan-



Antonello Branca (1935 - 2002)

te la mole incredibile di lavoro lasciatici da Branca (oltre cineasta fu un ottimo fotografo), non fu mai valorizzato adeguatamente. Nei tardi anni cinquanta, si stabilisce a Londra dove lavora per l'Agenzia Italia e gira i suoi primi documentari, ma una svolta fondamentale, come è stato messo in evidenza durante la serata cagliaritana da Vincenzo Vita, è la collaborazione con la RAI nella trasmissione giornalmisticamente più interessante dell'epoca, ovvero *TV7*, che affrontava con la forza delle immagini cronaca e attualità con uno stile coinvolgente e senza troppe "veline". Antonello Branca si trovò a filmare una delle catastrofi maggiormente devastanti della storia d'Italia, un dramma dove trionfarono appetiti politici e incapacità di gestione del territorio: l'alluvione del Vajont, con la diga modello che si schiantò e provocò un muro d'acqua e travolse abitazioni e uomini. Le immagini di Branca sono fortissime, rendono l'idea di una tragedia provocata da uomini incoscienti, ottenebrati dal potere. Ancora oggi quel servizio è potente e non lascia indifferenti. Ma siamo nel 1961 e per questo reportage viene allontanato dalla RAI, così come il direttore del rotocalco giornalistico. Branca, però continuerà a sperimentare e a girare un po' in tutto il mondo tra teatri di guerra e paesi socialmente in fermento. Come erano gli Stati Uniti negli anni sessanta dove il regista originario della Sardegna si interessò alle nuove forme d'arte prodotte dalla Beat Generation e dalla pop art, così come

il suo occhio riesce a cogliere le inquietudini sociali dovute al razzismo, piaga continua negli States nei confronti soprattutto degli afroamericani. Uno dei suoi film più noti (pare essere pure l'unico rintracciabile in DVD) è *Seize the time*, in cui conosciamo un'America sotterranea e intollerante, mentre si organizzano le "Pantere nere" decise a combattere il "potere bianco". Branca aveva in mente una vera e propria storia alternativa degli USA e compone un tritico che conta Il dissenso, Los Angeles una città in automobile, Il laboratorio del futuro. Il progetto avrebbe dovuto essere più complesso, ma non andò definitivamente in porto, così come rimase sulla carta una sceneggiatura tratta dal libro più famoso di Manuel Scorza, *l'invisibile*. Antonello Branca tornò in Italia, nel momento delle agitazioni operaie e si concentrò sulle dinamiche sociali

della FIAT, allora, come ha sottolineato nella sua presentazione Vincenzo Vita, vera e propria metafora della classe operaia. Il suo "modus operandi", in questo contesto, lo si è visto attraverso gli spezzoni dei film proiettati in Cineteca. Ne *I giovani e la fabbrica* e *Incatenati al tempo*, ambedue del 1978, un anno di svolta nella storia recente italiana, si può notare come Branca alterni momenti prettamente oggettivi ad altri che ricostruiscono, in una sorta di fiction, le problematiche di un mondo operaio ripreso in un periodo di cambiamento epocale. Il regista ci mostra soprattutto i conflitti interni di tipo generazionale con approcci completamente diversi tra nuovi e "vecchi" lavoratori per quanto riguarda la lotta di classe, le nuove esigenze fondate su desideri diversi, anche per il tempo libero. Su questa questione, ci racconta di una coppia schiacciata, "incatenata", dagli orari lavorativi. Non si può solo sopravvivere, si deve anche trascorrere una esistenza umana, lontano dalla fabbrica. Antonello Branca, nel suo percorso creativo, avrà modo di dedicarsi anche ai bambini. Così, dirigerà con la collaborazione di Gilberto Tofano (il figlio di Sergio) alcuni episodi del *Signor Bonaventura*. Il regista continuerà a filmare e a progettare; ancor oggi non abbiamo del tutto chiara la sua filmografia e, oltre al materiale donato all'AAMOD, sicuramente negli archivi RAI potrebbero nascondersi gioielli da rivalutare. In questo senso, comunque, la rassegna, che, da febbraio, animerà la Cineteca Sarda, sarà un momento importante per apprezzare un documentarista originale, il quale, come affermò qualche anno fa Italo Moscati, mostrava "la ricerca umile e precisa della profondità e non la schiuma del tempo; lo stupore di un autore che non smette di interrogarsi mentre gira e di aiutarci a farci domande dopo risposte".

Elisabetta Randaccio

## Contro l'intolleranza: Il Destino (1997) di Youssef Chahine



Stefano Beccastrini

### 1. Ogni popolo ha avuto le sue intolleranze

L'immagine, medievale, mostra il rogo di un eretico cristiano. La chiesa romana, infatti, oltre ad essere intollerante verso i devoti di altre fedi religiose - a cominciare da quelli

delle altre due religioni monoteistiche presenti nello scenario mediterraneo ossia l'ebraismo e l'islamismo - perseguitava anche coloro, appunto i cosiddetti "eretici", che, pur dichiarandosi seguaci del cristianesimo, ne davano interpretazioni non conformi a quelle dogmaticamente



Rogo di un eretico (da una miniatura del XV secolo)

e autoritariamente definite dalla chiesa stessa. Naturalmente anche le altre religioni - l'ebraismo e l'islamismo, per esempio - avevano, e perseguitavano, i propri eretici. Un segno di civiltà, da pochi secoli a questa parte e laddove hanno fatto sentire la propria influenza movimenti quali la riforma protestante, l'illuminismo, l'affermarsi della democrazia politica e del connesso "relativismo culturale" (concetto che non considero affatto - se ben definito - disdicevole e anzi alla tolleranza e alla democrazia delle idee necessariamente connesso) consiste proprio nel superamento delle troppe crociate, guerre sante, scomuniche e anatemi che per secoli hanno insanguinato le sponde del Mediterraneo. Per questo oggi appare così indegna la minaccia antioccidentale del "califfato" Daesh: perchè precipita di nuovo l'Europa e il bacino mediterraneo - ma, ormai, il mondo intero - nella barbarie dell'intolleranza, del dogmatismo fanatico, dell'odio contro il diverso. Per questo occorre combattere tale minaccia con tutte le armi - possibilmente culturali piuttosto che letali - a nostra disposizione. Credo molto utile, in tal senso, l'utilizzo e la diffusione di espressioni artistiche, nel nostro caso cinematografiche, che lottano, dall'interno di ogni fede religiosa e ideologica, per la tolleranza, per il rifiuto di ogni fondamentalismo, per l'ascolto e il rispetto del diverso (che è ora di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

smettere di considerare l'eretico e l'infedele). Mi piace dunque, in questo numero della nostra rivista, fare l'elogio di un film, di matrice musulmana e di nazionalità egiziana, che proprio a tali regole di convivenza è interamente dedicato: si tratta de *Il destino*, 1997, di Youssef Chahine, unico film di questo grandissimo cineasta diffuso, seppur per poco tempo, nelle nostre sale (ma, per esempio, non esiste purtroppo alcuna versione italiana in DVD di esso).

## 2. Youssef Chahine

Youssef Chahine, grande conoscitore ed estimatore del cinema americano, è stato sicuramente il maggior cineasta arabo del 900. Nato ad Alessandria nel 1926, è morto nel 2008.



Yūsuf Shāhīn, (1926 – 2008) noto anche come Youssef Chahine, è stato un regista, sceneggiatore e produttore cinematografico egiziano

Purtroppo è pochissimo conosciuto nel nostro Paese, notoriamente uno dei più ignoranti di cinema dell'intera Europa. Il primo film ad essere conosciuto fuori dal suo Paese d'origine fu *I figli del Nilo*, 1951, presentato a Cannes. Nella ricca produzione di opere, sia di fiction che documentaristiche, di Chahine conviene almeno ricordare anche *Lotta sul fiume*, 1954, che dette inizio alla carriera cinematografica di Omar Sharif, *Stazione centrale*, 1958, probabilmente il suo capolavoro, *L'emigrante*, 1996, che gli procurò molte noie fomentate dagli integralisti islamici e per reazione contro le quali Chahine diresse l'anno successivo *Il destino*, che fece vincere al suo autore la Palma d'oro alla carriera al festival di Cannes, *Adieu Bonaparte*, 1985, affresco storico anticolonialista sulla spedizione egiziana di



Averroës, Santa Maria Novella, Firenze

Napoleone, *Il caos*, 2007, suo ultimo film, terminato un anno prima della morte. Un cineasta di immenso talento, di profonda cultura, di notevole apertura mentale, capace di coniugare



un grande amore per la propria terra e il proprio popolo con la conoscenza appassionata del mondo intero nonchè trasformare in buon cinema ogni genere filmico, anche il più tradizionale e popolare.

## 3. Averroë

Protagonista de *Il destino*, ambientato in quella Cordova del califfato di Al Andalus - siamo nel XII secolo - che era uno dei luoghi più colti del mondo e una terra ove pacificamente convivevano arabi, ebrei e cristiani, è il filosofo, medico, giurista e astronomo Muhammed Ibn Rushd, conosciuto in Occidente come Averroë, forse il pensatore più grande della storia del suo popolo (furono suoi lettori e estimatori anche illustri intellettuali cristiani quali Sigieri di Brabante e Dante Alighieri). Averroë - la cui figura è interpretata, nel film dall'attore Nour Al-Sherif - fu un profondo lettore e commentatore di Aristotele nonchè, nei propri libri, sostenitore della necessaria indipendenza tra le ragioni della fede e quelle della scienza, rifuggendo ogni reciproca



"Il destino" (Al-Massir) 1997, di Youssef Chahine, Cinema e Medioevo presentato in concorso al 50° Festival di Cannes,[1] dove Youssef Chahine ha ricevuto il Premio del 50° anniversario per l'insieme della sua opera

contaminazione tra queste due diverse e autonome dimensioni del sapere e del credere umano. Proprio perciò fu un acceso difensore del dialogo e della tolleranza e un fiero nemico d'ogni integralismo e d'ogni fondamentalismo.

## 4. Il destino

Il film inizia mostrando un eretico che, nella Provenza del XII secolo, è condotto al rogo dai monaci cristiani. Poi, la storia si sposta nella città andalusina di Cordova, ricca di cultura e di tolleranza, grazie alla volontà del califfo Al-Mansour di tenere a freno i più integralisti tra i suoi sudditi. Nella grande moschea della città, una delle più belle ed ampie del mondo, insegna il celebre Averroë, uomo stimato e ammirato dallo stesso califfo - che l'ha scelto quale maestro dei suoi figli - e alle cui lezioni assistono decine e decine di giovani entusiasti dalla profondità e dalla saggezza del suo pensiero. Naturalmente, proprio perciò Averroë risulta invisibile agli ambienti fondamentalisti di Cordova. Accade purtroppo che, un giorno, i seguaci di uno sceicco integralista riescano ad aizzare la popolazione più incolta e fanatica della città contro Averroë e il suo insegnamento, ritenuto troppo aperto e laico, addirittura eretico e ateistico. Alla fine lo stesso califfo, per non inimicarsi i propri sudditi, è costretto a schierarsi contro il filosofo e a decretarne l'esilio a Marrakesh (ove poi egli morirà) ed a condannare al rogo i suoi libri (in realtà, i figli del califfo riescono a portarne alcuni in salvo, in Egitto). Mentre vede le proprie opere gettate alle fiamme, Averroë non se la prende eccessivamente, anzi in segno di disprezzo verso quello stolto fanatismo egli stesso getta sul rogo l'ultimo volume ancora rimasto. Egli sa che il pensiero di un uomo libero non potrà mai essere distrutto (chissà perchè i fanatici, i dogmatici, i dittatori continuano a pensare che il frutto dell'intelligenza umana si possa sradicare una volta per tutte: Gramsci sarà ancora letto quando di Mussolini resterà soltanto un pallido, penoso ricordo). Come afferma, infine, Averroë: "Il pensiero è come un uccello, vola dove vuole e nessuno glielo può impedire". Il film, insomma, è un inno alla tolleranza: sublime, vivace,



Antonio Gramsci (1891 - 1937)

persino divertente nel proprio presentarsi quale geniale mescolanza di vari generi cinematografici, dallo storico al melodrammatico, dall'avventuroso al musical. Una delle opere più civilmente impegnate di un grande, eclettico, intellettuale e popolare a un tempo, maestro del cinema.

Stefano Beccastrini

## Cinema (letteratura) & finanza



Filippo La Porta

Il cinema italiano, come del resto la letteratura, ha scoperto finalmente l'economia, la finanza, le multinazionali, le banche, il denaro, gli uomini d'affari. Mi soffermo per un momento sulla letteratura, anche perché si tratta di un campo che conosco meglio. Al centro dei romanzi di questo decennio incontriamo figure di broker spregiudicati, di eroi o pirati della finanza, di imprenditori e di operai di fabbrica. E con l'economia vi è entrato il denaro, divinità visibile e meretrice universale, inversione di tutte le qualità umane e dissolvitore di ogni vincolo (così Shakespeare, ripreso dal giovane Marx). Proviamo a elencare qualche titolo: a parte il pionieristico Sandro Veronesi con "Per dove parte questo treno allegro" (Theoria 1988: padre e figlio devono portare una valigetta di soldi in Svizzera), vorrei segnalare almeno Simona Vinci, "Stanza 411" (Einaudi 2006: storia d'amore ma anche riflessione sul rapporto del denaro con il piacere, il sesso, il potere: "i baiocchi. Gli sghei. I ghell. I danei. La grana..."), Vincenzo Latronico, "La cospirazione delle colombe" (Bompiani 2008: storia di un giovane imprenditore ambizioso e di un albanese poi bocconiano con borsa di studio, sullo sfondo dei flussi finanziari di questi anni), Silvia Avalone, "Acciaio" (Rizzoli 2010), Edoardo Nesi, "Storie della mia gente" (Bompiani, Premio Strega 2011: Nesi e Avallone rappresentano la deindustrializzazione del paese), Gianluigi Ricuperati, "Il mio impero è nell'aria" (Minimum Fax 2011: il nevrotico protagonista è ossessionato da denaro e se lo fa continuamente imprestare); ma probabilmente il romanzo più emblematico è "Resistere non serve a niente" di Walter Siti, che ha vinto un premio Strega. Spostiamoci sul cinema. A proposito del mondo della finanza, di manager e truffatori, di bancarotte e arricchimenti, possiamo ricordare alcuni grandi classici come "Una poltrona per due" (1983), "Wall street" (1987), "Una donna in carriera" (1988), etc. e fino a "The wolf of Wall street" (2013). Ma esiste nel cinema attuale del nostro paese un equivalente di quella irruzione dell'economia che si è avuta nella narrativa? Credo che "La ricerca della felicità" (2006) di Muccino, ennesima rilettura del Sogno Americano, sia stato un importante apripista, mentre il "Gioiellino" (2011) di Andrea Molaioli è probabilmente il film che ha raccontato più fedelmente la drammatica vicenda di una azienda in crisi (il crack della Parmalat), ma

non ho la competenza e la capacità di fare una ricognizione altrettanto meticolosa. Dunque mi limito a due film recenti, il "Capitale umano" (2014) di Paolo Virzì - che aveva già esplorato con "Tutta la vita davanti" (2008) il mondo del precariato e dei call center - e "La felicità è un sistema complesso" (2015) di Gianni Zanasi. Il primo, avvitato a una specie di noir (un ciclista investito da un Suv nella Brianza), ha una morale fin troppo esplicita, e rischia alcuni passaggi poco credibili come quando la moglie dell'imprenditore di successo (l'attrice

Valeria Bruni Tedeschi) gli fa un discorso contro il capitalismo (che ha rovinato questo paese) che neanche Vendola in un *raptus* declamatorio... Zanasi, assai meno didascalico ed edificante, inventa per il personaggio di Valerio Mastandrea un mestiere che non c'è ma che vale una sintesi geniale della nostra epoca: deve avvicinare imprenditori che stanno per far fallire le loro aziende, diventare amico e convincerli ad espatriare, limitando i danni. Un lavoro sfuggente e del tutto "immateriale" (per la gioia dei filosofi operaisti, che rileggono i *Grundrisse* marxiani e dunque considerano intelligenza e comunicazione come principali forze produttive nel nostro presente).

In cosa consiste la sua professionalità? Non ha laurea né master. Solo nel *savoir faire*, nella simpatia e schiettezza molto romanesche, nell'umanità e nel buonumore, nell'empatia e nella capacità di gestire relazioni.



"Stanza 411" (2006) di Simona Vinci. Einaudi Editore



"Il gioiellino" (2011) scritto e diretto da Andrea Molaioli. Un'analisi sulla grande crisi finanziaria globale d'inizio III millennio, ispirata alle vicende del crack Parmalat



"Tutta la vita davanti" (2008) di Paolo Virzì, liberamente ispirato al libro "Il mondo deve sapere" di Michela Murgia

Tipiche virtù postfordiste. Il regista si affida perlopiù all'immensa gignoneria di Mastandrea, che ormai interpreta e reinventa sempre se stesso, un po' come faceva Vittorio Gassman: con i suoi tic, le sue pause, la sua gestualità è forse una "visione del mondo" prima di essere un attore più o meno versatile. Dopo un po' il film - che sembra aver avuto una lunga gestazione - non controlla le troppe storie, che quasi implodono su se stesse. Però Mastandrea dà vita a un personaggio palpitante, destinato a restare nel nostro immaginario più e meglio di tanti personaggi della narrativa contemporanea. Sia Virzì che Zanasi hanno soprattutto il merito di evitare la coazione italiana al comico-grottesco, sottraendosi alla caricatura, alla affliggente macchietta, al risaputo teatrino dialettale (perlopiù vernacolare). Il loro realismo *soft* costeggia la grande tradizione della commedia dei Risi e Monicelli, forse con meno mestiere ma senza mai cadere nella parodia - feroce però sempre un po' complice - dei vizi nazionali.

Filippo La Porta

Critico e saggista, è nato a Roma, dove vive. Collabora a quotidiani e riviste, tra cui il "Domenicale" del "Sole 24 ore", "Corriere della sera", "Il Messaggero", l'"Espresso". Ha tenuto corsi di scrittura presso università (Facoltà di Lingue a Cagliari, Suor Orsola a Milano, Luiss a Roma), cooperative culturali (Omero), istituti (Istituto Europeo del Design a Roma), librerie (Punto Einaudi a Roma). Autore del documentario "Berlino città tatuata" (50'), realizzato nel 2011 per Rai Cinema. Ha svolto conferenze, a partire dalla seconda metà degli anni '90, in varie università americane (Georgetown, NYU, Yale, UCLA, Brown...) e istituti di cultura nel mondo (New York, Washington, Parigi, Varsavia, Praga, Rabat...). Da marzo ad agosto 2007 borsa Fulbright di ricerca presso università Fordham di New York.

## Qui si dibatte sul doppiaggio...

A partire dal numero di novembre, abbiamo pubblicato interventi sul doppiaggio. Continuiamo con altri contributi e precisazioni

### ..Ancora sulla querelle doppiaggio



Alberto Castellano

E' comprensibile la reazione di Paolo Minuto alla questione doppiaggio, com'è comprensibile il suo fastidio per la riscrittura di un testo filmico originale

ma solo se ci si mette dalla parte dei puristi che vedono la versione italiana di un film straniero come un tradimento o come un'operazione contro natura. Non sono giustificabili invece le argomentazioni. Sull'argomento abbiamo già dato e sono almeno vent'anni che io, Gerardo Di Cola e altri studiosi ci battiamo per la causa producendo non pochi saggi, volumi e materiali e soprattutto demolendo equivoci e mistificazioni, contribuendo alla comprensione e conoscenza di un mondo espressivo e un sistema organizzativo

complesso e dimostrando ampiamente la perizia tecnica, la bravura interpretativa e la creatività dei nostri doppiatori, direttori di doppiaggio e adattatori. Francamente non mi (ci) interessa tornare sulla querelle doppiaggio si /doppiaggio no e la contrapposizione tra i pro e i contro mi (ci) sembra un po' vecchiotta. Dal punto di vista strettamente linguistico non mi va di riaprire una discussione che però oggi avrebbe senso solo parlando anche di semi-otica linguistica e di strutturalismo, tirando in ballo Chomsky, Jakobson e Wittgenstein. Ma non voglio fare il professorino e oltre tutto credo che serva a ben poco per far avanzare il "dibattito" anche perché noi pro doppiaggio della prima ora abbiamo verificato nel tempo che alla fine prevalgono da una parte e dall'altra pregiudizi e dogmatismi. Può essere più utile perciò affidare una replica all'intervento

di Di Cola con uno dei suoi tanti studi portati avanti "sul campo". Uno dei suoi cavalli di battaglia della ricerca in lungo e in largo che conduce da anni, è lo studio degli attori italiani doppiati, che in questo caso analizza addirittura Anna Magnani in sala di doppiaggio, avvalendosi come suo solito di una consistente documentazione che gli permette anche di scoprire aneddoti clamorosi. Non pretendiamo naturalmente che quest'analisi sia sufficiente a convincere Minuto ed altri della validità culturale del doppiaggio e della sua prerogativa paradossalmente di rendere well-lesianamente il falso "più vero del vero". Ma crediamo che a qualcosa possa servire per non continuare ad impantanarsi nel tifo pro o contro la questione voce/volto.

Alberto Castellano

### A proposito di doppiaggio: precisazioni pervenute



Paolo Minuto

1. Il doppiaggio che io accuso di manipolazione, ovvero il doppiaggio propriamente detto, è quello che interviene sull'opera finita, licenziata e firmata dall'autore in una versione da lui riconosciuta e quindi definita tecnicamen-

te 'originale'.

2. La tecnica di creare la versione originale anche attraverso la registrazione dei dialoghi in studio, anche utilizzando attori diversi rispetto a quelli che sul set hanno recitato con il corpo non è doppiaggio strettamente, ma è parte del processo creativo, durante il quale si può fare di tutto, come giustamente ricordava Mino Argentieri. Una volta terminato questo processo, però, inizia a vivere e a circolare la cosiddetta versione originale, che non si deve

toccare, per rispetto filologico e per rispetto del pubblico che ha diritto all'integrità dell'opera come voluta dal suo autore, come dice anche la Carta dei diritti del pubblico.

3. Secondo questi parametri Antonioni e Fellini il doppiaggio l'hanno solo subito, come ho scritto. Ci sono, infatti, ad esempio, versioni in inglese di *Amarcord* o versioni in italiano di *Zabriskie Point*.

Paolo Minuto

### Il doppiaggio è morto. Viva il doppiaggio



Eleonora Di Fortunato

Nella annosa ma sempre verde polemica tra sostenitori e detrattori del doppiaggio, temo che la veemenza con cui questi ultimi sostengono la sua invasività nell'opera cinematografica faccia perdere di vista (a loro e a chi li ascolta) un fatto molto semplice: che, sempre, l'opera tradotta non è più la stessa. "L'originale è infedele alla traduzione", diceva Borges, a mio parere intendendo anche che - avendone l'esigenza - è preferibile, in termini di soddisfazione, accostarsi all'opera tradotta come si trattasse di un nuovo originale e non come una versione mutilata del vecchio. Ciò per dire che ancora mi sorprende a sentire tuonare contro il doppiaggio e mai contro la traduzione della letteratura e ancor più della poesia: se, infatti, con il doppiaggio cinematografico si perde la scrittura e l'interpretazione originale, nel romanzo tradotto si perde tutto tranne, ovviamente, la trama e nella poesia

spesso si perde anche quella. Nessuno però pare vergognarsi di aver letto i grandi classici nelle loro traduzioni, che anzi vengono citate senza imbarazzo. Ancora, "tradotto in venti lingue" è sinonimo, in editoria, di successo planetario, e nessuno scrittore si sognerebbe di vietare le versioni straniere dei suoi libri in nome della purezza del parto originario della sua penna. Cosa che puntualmente avviene nel cinema, perlomeno per quello italiano, i cui autori, sempre in nome di questa fantomatica "purezza", non hanno mai preso in considerazione l'opportunità di far doppiare i loro film per vederli circolare oltre gli angusti confini linguistici cui sono destinati. Anche qui, la caparbità è tale da far perdere di vista diversi onorevoli obiettivi: la diffusione della propria opera, la circolazione della cultura e perfino il profitto, utile tra l'altro a girare nuovi film. Meno male, quindi, che c'è il doppiaggio, che permette a chiunque voglia esercitarsi nell'arte dialettica di discettare di traducibilità e intraducibilità con una sorta di beata innocenza che ignora decenni di studi

sull'argomento, studi che hanno portato uno dei massimi teorici della traduzione, il francese Edmond Cary (1912-1966) a definire la traduzione cinematografica addirittura come la forma più alta di traduzione, la "traduzione totale". A sentire Cary, "la traduzione è un'operazione né completamente scientifica né completamente linguistica: è un'operazione sui generis, e quindi va affrontata come tale, in tutta la sua complessità, in tutti i suoi aspetti, irriducibili all'univocità di una definizione scientifica: la traduzione letteraria è un'operazione letteraria, la traduzione poetica è un'attività poetica, il doppiaggio cinematografico è un'operazione cinematografica". (E. Cary, *Comment faut-il traduire?*, Parigi, 1958, traduzione mia). Se lo scopo che il cinema si prefigge è quello di suscitare, come diceva Hitchcock, le stesse emozioni in persone lontane e culturalmente diverse (per dire, un giapponese e un indiano), lo scopo che si prefigge la traduzione audiovisiva (che chiameremo per comodità "doppiaggio") è quello di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

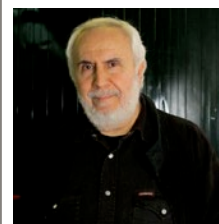
risolvere il problema della comprensibilità universale, nel modo, contrariamente a quel che sembra, più indolore possibile. Il doppiaggio aspira a ricreare modelli comprensibili, muovendosi sul sottile confine tra esigenza espressiva ed esigenza comunicativa, nella convinzione che la visione di un film sia un'esperienza complessa, non riducibile né alla visione né all'ascolto né alla loro somma, che il cinema sia un'arte che parla all'inconscio (per citare anche Buñuel). La prima conseguenza, direi scontata, è che se si parla all'inconscio in un'altra lingua, il messaggio non arriva. Il rapporto personale e privatissimo che si instaura tra lo spettatore e il film è un rapporto che comporta per prima cosa quella che in semiotica si definisce la "sospensione del dubbio", ovvero la disposizione a sospendere le proprie facoltà critiche per poter godere appieno di un'opera di fantasia. La disponibilità, insomma, a vedere gli attori non più come tale ma come personaggi di una storia e a considerare quella storia "vera", al punto da esserne emotivamente influenzati, perlomeno per il tempo della visione, quando non culturalmente condizionati per il resto della vita. Se il cinema ha tanta capacità di penetrazione, di persuasione, di condizionamento è perché si compie questa specie di miracolo. E se il miracolo si è compiuto, è irrilevante che un personaggio che si muove in un altro paese parli la mia lingua; insignificante come lo è nelle fiabe. La seconda conseguenza è che ogni diaframma che si pone tra il film e lo spettatore è un disturbo al rapporto intimo, diretto, immediato, tra i due soggetti del rapporto. E qui veniamo ai sottotitoli, visti da molti come la panacea di tutti i mali del doppiaggio. Nel senso che il sottotitolo è, quello sì, un elemento di disturbo. Disturbo estetico, in primo luogo, visto che va a piazzarsi nel bel mezzo di una inquadratura magari studiata per mesi, distogliendo lo sguardo e quindi l'attenzione da interpretazioni magari provate per giorni. Disturbo comunicativo, poi, per una serie non irrilevante di ragioni. La prima, quantitativa, è che il sottotitolo è un sunto del dialogo e sconta quindi l'esigenza di stringatezza (massimo 38 caratteri, spazi compresi, per una permanenza sullo schermo di 2 secondi a riga) necessaria alla lettura e alla comprensione del testo. Un banale conticino dimostra che un film sottotitolato perde dal 40 al 70 per cento del testo originale, mentre la mera lettura dei sottotitoli sottrae alla visione circa la metà della durata del film. Ma è la seconda ragione, quella per così dire qualitativa, che rende i sottotitoli non solo disturbanti ma anche fuorvianti: la lingua del cinema è una lingua parlata. Scritta, certo, ma per sembrare parlata. La lingua dei sottotitoli invece è una lingua scritta per essere letta. La prima lingua mira a riprodurre tutte le caratteristiche del parlato, comprese le incertezze, i tic, le ripetizioni, le ridondanze. Anzi, sono proprio queste caratteristiche a raccontare tanto del personaggio; in altre parole, noi (e quindi anche noi sullo schermo) siamo non solo quello che facciamo

e quello che diciamo, ma anche come lo diciamo. Ma questo "come" scompare nei sottotitoli, che devono essere non solo brevi ma soprattutto comprensibili. Il sottotitolo è tutta comunicazione e niente espressione; il doppiaggio cerca di temperare le due esigenze, giocandosi la credibilità, parola dopo parola, sul sottile crinale della finzione nella finzione. Ci riesce? Non sempre, e così veniamo all'altro punto tanto caro ai detrattori: il doppiaggese, ovvero quella lingua artificiosa, coacervo di calchi, stereotipi, errori, ipercorrettismi, che spalmano un velo di grottesco sulle versioni italiane dei film, trascinando e inquinando il modo di parlare quotidiano. Ne è un esempio l'aberrante uso del congiuntivo, che ormai si insinua in modo rocambolesco in ogni subordinata, rendendo inattendibile il parlante (sia esso televisivo o reale) e chiara l'esigenza di una riflessione sulle conseguenze nefaste del doppiaggio. Una riflessione necessaria, che sarebbe bene però fondare su un terreno privo di preconcetti. Perché il doppiaggio, non dimentichiamo, può essere anche fatto bene e molto bene. Perché le "memorable quotes" tanto citate - in italiano - sono frutto della fantasia e del talento di un dialoghista, come per aver pianto o riso bisogna ringraziare (anche) dei bravi attori doppiatori. Ammesso questo, dobbiamo ammettere anche che il doppiaggio riesce sempre meno nel suo intento, è sempre meno memorabile, più sciatto. Qui il discorso si fa complesso: mi limito a osservare che al decadimento congiurano la diffusa disistima della "operazione doppiaggio" e l'istinto di autodistruzione del settore, in qualche misura forse conseguente, che porta dei professionisti ad accettare un mercato le cui regole somigliano sempre di più a una primitiva lotta per la sopravvivenza. Autori e artisti che si piegano senza resistenza né coscienza, per dirne una, al "similsinc", l'aberrazione forse definitiva della traduzione audiovisiva, sono francamente poco difendibili. Solo, sarebbe bello che prima che su quest'arte, che in quasi cento anni di storia non è purtroppo riuscita ad emergere da una condizione di sub-industria sub-culturale, cali definitivamente il sipario, anche la critica cinematografica si interroghi. Che accantoni i pregiudizi e si accosti al doppiaggio con rigore, ma anche con disponibilità, andando a colmare un'assenza che ha, in qualche misura, autorizzato la decadenza di un settore ancora così centrale nella diffusione dell'audiovisivo, a tutto discapito delle opere, degli autori e degli spettatori.

Eleonora Di Fortunato

*Traduttrice e dialoghista cinetelevisiva, si occupa anche di comunicazione e di diritto d'autore. Da molti anni ha incarichi di docenza in traduzione cinematografica presso diverse Università italiane e ha pubblicato sull'argomento volumi e saggi.*

## Anna Magnani e il doppiaggio



Gerardo Di Cola

Anna Magnani debutta nel cinema in un film di produzione italo-tedesca, *Scampolo*, realizzato nel 1928 dal regista Augusto Genina. In un ruolo assolutamente marginale, Anna entra nel cast del film che è muto, anche se il so-

nono ha già rivoluzionato da poco meno di un anno il mondo cinematografico americano. L'invenzione che ha permesso al cinema di parlare è utilizzata per la prima volta in due film girati quasi contemporaneamente dalla Warner Bros, *Lights of New York* e *Il cantante di jazz*. Il primo è proiettato l'8 giugno del 1927, il secondo, che sarà ricordato come il primo film parlato della storia del cinema, il 6 ottobre 1927. Quando Genina realizza il film d'esordio della Magnani, gli stabilimenti italiani (e anche quelli europei) non sono ancora attrezzati per registrare il sonoro contemporaneamente alle immagini e il doppiaggio non è stato ancora inventato. Gli italiani devono aspettare tre anni per vedere il primo film parlato realizzato in Italia, *La canzone dell'amore* (1930) di Gennaro Righelli. Per i film stranieri, gli italiani, sono costretti a pazientare ancora un anno e a sopportare le fastidiose didascalie dei tempi del muto. Con l'introduzione della tecnica del doppiaggio, finalmente, tutti gli italiani possono andare al cinema per divertirsi senza affaticarsi nell'inseguire le numerose didascalie esplicative che si alternano, spesso, troppo velocemente. Nel 1934 Anna Magnani, nella parte della cameriera Emilia, entra nel cast di *Tempo massimo*, pellicola d'esordio di Mario Mattòli. Il film, girato in presa diretta con il sistema RCA



Anna Magnani

PHOTOPHONE, non ha bisogno di parti da ridoppiare anche se gli stabilimenti dove Mattòli gira, Cines-Pittaluga, sono stati i primi a  
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

dotarsi di una sala di doppiaggio. Così nel 1935 quando gira, nella parte di Anna, *La cieca di Sorrento* di Nunzio Malasomma. Sempre in presa diretta, con il solito sistema PHOTOPHONE, Anna gira *Quei due* di Gennaro Righelli e due film nel 1937, *Trenta secondi d'amore* di Mario Bonnard e *Cavalleria* di Goffredo Alessandrini. Nel 1938 entra nel cast di *La principessa Tarakanova* di Fedor Ozep e Mario Soldati. Nel film, di produzione italo-francese, dove interpreta *Marietta*, è doppiata per la prima volta da Marcella Rovena, l'attrice che sarà la stupenda vedova in *La strada* di Federico Fellini. E' uno dei primi film della storia del cinema in cui tanti attori italiani lasciano che qualche altro reciti in voce per loro. E' un evento singolare che dovrebbe restare circoscritto nell'ambito della straordinarietà. Avviene, invece, che la pratica di realizzare un film con attori che recitano con la voce di altri diventi una consuetudine che si accentua nel tempo fino a cristallizzarsi in prassi dopo l'evento bellico che sta per abbattersi sull'Europa. Nel 1942 Anna Magnani, nella parte di Ninetta "Lulù", gira *Finalmente soli* di Giacomo Gentilomo che è affiancato da due giovani aiuti, Mario Monicelli e Alberto Vecchiotti. L'attrice, che canta con la sua straordinaria voce, nel parlato è doppiata. Probabilmente le ragioni non si sapranno mai, ma il dato è certo essendo certa la timbrica inconfondibile di chi la doppia, Tina Lattanzi. La recitazione della Lattanzi fa moda in questo periodo con il suo famigerato birignao. Il bel timbro di voce dalle tante sfumature, una gamma estesa di tonalità e una recitazione che è un saliscendi di vocalità sono l'ingrediente esplosivo che la rendono unica e facilmente imitabile. Tutti cercano di copiarla, anche le attrici italiane che hanno delle voci non all'altezza e recitazioni discutibili, ottenendo risultati esilaranti. Non è il caso della Magnani che possiede una straordinaria voce, forse non bella secondo i canoni dell'epoca ma incisiva e coinvolgente. L'unica spiegazione, quindi, è l'assenza dell'attrice, magari impegnata in teatro o per le vicende legate alla guerra nel momento del doppiaggio essendo il film sicuramente ricorso alla pratica più detestata del cinema italiano. Tra il 1943 e il 1944 Anna Magnani recita in *Campo de' fiori*, *L'avventura di Annabella*, *La vita è bella*, *T'amerò sempre*, *L'ultima carrozzella*, *Il fiore sotto gli occhi*, ma deve rinunciare a girare *Ossessione* di Luchino Visconti, film che dà inizio alla nuova stagione del cinema italiano, il Neorealismo. Anche *Ossessione* è un film doppiato ma nessuno se ne accorge. Così *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini dove un'inarrivabile Magnani si auto doppia come Aldo Fabrizi ma tutti gli altri attori sono doppiati e i nostri grandi critici cinematografici "non ci facevano caso". Neanche quando Anna Magnani è nuovamente doppiata da Tina Lattanzi in *Quartetto pazzo* di Guido Salvini. Nel 1950 Anna Magnani è Maddalena Cecconi in *Bellissima* di Luchino Visconti. Il film, girato in presa diretta, ha alcune parti doppiate. Maddalena vive ossessionata dal desiderio di



Roberto Rossellini e Anna Magnani in sala di doppiaggio

far entrare la piccola figlia, Maria, interpretata da Tina Apicella, nel mondo magico del cinema. Durante la sequenza conclusiva della riappacificazione con il marito, Spartaco Cecconi, interpretato da Gastone Renzelli, si sente arrivare dall'esterno la voce del protagonista che Maddalena attribuisce a Burt Lancaster, ma in realtà è quella del suo doppiatore, Emilio Cigoli. Questo flash sonoro è una citazione indicativa sul doppiaggio che Visconti inserisce quasi a sottolineare che la mistificazione della realtà nel mondo del cinema è prassi e può portare una madre a sacrificare la serenità della famiglia per un desiderio patologico di emergere. La citazione viscontiana ci induce a una riflessione: mentre i critici "non ci fanno caso", i registi sono consapevoli (non può essere altrimenti visto che lo usano) del fenomeno doppiaggio, ma non ne parlano se non stimolati com'è accaduto a chi scrive in un'intervista a Carlo Lizzani. Soltanto insistendo il regista ha ammesso che di doppiaggio "non si doveva parlare". I registi, quindi, dopo qualche tentennamento parlano di doppiaggio e, se incalzati, non potendosi trincerare dietro "non ci facevamo caso", mostrano di conoscere profondamente il mondo delle voci. Anna Magnani, con la sua voce intensa e vibrante, non è proprio a suo agio quando si auto doppia tendendo al birignao secondo la moda dell'epoca. Viene meno la spontaneità recitativa e si perde l'autenticità vocale del suo dirompente temperamento di attrice che in sala di sincronizzazione in alcune occasioni sembra come frenata. La dimostrazione di quest'affermazione, che può sembrare irriverente verso la più grande attrice italiana, si può avere dall'analisi degli auto doppiaggi che Anna Magnani attua per i film girati negli Stati Uniti. Senza preconcetti, tutti potrebbero rendersi conto, anche i critici cinematografici, che misurarsi con i doppiatori professionisti è arduo anche per la Magnani. In *La rosa tatuata* di Daniel Mann recita con Burt Lancaster sul set e con Emilio Cigoli in sala di doppiaggio. In *Selvaggio è il vento* di George Cukor recita con Anthony Quinn sul set e con Arnoldo Foà in sala di doppiaggio. La Magnani mostra che la sua recitazione a forti tinte, istintivamente passionale, mal si

adatta a essere reimpostata qualche tempo dopo in una fredda sala di doppiaggio, lontano dal calore del set che la esalta. Il doppiaggio è una tecnica che i nostri doppiatori del passato sono riusciti a nobilitare in arte per una grande capacità di usare la voce in tutte le sue sfumature, possedendo, i più bravi, una gamma straordinaria di timbri. Gli attori, che non sono abituati al doppiaggio, si trovavano spesso in difficoltà; difficoltà che si accentua quando necessariamente ci si trova a confrontarsi in sala di doppiaggio con i doppiatori professionisti. E' accaduto alla Magnani e a tutte le altre attrici italiane che hanno tentato l'avventura americana come Sophia Loren che nei film americani è sempre doppiata (o quasi) da Lydia Simoneschi e Rita Savagnone. Nel 1960 Anna Magnani è la signora Torrance in *Pelle di serpente* di Sidney Lumet. Questa volta si confronta sul set con l'attore più grande di Hollywood, Marlon Brando, e in sala di doppiaggio con il doppiatore più grande del mondo, Giuseppe Rinaldi. Anche in quest'occasione i risultati non sono entusiasmanti. La spontaneità è appannata, si avverte un senso di stanchezza. Riproporre una scena non soddisfacente sul set è profondamente diverso dalla ripetizione che spesso è necessaria in sala di doppiaggio. Nel primo caso si ha uno stimolo ulteriore per migliorare la prestazione; nel secondo, invece, ogni volta che si deve ripetere una battuta perché una sillaba è fuori sincronismo, si viene colti dallo sconforto. Se, poi, non c'è l'abitudine a recitare davanti ad un leggio con microfono, il ripetere un anello diventa insopportabile. Senza andare troppo per il sottile, il direttore di doppiaggio, che non ha l'autorevolezza sufficiente per tormentare ulteriormente la grande attrice, dà per buono qualcosa che avrebbe bisogno di qualche ritocco. Anche se il direttore si



Giuseppe Rinaldi (1919 - 2007) considerato "Il Re del doppiaggio"

chiama Giulio Panicali che è il referente della United Artist che ha prodotto il film. Nel 1972 Anna è seguita da Federico Fellini per i vicoli di Roma. Il regista sta girando, con il suo occhio discreto, il film *Roma*. Mentre sta per raggiungerla, Fellini recita:

"Questa signora che rientra a casa costeggiando il muro dell'antico palazzetto patrizio è un'attrice romana, Anna Magnani, che potrebbe essere anche

un po' il simbolo della città".

"Che so io?".

"Una Roma vista come lupa, vestale, aristocratica e stracciona... tetra, buffonesca... potrei continuare fino a domattina".

"A Federi, va a dormi, va!".

"Posso farti una domanda?".

"No, non me fido...ciaooo. Buonnottee!".

Mentre il portone sbatte con un tonfo sordo chiudendo la sua vita artistica. I due grandi della cinematografia italiana hanno recitato le battute in presa diretta o sono andati in sala di doppiaggio? Ai critici l'ardua sentenza.

Gerardo Di Cola

## Mario Dondero poeta della vita e della fotografia

Nel dicembre dello scorso anno se n'è andato via l'"angelo necessario", come lo chiamava l'amico e collega fotografo Danilo De Marco. Se n'è andato via leggero, senza chiasso, forse anche con un ultimo sorriso sornione e un lampo finale di intelligenza mite negli occhi



Angela Felice

Questa creatura preziosa è Mario Dondero, dolcissimo poeta della fotografia e uomo di raro spessore, uno di quei pochi per i quali vale la pena di scomodare la categoria dell'humanitas allo stato puro. Dico "è", e non "fu", perché Mario (basta il nome) vi-

ve nel futuro dei suoi scatti memorabili, destinati a rimanere nei libri di storia. Come quello che lo rese celebre e in cui immortalò a Parigi nel 1959 il gruppo del Nouveau Roman, sorpreso come per una foto spontanea da classe scolastica in gita. O come quell'altro, stupendo e struggente, in cui fissò Pasolini e sua madre Susanna, così vicini, così lontani. O come i moltissimi altri di una lunga lista di fotografati, di volti illustri o dell'amata gente comune come i portuali, di cui Mario, milanese di nascita ma genoano nell'anima, si sentiva l'orgoglioso alfiere. All'amico Pasolini, in particolare, scattò parecchie immagini nei primi anni Sessanta. Così fu nell'autunno 1962 sul set de *La ricotta*, in un pratone polveroso e desolante della periferia romana, già minacciato all'orizzonte dall'avanzata di anonimi casermoni-condomini di massa, fondale di un Gologota per un film da girarsi sulla Passione, tra comparse sbraccate in pausa con l'agognato cestino, un pachidermico Orson Welles sprofondato



Mario Dondero. Pier Paolo Pasolini alla moviola per il docu-film "La rabbia" (1963)



Mario Dondero, fotografo e fotoreporter (1928 - 2015)

sulla sedia da regista, la spettrale visione delle tre croci e, in mezzo, il regista Pasolini, con la resistenza di una irriducibile presenza "altra", se non altro per il segno di non connivenza affidato all'inseparabile cravatta. E così, nel 1963, fu anche per le foto scattate al chiuso della sala di montaggio de *La Rabbia*, ispirazione e per Dondero di una formidabile galleria di bellissimi primi-piani di un Pasolini quarantenne, concentrato nel lavoro e catturato dal suo fotografo in una sorta di sospesa, assorta enigmatica. E poi ci sono gli scatti realizzati all'aperto sul set on the road di *Comizi d'amore*, semiserio spaccato dell'Italia del boom, ma ancora arroccata nei suoi atavici pregiudizi sesso e omo-fobici dietro la vernice di una nuova disinvoltura di costumi, ferie di massa incluse. Una colpisce in particolare: sull'arenile di Viareggio, sullo sfondo di una schiera di ombrelloni, Pasolini guarda il suo fotografo amico (e noi) con un sorriso di ammiccante e divertita complicità, sicuro nella postura fisica, si direbbe, modernamente sportiva, da "Socrate sulla spiaggia", come ha chiosato benissimo Federico De Melis. Ecco un gioco di sguardi che rimbalza su di noi e ci chiama in causa. Era lì il segreto inimitabile di Mario. Perché a lui interessava l'incontro umano, prima ancora che la fotografia, che semmai ne era un corollario e, se valeva, era perché era stata ponte e frutto di autenticità, non di progettazione estetica, di volontà documentaria o di interesse mercantile. E perciò ne venivano risultati eccezionali per vibrazioni di sincerità spontanea, dietro le quali batteva il cuore non di un tecnico, ma di un uomo. Anche timido, oltre tutto, candido e sempre stupito dalla vita, un eterno partigiano della libertà rimasto ragazzo dai giorni della Resistenza cui aveva partecipato giovanissimo o dalla



Mario Dondero "Nouveau Roman" 1959

bohème squattrinata del Bar Jamaica di Brema, agli esordi di una vita da leggenda che lo portò in giro per il mondo, senza che in tasca gliene derivasse granché. E perciò Mario, irre-



Mario Dondero. Pier Paolo Pasolini e l'amata madre Susanna. Primi anni Sessanta

sistibile magnete di umanità, vive anche nel ricordo di chi ha avuto la gioia e la fortuna di conoscerlo. E che ne è stato fatalmente sedotto e conquistato o che anche, possibilmente attorno a un tavolo di osteria, ha cantato con lui *Les feuilles mortes* dell'amatissima Rive Gauche parigina. Volendo, anche Bandiera rossa e L'Internazionale, per bis a richiesta a cui Mario, chansonnier niente male, si concedeva volentieri. Anzi, ça va sans dire, senza farsi pregare nemmeno più di tanto.

Angela Felice

Al cinema

## Macbeth for ever

L'uscita al cinema del dramma scespiriano in un confronto con la storica versione di Orson Welles del 1948 e l'opera musicata da Verdi



Mario Dal Bello

Quest'anno Shakespeare compie 500 anni, ad aprile. Ma non è mai passato di moda. Anche il cinema se ne è ovviamente interessato e sono una decina i lavori di adattamento filmico del lavoro del grande Bardo. E' attualmente in sala l'ultima versione, diretta dall'australia-

no Justin Kurzel, sulla quale torneremo. Vale però la pena dapprima soffermarci sulla prima volta che il cinema si è occupato di Macbeth, ossia su questa enorme tragedia del potere e dell'ambizione di cui è ispiratore il demonio, personificato dalle streghe. Macbeth, guerriero onesto, viene sedotto da esse con la profezia del regno futuro, mentre all'amico Banquo si prospetta il regno per i figli. La tentazione si insinua nell'animo di Macbeth ancor più forte quando la moglie lo induce a seguirla, anche perché la prima delle profezie si è avverata. Lei è già preda delle forze demoniache a cui s'è offerta ed è facile convincere il marito ad uccidere il re che soggiognerà da loro nella notte per occuparne il posto, come succede. Macbeth ha vinto i rimorsi ed è più facile far seguire delitto a delitto, uccidendo Banquo. Ma la coscienza non può tacere. La scena del banchetto, dove solo lui vede il fantasma di Banquo è indicativa. Il finale, è noto, è desolante: la Lady, cieca, è preda ormai dell'angoscia, ma rimane ossessionata sino alla morte; lui cadrà ucciso, col rimorso, dal giovane non "nato da donna". Epilogo morale di estrema forza poetica e drammatica, Welles, che dirige e interpreta il re, grazie alla potenza del bianco-e-nero ottiene una resa tragica sin dall'inizio, tra brume e nuvole in cui appare l'albero steccato con le tre streghe. La scena riflette un'era primordiale appena toccata dal cristianesimo, come dicono i costumi, e nel castello tra dirupi vive una umanità guerriera e superstiziosa. I lunghi e intensi primi piani di Macbeth e della Lady sono fortemente espressivi: colpisce lo sguardo glaciale di lei - una magnifica Janette Nolan - e il suo stesso corpo dall'andamento di serpe: una intuizione geniale da parte del regista di far parlare il corpo per dire l'anima. Il Macbeth di Welles esprime la ridda di pensieri emozioni odi e terrori del personaggio, grazie ad una fotografia 'caravaggesca', adatta al clima tra il fantastico e il cupo del racconto. Ne esce una versione stilizzata di un mondo barbarico e violento, accentuato da alcune "libertà" del regista come il suicidio della Lady, ma conseguente al testo. Il Macbeth di Welles rimane così un capolavoro di sangue e di ambizione, una lotta fra la luce e le tenebre - ben evidenziata dalla fotografia - come voleva Shakespeare, narrando la fragilità umana davanti alla



Michael Fassbender in una scena di "Macbeth" (2015) di Justin Kurzel con protagonista Marion Cotillard. La pellicola, adattamento della tragedia di William Shakespeare, è stata presentata in concorso al Festival di Cannes 2015

sete di potere e alla suggestione diabolica. Molto diverso è il Macbeth del trentanovenne regista di Adelaide. La perfezione dei mezzi tecnici gli permette certo atmosfere nebulose, tinte sanguigne, tanto più che il film è girato durante l'inverno scozzese, tra cieli grigi monti innevati e saloni gotici di grandi castelli. C'è subito un clima desolante, con il funerale di un bambino - il figlio di Macbeth e della Lady - una delle licenze del regista, che tuttavia potrebbe psicanaliticamente (come usa oggi) spiegare l'amore ossessivo futuro dei due per il potere. Fra le nebbie avanzano quattro streghe di varie età e profetizzano per Macbeth e Banquo. Macbeth è interpretato dall'attore Michael Fassbender, uomo forte che lentamente viene irretito dalla Lady (Marion Cotillard) che usa il sesso - altra licenza, comprensibile - per convincerlo a compiere il delitto. Macbeth è dominato dalla donna. La scena del fantasma di Banquo pare risvegliare la coscienza del re - una intensa interpretazione di Fassbender - per un attimo nella vasta sala ed è singolare come la bellezza scenografica del film risulti sovente anche dai vasti ambienti quasi spogli, a dire la solitudine del potere. Nella seconda parte del film il regista fa emergere Macbeth sulla regina, forzando qui la versione scespiriana: la donna assiste attonita alle uccisioni di innocenti da parte del marito e muore disperata, mentre lui è ormai preso dal male. Macbeth finirà ucciso, come è noto, ma il regista lo fa morire non a terra, ma inginocchiato, quasi in piedi, coraggioso sino alla fine, anche davanti al suo fallimento. Macbeth, secondo Kurzel, ha ritrovato morendo l'onestà antica? Difficile dirlo, perchè il film, perfetto scenograficamente e paesaggisticamente,

nonostante la bravura degli attori, lascia con un senso di incertezza, come se gli fosse mancata la forza morale di andare sino in fondo all'anima del dramma di William. Una spia della nostra attuale sensibilità occidentale. Chi è andato sino in fondo a Shakespeare è stato Verdi. Nelle due versioni - la prima fiorentina del 1847, più sintetica, la seconda, più vasta, a Parigi nel 1865 - egli affronta con piglio risoluto il tema del potere, che gli è molto congeniale (si vedano Simon Boccanegra e

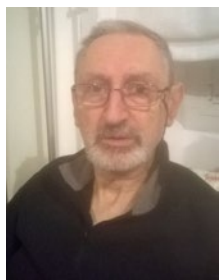


Don Carlo). La musica è asciutta, decisa sin dal breve Preludio dove risuonano sia il tema delle streghe - vero terzo personaggio dell'opera accanto ai due protagonisti - come quello doloroso della follia della Lady, una stupenda melodia. Poi, l'opera scorre durante quattro sintetici atti. Cori

sospesi tra ombre notturne o lamenti di esuli, scene macabre di stregonerie con danze - nell'edizione parigina -, momenti deliranti come la grande scena del banchetto e del fantasma, dove Macbeth sillaba le parole con una agitazione drammatica che fa rabbrivire insieme al brindisi di falsa allegria, volgare, cantato dalla Lady. L'atmosfera è sempre notturna e l'orchestra lo sottolinea. Momento più alto è la scena del sonnambulismo ("Una macchia è qui tuttora") una melodia sanguinante che chiude con un acuto perso nel buio, a dire la follia della Lady. Ma Verdi indaga i caratteri e le situazioni con lo stesso spessore drammatico e morale di Shakespeare, cui è naturalmente e artisticamente vicino come pochi altri, tant'è vero che poi scriverà "Otello" e "Falstaff".

Mario Dal Bello

## Pier Paolo Pasolini a Genova



Manlio Todeschini

La recente ricorrenza del quarantennale dalla morte di Pier Paolo Pasolini ha trovato anche a Genova una vasta eco culturale con varie iniziative fra cui spicca particolarmente la documentata mostra bibliografica organizzata dalla Biblioteca

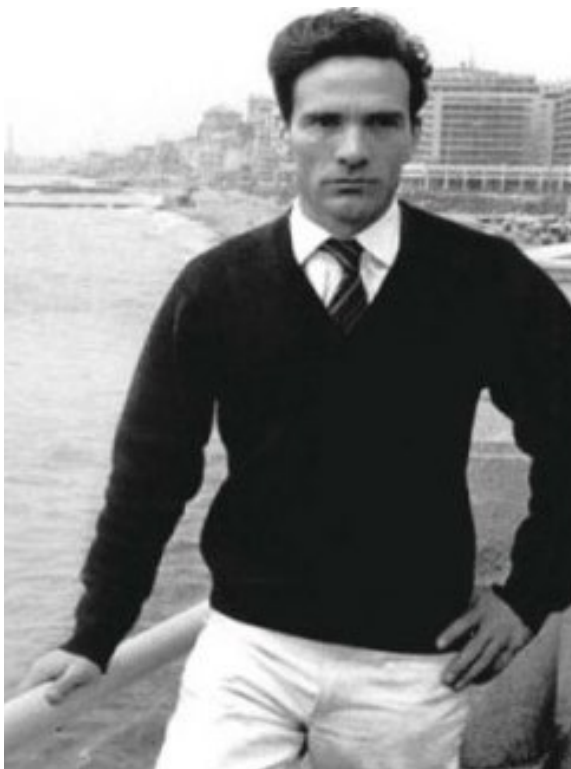
Universitaria di Genova nella nuova e prestigiosa sede dell'ex-Hotel Columbia. Per parte nostra vorremmo qui riportare e testimoniare tre momenti del rapporto fra la città e il grande intellettuale, a due dei quali anch'io partecipai. Una delle prime volte di Pasolini a Genova fu nel 1959, quando percorse a bordo di una Fiat Millecento la costa italiana da Sanremo a Trieste per raccontare *on the road* il paese delle "prime" vacanze estive degli italiani. Il diario venne pubblicato sulla rivista "Successo" con il titolo "La lunga strada di sabbia". Genova fu una delle prime tappe di quest'itinerario e il poeta ce la racconta così: "Il mare cambia colore, dopo essere scomparso per decine di chilometri in una enorme fuliginosa città di magazzini: ri-compaie dietro due spunzoni di roccia e una torre campanaria tra barbaresco e liberty, con una fila di grattacieli sopra un'altura color polvere, com'è polvere tutto. Genova fuma, sfuma in un guazzabuglio supremo".<sup>1</sup> Sono schegge poetiche e letterarie di assoluto vigore che non necessitano di commento, per come riescono a dipingere un contesto urbano e sociale. Qualche anno più tardi, nel 1962, subito dopo la sua prima esperienza cinematografica con "Accattone", Pasolini ritornò a Genova proprio per presentare il suo film che stava suscitando accesi dibattiti estetici e politici. Il regista venne invitato dalla "Società di Cultura", un'associazione della sinistra genovese, per un incontro pubblico nella sua sede sita nel grattacielo di piazza Dante. La sala era insolitamente gremita e fu subito chiaro che gran parte degli intervenuti proveniva da ambienti della destra neo-fascista radunatisi per contestare provocatoriamente il regista, anche sotto il profilo smaccatamente personale e omofobo. Pasolini affrontò la situazione con una calma assoluta e chi scrive ricorda ancora adesso il timbro della sua voce in risposta al bovino berciare del gruppo; sibilo con la sua timida ma tagliente cadenza friulana, addolcita dal lungo soggiorno bolognese, un deciso: "Non muggite, parlate!". L'atmosfera, già calda, diventò incandescente, fino a trascendere in tensione palpabile per il timore di fantomatiche squadracce in attesa dell'uscita del regista dalla sala; per questo fu addirittura chiamato un gruppo di portuali della compagnia unica del porto che si posizionò di fronte all'opposta fazione per salvaguardare il passaggio di Pasolini. Una bella cronaca dell'episodio è

<sup>1</sup> Pier Paolo Pasolini, "La lunga strada di sabbia", *Contrasto*, Roma, 2014.



Pasolini in piena azione allo stadio L. Ferraris nel maggio 1975

narrata dal regista teatrale Marco Parodi, che all'epoca si occupò dell'organizzazione di questo evento.<sup>2</sup> L'ultima volta di Pasolini a Geno-



Pasolini a Genova nel 1959

va non fu a carattere culturale, ma a fini ludici. Come si sa, il regista era un grande appassionato di calcio; esiste anche un libro, curato da Valerio Piccioni ed edito da Limina, dedicato a Pasolini "calciatore": "Quando giocava Pasolini. Calci, corse e parole di un poeta".

<sup>2</sup> Marco Parodi, "Memorie di una vita futura", *La Mongolfiera*, Doria di Cassano Jonio (CS), 2011.

Negli anni Settanta aveva anche fondato la nazionale attori-cantanti di cui era capitano e nel maggio del 1975 la sua squadra affrontò a Genova una mista di giornalisti ed ex-calcianti genovesi. Per dare un tono di rivalità alla partita le due compagini indossarono le divise del Genoa e della Sampdoria, e la squadra del poeta scelse quella rossoblu forse per affinità cromatica con il Bologna di cui era tifoso, ma a chi scrive piace pensare che lo fece anche per un trasporto empatico. Di fronte ad oltre duemila spettatori, Pasolini sciorinò anche in campo le sue doti di regista anche calcistico e, ancorché sbaglia- se un rigore calciandolo alle stelle (ma - come canta Francesco De Gregori - non è da questi particolari che si giudica un giocatore...), diede prova di abilità calcistica e di impegno appassionato. Le cronache cittadine così lo appellarono letterariamente, parafrasando il titolo di un celebre romanzo di John Updike: "Corri, Pier Paolo, corri", sicuramente verso il goal che, come scrisse Pasolini in un articolo su "Il Giorno" del 1971, è: "ineluttabilità, folgorazione, stupore, irreversibilità. Proprio come la parola poetica". Fu quello l'ultimo incontro tra Pasolini e Genova, perché di lì a soli quattro mesi ci sarebbe stato l'epilogo tragico della sua vita su una spiaggia di Ostia, che verrà peraltro cantato proprio da un genovese, Fabrizio De Andrè, che gli dedicò appunto la sua splendida "Una storia sbagliata".

Manlio Todeschini

Ricordo di Gianni Rondolino

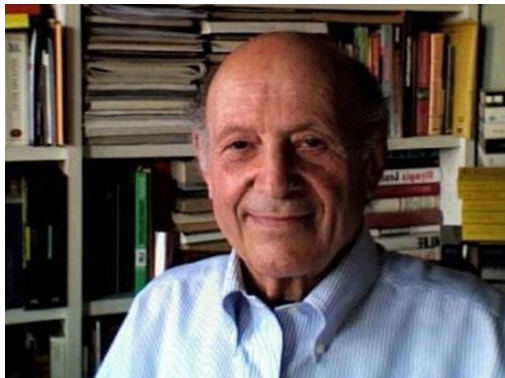
## Maestro, lui lo era anche "prima"...



Nuccio Lodato

Non hanno stupito certo, la mattina di martedì 12 alla chiesa del Sacro Cuore in via Nizza a Torino, a poche centinaia di metri dalla sua abitazione di via Saluzzo, le fittissime presenze (non scovre da qualche assenza) alle esequie di Gianni Rondolino. Le ultime, in ordine di tempo, di una recente serie (Tullio Kezich a Roma, poi Claudio G. Fava a Genova, infine poche settimane fa Morando Morandini a Milano) che ha praticamente segnato l'uscita anche fisica, biologica, dalla scena della vita di quella che è stata la grande critica cinematografica di libera opinione avvalorata dalla militanza quotidianistica, che ha conferito valori alla nostra cultura dell'ultimo mezzo secolo. E molto sobrie, appropriate e competenti sono apparse, finalmente, le parole con le quali il sindaco Fassino ha inteso ricordarlo a fine cerimonia. A differenza degli altri tre colleghi sopra evocati, Rondolino aveva imboccato la strada della cattedra universitaria. Ma l'aveva percorsa, contrassegnata e conclusa nella maniera meno "accademica" possibile, come possono testimoniare i numerosissimi suoi allievi che sono venuti via via rivestendo importanti ruoli nella ricerca, nella pubblicistica e nell'organizzazione culturale, battendo le vie che erano state loro aperte da lui, con un'abilità e una lungimiranza che non trovano riscontri in quelle di alcun'altra personalità della culturale cinematografica italiana. Nessuno dei capiscuola della recente vicenda della storia del cinema impartita negli atenei (pur limitandosi ai più generosi: penso ad esempio a Micciché e a Farassino, a Brunetta e a Tinazzi, ad Argentieri o a Costa) ha potuto annoverare un simile numero di discepoli divenuti in qualche modo presenze-chiave decisive nel nostro scenario. Rubo all'amico Lorenzo Pellizzari le parole più utili a descrivere pur sinteticamente la sua attività: «Espressione come pochi della torinesità sin dai tempi dell'Università quando nel 1959 crea e dirige la rivista *Centrofilm* (suoi un McLaren, 1959, e un Aleksandrov, 1960), il miglior e più duraturo esempio di pubblicazioni del genere. Senza soluzioni di continuità, da brillante studente a docente, sino alla cattedra di storia e critica del cinema con la quale pare identificarsi. Ma non è accademica la sua *Storia del cinema d'animazione* (Einaudi, 1974, nuova ed. 2004) che ne mette acutamente in luce le lontane origini, critica fortemente la produzione Disney e predilige le opere meno commerciali e più sperimentali. E non certo manualistica è la sua *Storia del cinema* (UTET) che dal 1977 è punto di riferimento per tutti gli studenti. Curatore del curioso *Catalogo del cinema italiano 1945-1980* (Bollaffi, 1976-1980), lo si ricorda per un meritorio

Vittorio Cottafavi: *cinema e TV* (Cappelli, 1980), per due appassionati omaggi al muto (*Torino come Hollywood 1896-1916*, Cappelli, 1980, e *I giorni di Cabiria*, Lindau, 1993); per due importanti sebbene talora reticenti biografie critiche (*Visconti*, UTET, 1980, e *Roberto Rossellini*, UTET, 1989), nonché come critico di La Stampa. Ancora maggior rilievo acquista fondando nel 1981, con Ansano Giannarelli, il Festival Cinema Giovani, diventato poi Torino Film Festival, che ancora una volta conferisce alla sua capitale subalpina una centralità nazionale, ma il suo sogno non viene compreso sino in fondo dalle istituzioni che nel 2006 lo costringono, non senza duri scontri, a lasciare anche la presidenza della relativa associazione (a favore del più "spendibile" Nanni Moretti)». Ci si può limitare a dire che quegli sgradevoli eventi non furono un'attestazione adamantina-



Gianni Rondolino (1932 - 2016)

na dell'esistenza della Gratitude... E vorrei solo aggiungere, per quanto riguarda la mia modesta esperienza personale, il suo apporto continuativo e determinante a tanti tanti anni della giuria del *Premio alessandrino* dedicato dal 1978 alla memoria di Adelio Ferrero, e il debito inestinguibile di gratitudine che si accese nell'estate 1962, con la lettura adolescenziale del suo remoto "quaderno" del Circolo Monzese del Cinema Marcel Carné: revisione di un mito, che fu il primo saggio di critica cinematografica in cui mi imbattei, e mi fece sorgere il desiderio -sia pure foriero di risultati modestissimi - di provare a fare anch'io, nell'ingenuità entusiasta dei sedici anni, la stessa cosa. Insomma, per tirare le somme, indipendentemente dal suo ruolo pionieristico (sulla scia dei Chiarini, degli Aristarco e dei Verdone) nella pur tardiva e misconosciuta affermazione degli insegnamenti universitari attinenti al cinema, la cosa più importante è riconoscere e affermare che Gianni Rondolino maestro lo è stato anche prima: non soltanto di studi e di cultura, ma anche, per parafrasare un'affermazione fondamentale del "suo" Rossellini, riguardo al mestiere più importante, rispetto tanto di quello di regista che di critico: quello di saper essere autentici uomini, capaci cioè di stare al mondo umanamente.

Nuccio Lodato

## Stefano Pittaluga, un genovese da non dimenticare



Claudio Serra

Si può senz'altro considerare Stefano Pittaluga come uno dei massimi esponenti dell'imprenditoria del cinema italiano di anteguerra, in particolare per quel che concerne il settore della produzione senza peraltro trascurare la gestione di oltre 200 sale cinematografiche delle 2.500 presenti in tutta Italia. Nacque a Campomorone, un paesino nell'immediato entroterra di Genova, il 2 febbraio 1887 e fin dall'età di 26 anni iniziò la sua attività nel campo cinematografico in qualità di distributore di pellicole, fondando il 19 marzo 1919 la SASP (Società Anonima Stefano Pittaluga) con un capitale sociale di lire 2.000.000, occupandosi prevalentemente di noleggio, distribuzione e importazione di film stranieri in particolare dalla Germania e dagli Stati Uniti. Verso la metà degli anni Venti del Novecento, approfittando del periodo di crisi del cinema italiano, cercò di risollevarne le sorti, dedicandosi al miglioramento della tecnologia in materia di sonorizzazione, tanto che fu tra i primi ad introdurre nelle sale da lui gestite apparecchi per far udire l'audio, nonostante il proibizionismo americano. Non per nulla il primo film sonoro italiano dal titolo "La canzone dell'amore" (liberamente tratto da una novella di Luigi Pirandello) per la regia di Gennaro Righelli, fu da lui prodotto nel 1930, allorché entrò da un anno in qualità di socio negli stabilimenti della Cines, acquisendo l'80% delle azioni. Pittaluga, oltre alla succitata Cines, aveva già dal 1924 rilevato diversi stabilimenti di ditte fallite, come la Fert, la Rodolfi Film, l'Itala Film e la Cines, e costituì due nuove società denominate Fert-Pittaluga e Cines-Pittaluga. Nel 1926 rilevò anche gli stabilimenti dell'Unione Cinematografica Italiana, sua principale concorrente interna nella distribuzione dei film, settore nella quale la Pittaluga consolidò il proprio dominio in Italia. Diventò altresì distributore esclusivo per l'Italia delle case cinematografiche americane Universal, Warner Bros e First National, tanto che al 1930 era in grado di controllare l'80% del mercato cinematografico nazionale. Fatalità vuole che il grande Stefano Pittaluga fu colpito dalla morte improvvisa avvenuta a Roma il 5 aprile 1931 all'età di soli 44 anni. A ricordo, a Genova una sala cinematografica di corso Buenos Aires è stata a lungo intitolata a lui, prima di cambiare nome in Odeon. A seguito dell'ultima ristrutturazione nel 2003, l'attuale gestore ha ribattezzato le due sale ora in funzione, rispettivamente sala "Pittaluga" e sala "Luga" in omaggio al personaggio che tanto diede al cinema italiano delle origini.

Claudio Serra

Sguardi del Viandante 2° Edizione - Dicembre 2015 – Gennaio 2016

## Gli artisti-viandanti del Grand Tour



Giovanni Papi

*“Anche le pietre parlano, un luogo predestinato dove l'anima vi si smarrisce, una città fuggevole come una sensazione, cangiante come un colore e inafferrabile come il suono dell'acqua”.* Questa significativa e sintetica frase riferita a Roma da Mammucari tratta dal monumen-

tuale lavoro che il maestro ha dedicato in vari decenni agli artisti provenienti da tutta Europa, in particolare dalla fine del Settecento all'Ottocento, fino ai primi decenni del XX secolo, si può e si deve estendere a tutta la campagna Romana e alle Paludi Pontine: a quello spazio solenne e maestoso: un vasto “vassoio” naturale che partendo dalla capitale comprendeva i Castelli romani, il litorale laziale fino al monte del Circeo: il *Latium Vetus*. Nei quadri, negli acquerelli, nelle incisioni di tutti quegli artisti che si avventuravano in quella rigogliosa natura si respirava il sentimento dei luoghi, l'arcadia, la natura incontaminata. Questo immenso lavoro e tutte queste esperienze si ripercuotono in altri movimenti artistici europei. I colli Albani, i laghi vulcanici, i boschi, la selva, i ruderi, le antiche vestigia, la via Appia, Ostia, Ninfa, le cittadine dei Castelli e delle paludi pontine, i monti, il Circeo, il mare, gli acquitrini, i laghi costieri: gli artisti riscoprono la natura rivoluzionando nell'arte il concetto stesso e l'idea del “Paesaggio”. Non è un caso che l'Ottocento viene definito come il secolo del paesaggio: numerosi artisti, provenienti dal resto dell'Europa e poi anche dall'America, hanno trasformato la regione Lazio e la Campagna Romana in un *immenso studio a cielo aperto*, dove le tante sperimentazioni pittoriche qui condotte, insieme a pittori italiani, si diffonderanno poi anche negli stessi paesi di loro provenienza e in vari contesti culturali. Da Turner a Corot, da D'Azeleglio a Costa ... ma anche fino a Cambellotti, in questi luoghi mitici, lambiti dal mare e disseminati di antiche vestigia, di laghi, di montagne, di piccoli paesi, in un panorama avvolto dalla luminosità dorata dei cieli mediterranei, si sono intrecciate nel corso del tempo poetiche fondamentali come quelle della pittura romantica, realistica, del sublime, dell'impressione, della vastità delle vedute, della percezione visionaria e di quella antinaturalista. Con la presa diretta della realtà e il contatto continuo con la natura *en plein air* senza condizionamenti accademici, lontani dai salotti e senza stare al chiuso dei propri atelier, quei numerosissimi artisti, a diverso titolo, hanno dato alla storia dell'arte un notevole contributo, creando nuovi linguaggi estetici confluiti poi nel panorama dei grandi movimenti figurativi ed espressivi europei. Con la *ricerca della luce* hanno rivoluzionato il modo di rappresentare la natura e il paesaggio. L'Impressionismo è nato nella Campagna Romana, molto prima del movimento

Seconda edizione degli “Sguardi del Viandante”

Tema:

“FRA CIELO E ACQUA”

Disegni, Incisioni, Sculture.

Artisti viandanti di ieri e di oggi

Premio al miglior viandante dell'anno a

Renato Mammucari

“Il bastone del viandante” è stato realizzato dal maestro Serarcangeli.

Archeoclub d'Italia sede di Aprilia (LT)



William Turner, “Il lago di Nemi”, olio su tela, ca. 1828

Impressionista “inaugurato” a Parigi nel 1874 e prima degli stessi *Macchiaioli*. Una pagina dell'arte italiana trascurata e ancora tutta da esplorare. Singolare e a ben vedere il più noto dei simbolisti europei, lo svizzero-tedesco Bocklin negli anni che vive a Roma anche lui conosceva bene la forza tragica ed eroica dei paesaggi delle paludi e il dipinto “Paesaggio dall'Agro Pontino” del 1851 ne è una sua intensa testimonianza che ritroviamo poi nel qua-

personaggi illustri del *Gran Tour* che hanno lasciato appunti di viaggio, diari, racconti, scritti, disegni, incisioni (dei quali lui rimane, come cultore e collezionista, il massimo custode e sacerdote): regalandoci così l'emozione, con aneddoti e citazioni poetiche, di un ulteriore e particolare spaccato delle loro anime in sintonia con le bellezze artistiche e ambientali italiane, a iniziare da Goethe, Stendhal, Byron, Gogol, fino ai XXV pittori della campagna romana.



“Paludi Pontine” Olio su tavola di cm. 40x76 di Nino Costa (1826 – 1903), pittore e patriota. Esponente di punta della pittura romana dell'Ottocento, ha contribuito al diffondere delle idee naturalistiche anche tra i membri del movimento pittorico dei macchiaioli

dro “L'isola dei Morti” il più famoso di tutta la sua produzione del 1880 “icona romantica-simbolista”: massima e successiva esemplificazione. Bocklin sarà l'artista di riferimento per De Chirico nella nuova visione Metafisica. Visione che “ritorna a casa” in Italia, e che a sua volta influenzerà movimenti fondamentali come il Dadaismo e il Surrealismo. Questi sono i temi che sono stati sottolineati nell'incontro illustrando anche l'idea e il senso di una continuità fra artisti lontani e i nostri contemporanei presenti nella mostra: idea centrata nello scambio necessario e continuo fra epoche diverse con la trasmissione di saperi e le tante modalità di raffigurazioni rapportate oggi al “nostro orizzonte culturale”. Si è realizzato *in nuce*: un dialogo a distanza fra le visioni dell'Ottocento e quelle del Novecento. Mammucari, molto apprezzato e stimato dal pubblico, ha anche ricordato successivamente, riprendendo la parola visibilmente commosso dopo la premiazione da tanta calorosa accoglienza, i tanti letterati e

A Mammucari va il merito di aver fatto conoscere e diffondere l'immensa opera degli artisti del *Grand Tour*, divulgando lo straordinario lavoro dei pittori della Campagna Romana e delle Paludi Pontine. Attraverso le sue numerose pubblicazioni e un costante e infaticabile lavoro di promotore culturale, essendo anche uno dei maggiori esperti dell'800 italiano nonché straordinario e sensibile collezionista, ha svolto un ruolo fondamentale nel far capire l'importanza e il valore di un periodo storico che non veniva (nemmeno) quasi considerato nelle nostre accademie d'arte. Il clima propositivo e associativo dell'incontro, dando valore a personaggi come Renato Mammucari che con la loro passione e competenza danno prestigio al territorio, alla cultura e alla storia dell'arte, confermano la piena adesione ai valori storici e agli ideali di bellezza ai quali apparteniamo con continue riflessioni e visioni.

Giovanni Papi

## In Trance: un intrigo machiavellico tra i segreti della memoria e la speculazione di genere



Giacomo Napoli

Una rapina, una di quelle grandi e spettacolari ai danni della solita oligarchia di plutocrati che pur essendo le vittime del furto finiscono sempre per apparire come i cattivi. Un incidente, uno scontro, un imprevisto apparentemente piuttosto incongruo. E un'amnesia. Da qui la disperata ricerca di una cura che

finirà per essere scelta tra le più particolari (e probabilmente efficaci) di ogni tempo: l'ipnosi. "In trance" è un film britannico del 2013, in perfetto equilibrio tra dramma, thriller e giallo, diretto da Danny Boyle e interpretato dal bravissimo James McAvoy, l'altrettanto bravo Rosario Dawson e il solito, inossidabile Vincent Cassel, remake del film TV "Trance" del 2001. La trama, dopo la prima mezz'ora di film, apparirebbe piuttosto lineare; il protagonista, criminale improvvisato e giocatore d'azzardo patologico, attraverso il sapiente lavoro di ipnosi che Elizabeth, la geniale dottoressa, pratica su di lui sotto la supervisione dei feroci membri della banda criminale che ha organizzato il furto, prima o poi recupererà la sua memoria e con essa tornerà a ricordare dove abbia nascosto il prezioso bottino della rapina: una tela di Goya. E qui iniziano gli aspetti interessanti. Già il fatto che il "tesoro" non sia composto da oro, gioielli o petrolio ma bensì da una rara e magnifica opera d'arte ci fa entrare nello spirito della pellicola che vorrebbe farci credere l'ennesimo thriller ben confezionato ma che in realtà è tutt'altro: un piccolo gioiello di artigianato cinematografico. Ed ecco che proprio quando la storia sembra volgere all'inevitabile finale, coi delinquenti di alto bordo pronti a disfarsi dello scomodo protagonista non appena lui avesse ricordato (e condiviso con loro) la posizione della tela rubata alla casa d'aste londinese, tutto si capovolge, in un meccanismo strabiliante di sapienti colpi di scena a ripetizione che scoppiano come allegri fuochi d'artificio in un crescendo calcolato e inarrestabile, costringendo lo spettatore a guardare il film fino in fondo con un senso di giusta e crescente aspettativa (oltremodo del tutto soddisfatta). E ben presto si scopre che il vero protagonista non è altro che l'ipnotista stessa, la quale ha architettato un piano a dir poco machiavellico a partire da un punto della trama che, a ben vedere, si trova addirittura molto a priori dell'inizio del film e che viene dedotto, un pezzo alla volta, con minuzia e precisione di ritmo perfetta via via che il film procede verso il suo vero epilogo... Un epilogo in cui niente è come sembra, in cui ogni personaggio si rivela quasi il suo opposto e il tempo e lo spazio si distorcono geometricamente e implacabilmente sotto la mano sapiente del regista, a mostrarci la vera storia di "In Trance", il vero antagonista, il vero tesoro, sullo



sfondo di una Londra estremamente credibile, tangibile, moderna. Non è la solita capitale da cartolina ma nemmeno il mostro architettonico e sociale che certi altri film pretendono di mostrare. E' la Londra reale, col suo nuovo e col suo antico fusi assieme; abitabile, convincente, agrodolce come solo gli inglesi sanno mostrarla. E il tesoro stesso, come dicevo qualche riga fa, non è il solito mucchio di metallo prezioso o di buoni del tesoro al portatore. Qui si tratta di un quadro, un'opera d'arte. Un piccolo capolavoro minore di Francisco Goya che vale più di venti milioni di sterline. Una cifra considerevole sul

tesoro non sta nella forza bruta, nelle armi, nemmeno nei piani ben congegnati... sta nella memoria. E nel tortuoso percorso psicologico, visionario (e ipnotico) teso a recuperarla. La memoria e l'arte, ecco i veri protagonisti di questo originale e gustosissimo thriller che si diverte in più occasioni a sovvertire le regole del giallo per poi tornarci sopra, per poi mostrarcele quasi tutte ricostruite, attualizzate, in una chiave sospesa tra il dramma psicologico, l'incastro perfetto in stile "Inside man" e il lirismo visionario, tipico ad esempio di "Inception". Tutto questo per mostrarci infine che le persone scelgono; scelgono di seguire un certo comportamento invece di un altro, scelgono di far del male o di far del bene, scelgono di aiutarsi o di condannarsi e questa scelta che a volte non è nemmeno conscia, non è evitabile, nemmeno per il protagonista che a inizio film appare talmente innocuo. E quella dottoressa, brava, paurosamente intelligente e, stavolta lo devo ammettere, pure molto bella e affascinante che da una posizione apparentemente insospettabile si rivela l'artefice dell'architettura di un intero mondo mnemotecnico nel quale tutti gli altri, compresi i criminali della banda, finiscono per entrarne a far parte. Attori ispirati, ottima regia, montaggio perfetto, maestria narrativa e dettagli curati all'estremo fanno quindi di questa pellicola uno dei migliori thriller degli ultimi anni; consigliatissimo, il mio voto è decisamente positivo. Un ultimo appunto sociologico: fate caso alla coppia al centro della vicenda, non è certo un caso se lei è nera e lui è bianco. Tenete a mente questa accoppiata multietnica e, collegandola ad altri esempi analoghi che potrete trovare ovunque (non ultima l'immagine di logout di facebook...), provate a ricordare gli anni Novanta, quando lui era nero e lei bianca... anche questi dettagli ci parlano del contesto culturale che dà i natali ad una pellicola. E ci aiuta a sistamarla nel tempo e nella storia. E a capirla meglio.



serio. Ed è come se Boyle ci volesse sottolineare certe evidenze che nella quotidianità passano troppo spesso inosservate... il vero tesoro, un tesoro che val la pena di rubare, a rischio della propria incolumità e infrangendo tutte le leggi è un'opera di cultura (un quadro), un'opera di ingegno, di arte. E il modo per raggiungere questo

Giacomo Napoli

## Matthew Garber



Virgilio Zanolla

Si può avere un'idea della forza del cinema dall'assoluta democraticità con cui, a somiglianza dei ricordi, le sue immagini s'imprimono nella nostra memoria: certo, in esse trovi anzitutto momenti topici come - tanto per dire - il bacio di Grace Kelly a Cary Grant prima di rientrare nella sua camera d'albergo in «Caccia al ladro» di Hitchcock, o lo sguardo smarrito di James Stewart dopo ore d'ininterrotta oratoria al congresso americano in «Mr. Smith va a Washington» di Capra; ma accanto, con identica qualità nella suggestione, il nostro pantheon può contemperare - anche qui tanto per dire - il sorriso a trentadue denti nel faccione malizioso del portiere d'albergo Vinicio Sofia, quando, in «Avanti, c'è posto!» di Bonnard, il tramviere bigliettaio Aldo Fabrizi si presenta a chiedere una camera per la domestica Adriana Benetti, licenziata dalla padrona di casa. Ebbene, tra i momenti memorabili a me è rimasto negli occhi quello in cui, in «Mary Poppins» di Robert Stevenson, Mr. Banks porta i due figliolotti in banca, e il suo secondogenito Michael si rifiuta di versare i due penny che possiede per aprirvi un conto, provocando l'ira del vetusto presidente dell'istituzione, Mr. Dawes senior (interpretato da un truccatissimo Dick Van Dyke - celatosi dietro l'anagramma Navckid Keyd - che nel film ricopre anche il ruolo del simpatico spazzacamino Bert). La scena in cui Mr. Dawes tenta d'arraffare i penny dalla mano di Michael e lui gridando si tira indietro, suscitando un pandemonio tra i clienti della banca, m'ha colpito fin dalla prima volta in cui vidi il film; ogni volta che l'ho rivisto mi sono chiesto: chi era il piccolo Michael, e cosa sarà di lui adesso? Immaginavo due possibilità: una, che avesse continuato la carriera d'attore, mutandosi nel tempo in bravo caratterista; due, che avesse smesso dopo «Mary Poppins», e la partecipazione a quel film fosse per lui ormai soltanto un lieto ricordo. Ma sbagliavo in entrambi i casi: perché Matthew Garber, questo il nome del bambino che interpretava Michael Banks, purtroppo non è da tempo più tra noi. Di lui non si sa molto, tanto che per racimolare qualche notizia ho penato parecchio. Nato a Londra il 25 marzo 1956, Matthew Garber era il primo dei due figli di L. L. Garber e di sua moglie Margot, una coppia che aveva trascorso nel mondo dello spettacolo. Studiò alla Saint Paul's Primary School di Winchmore Hill eppoi, tra il '68 e il '72, nella Highgate School. Il suo esordio nel cinema avvenne a sette



Matthew Garber

anni, quando fu scelto per impersonare il piccolo Geordie McNab nel film «Le tre vite della gatta Tommasina» di Don Chaffey, a fianco di Karen Dotrice, la bimba di un anno maggiore di lui che interpretava Mary McDhui, la figlia del protagonista. Il padre di Karen, l'attore scespiriano Roy Dotrice, era amicissimo del padre di Matthew, e per le parti dei bambini suggerì al regista sua figlia e Matthew, che si



Matthew Garber e Karen Dotrice in «Mary Poppins» (1964)

conoscevano fin dall'infanzia; quest'ultimo aveva un carattere vivace: gli piaceva molto fare scherzi, ma amava anche leggere libri d'avventura, e (più tardi) la mitologia e la poesia. Prodotto dalla Disney, il film narrava una storia molto fantasiosa ambientata nella Scozia del 1912; piacquero le faccette dei due piccoli interpreti, e siccome si dimostrarono bravi e naturali, la casa di produzione li 'precettò' anche per un altro film che aveva in programma, l'ambizioso «Mary Poppins». Walt Disney sognava di produrlo da vent'anni, giacché da piccole le sue due figlie avevano letto con entusiasmo l'omonimo romanzo della scrittrice australiana Pamela Lyndon Travers (pseudonimo di Helen Lyndon 'Guintrey' Goff), uscito nel

1934; ma questa, trovando 'dolciastri' i film di Disney s'era sempre rifiutata di cedergli i diritti; finché nel 1958, dopo un incontro personale con lei, Disney riuscì a spuntarla, garantendole l'astronomica somma di 100.000 dollari più il 5% sugli incassi: una proposta irrinunciabile. Ma giacché pochissimo convinta, la Travers desiderava comunque poter dire la sua sulla sceneggiatura: e in parte la spuntò, anche se gli sceneggiatori Bill Walsh e Don DaGradi si presero non poche licenze sul libro. Le uniche scelte su cui l'autrice concordò subito furono quelle della protagonista, Julie Andrews, e dei due bambini. Durante la lavorazione del film Matthew, che aveva paura del vuoto, veniva incoraggiato a vincersi con la promessa d'una moneta da 10 cent per ogni scena in cui i bambini venivano 'fatti volare'. Nel filmare la scena in cui, appena giunta in casa Banks, Mary Poppins estrae dalla sua borsa un'incredibile serie d'oggetti (realizzata in questo modo: la borsa, poggiata sul piano d'un tavolo, era bucata, e così il piano stesso: da sotto, un attrezzista provvedeva a posizionare rapidamente gli oggetti da estrarre), genialmente il regista non volle che i bambini fossero avvisati del trucco: sicché la stupefazione ripresa nei loro occhi è genuina. Dopo l'esito trionfale di «Mary Poppins», col caloroso consenso della critica, la conquista di cinque premi Oscar e il pieno nei botteghini del

cinema di varie parti del mondo, Matthew e Karen si ritrovarono a lavorare ancora insieme tre anni dopo ne «Lo gnomo mobile» (1967), tratto dall'omonimo romanzo di Upton Sinclair e diretto anch'esso da Robert Stevenson, nei ruoli di Rodney ed Elizabeth, i due nipoti del burbero miliardario Dj Mulrooney (Walter Brennan): fu il terzo e ultimo film di Matthew, che non lavorò più nel cinema. Egli morì il 13 giugno 1977, all'età di ventun anni, due mesi e diciannove giorni. Sulle cause del decesso si fecero tante illazioni: per la sua malattia si mise in causa perfino la possibile assunzione di droga; la verità emerse il 24 ottobre 2004, quando nel corso di un'intervista rilasciata alla tv inglese suo fratello Fergus, minore di lui di otto anni, rivelò che, nel corso d'un viaggio in India effettuato nel '76, Matthew aveva contratto una forma d'epatite mangiando carne infetta; già gravemente malato, l'anno dopo venne riportato in patria dal padre e ricoverato nel Royal Free Hospital di Hampstead: l'epatite si era ormai estesa al pancreas, causando la pancreatite emorragica necrotizzante che gli fu fatale. Il suo corpo venne cremato al Saint Marylebone Crematorium.

Virgilio Zanolla



## La grande scommessa

*Quando un pubblico mainstream, in ogni parte del mondo, paga bei soldi per vedere un film in una sala buia, lo vuole pieno di un'energia che solo i movimenti della macchina possono dare. (Gill Bettman)*



Paola Dei

Ritmi serrati e ossessivi per creare una architettura funzionale alla storia dove i dialoghi si fanno sempre più intriganti e conducono anche i più profani nelle incongruenze del mondo dell'economia e della finanza, focalizzando l'interesse degli spettatori su un tema di grande attualità. Diretto da Adam McKay con fra gli altri, Brad Pitt, Christian Bale, Ryan Gosling, Margot Robbie, Marisa Tomei, distribuito dalla Universal Pictures, il film, ispirato al libro di Michael Lewis, ripercorre e anticipa il periodo della grande crisi economica americana intorno agli anni 2007-2008, preceduta da un momento in cui chiunque chiedeva un mutuo, preferibilmente a tasso variabile, a qualsiasi banca, riusciva ad ottenerlo lasciando presagire un ottimo proseguo dell'economia. Soltanto Michael Burry intuì qualcosa che nessuno riusciva ancora ad intravedere e che in concreto si traduceva in una pericolosa instabilità del sistema aggravata dalla smodata



vendita di pacchetti azionari pressoché nulli, etichettati in maniera fraudolenta. È intorno a questa scoperta che si dipana la storia che sembra costruita su una giostra in mezzo a personaggi che il regista studia con dovizia di particolari riuscendo a creare un cast efficace dove ognuno assume le sembianze del modello a cui si ispira in una consapevole riproduzione dei tipi psicologici. I movimenti corporei, la gestualità e persino i capelli che, come nel caso di Ryan Gosling, sono rigorosamente neri, fanno luce sul potere espressivo tipicamente umano che il film ci fa respirare. C'è l'eccentrico manager di un hedge fund, interpretato da Christian Bale, c'è il narratore di film e lupo solitario di Wall Street interpretato da Ryan

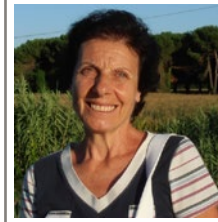


Gosling, ci sono i due giovani investitori aiutati dall'esperto della finanza interpretato da Brad Pitt, c'è il capo di un hedge fund che non è riuscito a fermare il suicidio del fratello e cerca un riscatto morale totalmente sfiduciato nel sistema, ma che alla fine cede al desiderio di arricchirsi come tutti gli altri. I primi piani sulle loro modalità di pensiero esaltano e mettono in scena la soggettività di ognuno, tanto che il loro movimento è generato dal loro modo di essere nel mondo. Centinaia di immagini e alcuni deliziosi cammei, come quello che vede protagonista Margot Robbie nella vasca da bagno avvolta dalla spuma dei sali da bagno che, mentre beve champagne, ci rende edotti sulle nuove frontiere del mercato finanziario, riescono a creare scene che comunicano a chi osserva la leggerezza necessaria per poter digerire una realtà drammatica come quella che l'America sta vivendo in quel periodo storico. Non c'è tempo per scomporre le immagini, non c'è modo di intravedere uno stereotipo se non in alcuni momenti che però si trasformano sotto i nostri occhi, soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi, mentre la lucentezza del film di stampo nevrotico assicura il divertimento grazie alla maestria di un regista che è riuscito a rendere commedia la tragedia, in sintonia perfetta con quanto auspicava il grande Eduardo De Filippo, anche se resta una goccia di amaro in bocca non tanto per il tasso variabile dell'economia quanto per le variabili della moralità umana.

Il film decolla, stupisce e rapisce con il pregio di mostrarci la realtà non vista dalla parte delle vittime, né da quella dei carnefici, bensì dalla prospettiva di un gruppo di cosiddette "volpi" che resosi conto del disastro che sta per accadere presi dalla vertigine del gioco decidono di puntare ed azzardare tutto contro la stabilità del sistema. Una seduzione che profuma di ricchezza e lusso alla quale nessuno dei personaggi sa resistere e che solletica i significati semantici del nostro immaginario con precisi significati.

Paola Dei

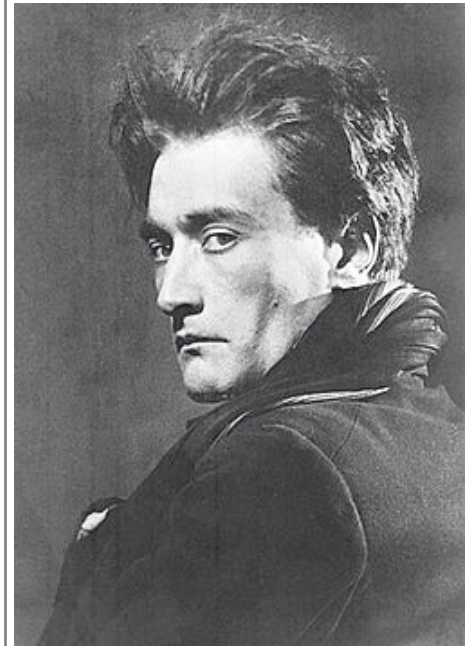
## La crudeltà del Living e il vero della pellicola



Lucia Bruni

*[...] "Noi non siamo liberi. E il cielo può sempre cadere sulla nostra testa. Insegnarci questo è il primo scopo del teatro" [...] E' Antonin Artaud, fecondo scrittore francese dell'arte teatrale (ma anche commediografo, attore di teatro e cinema, regista teatrale), a sostenere questo in un capitolo del libro "Il teatro e il suo doppio" (1938), sorta di breviario per chi voglia immergersi a tutto tondo nell'universo delle avanguardie teatrali del Novecento e nel quale l'autore teorizza il suo "teatro della crudeltà". [...]*

*"Per raggiungere da ogni lato la sensibilità dello spettatore, preconizziamo uno spettacolo mobile il quale, anziché dare della scena e della sala due mondi chiusi, senza comunicazione possibile, diffonda i suoi bagliori visivi e sonori su tutta la massa del pubblico" [...], scrive ancora Artaud. La vita, sul palcoscenico, dunque, rappresentata nella crudezza (crudeltà, appunto) del suo quotidiano, senza mediazioni di sorta, senza metafore*



Antonin Artaud (1896 -1948), commediografo, attore, scrittore e regista teatrale francese

che la confondano con quella "verità" che spesso viene rappresentata sul palcoscenico e nel cinema. Per Artaud il testo stesso non deve esercitare una funzione nello scambio di comunicazione con lo spettatore, ma è l'insieme delle forme di linguaggio (gesto, movimento, luce, parola) che devono fondersi e interagire nello spazio scenico per dar vita allo spettacolo. Da qui il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina (ho avuto la fortuna di conoscerli di persona), che dalla sua fondazione (1947, fino alla morte dei fondatori) non ha mai cessato di portare avanti il concetto di teatro integrale,

segue a pag. successiva

*segue da pag. precedente*

vale a dire: "Non si tratta di fingere la vita ma di esserla, di viverla davvero", secondo la loro affermazione e nel rispetto di quella "crudeltà" annunciata da Artaud. Gli anni Sessanta e Settanta furono fertili di compagnie teatrali sperimentali che seguirono questa linea inserendosi fra le avanguardie teatrali sperimentali più significative. E' un altro teatro, dunque, quello di Artaud, qualcosa di impossibile da ripetere sul set cinematografico in quanto vive del momento in cui gli attori vivono se stessi e l'azione che portano sulla scena. Il cinema utilizza il teatro anche come strumento metalinguistico, vale a dire rispettando talvolta certe convenzioni di metafora (ad esempio molte azioni che si svolgono nel medesimo luogo) più adatta alle tavole del palcoscenico che alle location dei film, ma è proprio così che le due arti si fondono, integrando caratteristiche e risorse. Nel teatro del Living questo è impossibile perché la metafora è come se non esistesse di per sé ma solo come significante (ma anche significato) delle azioni che si svolgono sulla scena. Prendiamo ad esempio uno dei loro testi come "Paradise Now", del 1968, dove le scene sono costituite non dalla successione, diciamo, logica della narrazione di una storia, ma dalla rappresentazione "gestuale", affidata al solo corpo nudo, considerato unico strumento per la condivisione (le scene sono infatti un insieme di corpi che interagiscono) di espressioni e sentimenti: amore, violenza, pace, guerra ecc., quindi non già "la verità scodellata" ma il sapore della denuncia e dell'alternativa alla narrazione stessa degli eventi che poi non sono altro che la vita quotidiana dove ognuno recita la propria parte. Qui ampiamente trasfigurata. Mezzi espressivi impossibili da trasporre nel cinema. Confrontiamolo con "Paradise Now" del 2005 di Hany Abu-Assad, completamente diverso, dove la sceneggiatura, ossia la raffigurazione del "vero" o del possibile, oltre ad attori che recitano in un contesto "figurativo", vuole suscitare una riflessione su scelte drammatiche che ognuno di noi può trovarsi a dover affrontare nella vita. Qui la realtà non è trasfigurata ma presentata in tutte le sue pieghe esistenziali. Nel cinema, l'immedesimazione nella parte da recitare offre il fianco alla "finzione", di cui lo spettatore è consapevole, quindi si viene a creare un gioco fra attore e pubblico che ripete una "verità" di convenzione, sorta di realtà virtuale che tutti accettano. Non così nel Living, dove la funzione dello spettacolo è quella di appiccicare la miccia della provocazione e della metafora da cui partiranno altre provocazioni, altre metafore e così via. Prendiamo invece alcune commedie di Eduardo De Filippo (il quale affida la sua arte a un teatro di parola) e la conseguente trasposizione in campo cinematografico a cui lui stesso partecipa. Qui si recita la vita, quella reale, che ci sta addosso con le paure, i sogni, le illusioni, le gioie, le delusioni, le euforie e così via. "Napoli milionaria" del 1950 diretto da Eduardo De Filippo e tratto dalla sua commedia omonima del 1945, dove fra alterne vicende si narra, come sempre in Eduardo,



Carl Einhorn and Karen Weiss in "Paradise Now" Living Theatre, 1968 (foto di Kenneth L. McLaren)

soprattutto la storia della commedia umana. Altro lavoro originale è "Sogno di una notte di mezza sbornia" (1959), sempre per la regia e l'adattamento in versione napoletana di Eduardo, tratto dalla commedia di Athos Setti L'agonia di Schizzo, dove, fra il magico gioco del lotto e taluni terrori profetici del protagonista, viene fuori uno spaccato di autentica vi-



"Napoli milionaria" commedia scritta ed interpretata da Eduardo De Filippo nel 1945

ta partenopea. Tra l'altro, qui, il set è solo il palcoscenico. Del film "Questi fantasmi", tratto dall'omonima commedia di Eduardo De Filippo scritta nel 1945, troviamo addirittura due versioni, quella del 1954, per la regia di Eduardo dove De Filippo si presenta esclusivamente come regista, abbandonando ad altri il suo personaggio e la sua creazione, e la versione del 1967 diretta da Renato Castellani, con una Loren e un Gassman perfettamente calati nei panni dei patetici ingenui protagonisti i quali si lasciano abbindolare cadendo nella rete di un intrigo amoroso. E ancora con Eduardo, "Non ti pago" (1942) per la regia di Carlo Ludovico Bragaglia, oppure "Ragazze da marito" del 1952, diretto da Eduardo, o "L'oro di Napoli" (1954) diretto da Vittorio De Sica (e ci fermiamo qui), tutti tratti da commedie di Eduardo De Filippo. E ci sarebbe di che continuare.

Lucia Bruni

## Il Teatro Bellini di Acireale, Eduardo De Filippo e... la gallina!



Mario Patané

Il 16 aprile 1870 fu inaugurato il Teatro Bellini di Acireale con "La Sonnambula" di Vincenzo Bellini, interpretata dal soprano Emma Albani (nome d'arte di Marie Louise Emma Cécile Lajeunesse) e dal tenore Ruggiero Sirchia. La Pinacoteca Zelantea conserva il ritratto della soprano, opera del pittore acese Antonino Bonaccorsi detto "Il Chiaro"; nella cornice del quadro, precedentemente allocato nel foyer del Teatro, si legge: "Emma Albani nata nella patria del Washington, ventenne appena, in una insieme ad altri artisti, il nostro teatro Bellini al 1870 inaugurava e questa effigie dal Bonaccorsi ritratta a perpetuare l'idoleggiata memoria per unanime voto statuuvasi". Il Teatro, progettato dall'ingegnere catanese Carmelo Sciuto Patti, fino al 1938 ospitò opere liriche, operette, veglioni. Concesso in locazione, come sala cinematografica, fu dichiarato inagibile dopo il bombardamento del luglio del 1943. Dopo alterne vicissitudini, fu riaperto in occasione del Carnevale del 1950 e, chiuso ancora una volta per inagibilità, venne distrutto da un violento incendio all'alba del 15 febbraio 1952. "... Ad appena un giorno dell'apertura del Cine Teatro Maueri, un furioso incendio distrugge il vetusto Teatro Bellini. L'interno rimane interamente carbonizzato, il tetto crolla, restano solo i muri perimetrali e la bellissima facciata dalla quale non traspare l'avvenuta tragedia. La sala - da due anni dichiarata inagibile - affittata alla ditta Paolo Sposito di Palermo, vincitrice dell'asta pubblica per l'illuminazione di Carnevale, era usata come deposito. Gli acesi accorrono in massa a vedere le macerie fumanti e, specie i più anziani, se ne addolorano molto considerando l'evento come un vero e proprio lutto cittadino. Le fiamme, per il comandante dei vigili del fuoco ing. Sarullo, si sono sviluppate dal di fuori della sala, tra il muro esterno situato alle spalle del palcoscenico e la parete di legno della sala. Le cause, definite dalla stampa "misteriosissime", sono al centro di un'inchiesta aperta dal capitano dei Carabinieri Laboratorio, che però non approderà ad alcun risultato concreto. L'idea dell'incendio doloso aleggia nell'aria". Fra i tanti artisti che calcarono le scene del Teatro, uno dei più famosi fu certamente Eduardo De Filippo: le sue prime esperienze teatrali lo vedono, giovanissimo, in giro per l'Italia, corista in una compagnia di operette che, passando da un insuccesso all'altro, concluse la sua avventura ad Acireale. Ecco cosa scrive il grande Eduardo a pag. 5 de «La Domenica del Corriere» (Anno 42, N. 2, 7-13 gennaio 1940 XVIII), nella rubrica "Memorie d'Artisti" con il titolo

*segue a pag. seguente*

segue da pag. precedente

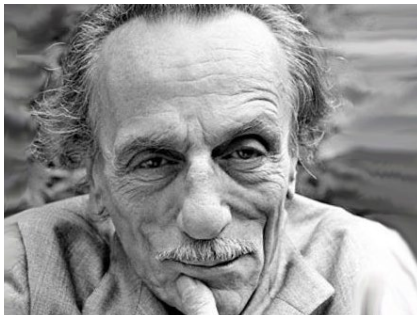
“Quasi tutte rose”: “Debbo sinceramente confessare che la mia strada è stata assai facile e che non ho conosciuto le peripezie tragiche che rendono interessanti gli attori agli occhi del pubblico. Certo non tutta la mia vita è stata coparsa di rose, ma posso giurare che nel mio diario non figurano ore di tormento, di sconforto, di fame vera e propria. Qualche spina: ecco tutto. Se qualche amarezza ho sofferto nei

avesse saputo! Per otto giorni di seguito la gallinella venne a portarmi il pane quotidiano e mi salvò la vita. Giunse finalmente il vaglia di mammà, - 200 lire, per la storia, - saldai il conto, acquistai il biglietto di viaggio e volli accomiatarmi dalla padrona di casa. Ero allegro perché avevo finalmente potuto saziarmi con due piatti di spaghetti, e non pensavo più alla gallina benefica. Fui un ingrato. L'ingratitude è stata, ed è, sempre di moda. La padrona,



Foto d'epoca del Teatro Bellini già chiuso

miei anni giovanili, la debbo al mio spirito di avventura che mi portava spesso a scegliere la via più difficile. Avrei potuto essere scritturato in una formazione dialettale, con una piccola paga sicura, e preferii avventurarmi nel caos di una compagnia operettistica, col ruolo di corista. Sissignore, di corista, e senza speranza di far carriera, perché i miei «sol» e i miei «do» mettevano i brividi. Era oltre tutto una compagnia scalcinata, lanciata alla deriva nelle piccole piazze di provincia. Ad Acireale la barca si arenò. Cinque recite. Cinque fiaschi. Scioglimento della compagnia. Appello telegrafico a mia madre perché mandasse un po' di denaro per farmi tornare a casa, ed attesa impaziente a stomaco vuoto. Unico mio conforto, ed unico mio rimorso, in quell'avventura, fu una gallina. Avevo preso alloggio in una casa di campagna. (Acireale non è Parigi e la campagna se ne sta tranquillamente in città). La mia stanza a pianterreno era piena di luce e di miseria; non un soldo nelle mie tasche. E non più credito presso l'affittacamere. Unico mio conforto mattutino era, ripeto, una gallinella screziata che, alle otto in punto, senza farsi annunciare, entrava in camera mia passando dal balcone sempre aperto, - vi ho detto che vivevo d'aria, - come se andasse ad un appuntamento amoroso. Si chiamava «Pipi» e veniva a posare, maternamente, l'uovo giornaliero in un cassetto malchiuso dello sgangherato canterano. Come se



Eduardo De Filippo (1900 - 1984)

una donna peso massimo, dalla pelle bronzata e dai capelli crespi, -assomigliava piuttosto a Giovanni Grasso che non a Joséphine Baker -, mi venne incontro scoprendo i suoi denti affumicati e stringendo nella destra, tenendola per le ali, come un carnefice, la vittima, la mia povera amica che starnazzava disperatamente. “Perché le fate male?” - dissi, accarezzando la gallina. - “Non ci badate, la porto in cucina per tirarle il collo. Da otto giorni non mi fa più uova!” . Avrei potuto con una sola parola salvare dall'esecuzione capitale la mia... ammiratrice a due zampe, ma, vigliaccamente, lasciai che le facessero la pelle. Vi giuro che è stata la sola vittima della mia vita! Rientrai a Napoli ma fui ripreso dalla smania del vagabondare e con Peppino mi «arruolai» in una formazione dialettale”. Dall'incendio del Teatro Bellini sono trascorsi oltre 60 anni e si attende ancora il suo restauro! Il 27 ottobre 1991 un incendio distrugge il teatro Petruzzelli di Bari: il 6 dicembre 2008 vengono ultimati i lavori della sua ricostruzione. Il 29 gennaio 1996 un incendio distrugge il teatro

La Fenice di Venezia: il 2 agosto 2004, in anticipo sui tempi previsti, il teatro viene riconsegnato alla Città. Ma queste, ahimè, sono altre storie!

Mario Patanè

\* (Felice Saporita, “Il Risveglio: Acireale 1944 - 1960”, *Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Acireale 2002*)

## Al Magnetto di Almese (To), prima e dopo il film, libri in transitò



Alberto E. Calosso

Son passati trent'anni dalla nascita del nostro primo Cineclub non ci sono più i gloriosi proiettori 35mm e neppure il mestiere artigianale dei proiezionisti, è cambiato il modo stesso di guardare un film spesso accontentandosi di un tablet o della TV di casa, sono cambiati i costumi e la

morale, anche il mondo è cambiato ma non è cambiata la nostra passione per il “buon cinema sul grande schermo”. La diminuzione del numero di spettatori in sala ha fatto chiudere molti cinema nella grandi città e soprattutto in provincia, così è avvenuto trent'anni fa anche ad Almese dove l'antico cinema Sada ha cessato l'attività a metà degli anni '80. Il suo storico proiettore, un CineMeccanica degli anni '50, è oggi nell'atrio del Magnetto dove sono in tanti ad ammirarlo e noi siamo lieti di raccontare ai nuovi spettatori “digitali” il fascino di queste macchine che per oltre un secolo hanno diffuso nel mondo la magia del cinema. E' forse un ricorso della storia se nel 1896, proprio nel mese di gennaio di centovent'anni fa, veniva proiettato un cortometraggio della durata di cinquanta secondi al Salon du Grand Café, a Parigi in Boulevard des Capucines, dal titolo “L'arrivée d'un train à La Ciotat”. Questo film dei fratelli Lumière si dice abbia suscitato il panico tra gli spettatori che avevano l'impressione di venire investiti dalla locomotiva, grazie al realismo della scena realizzata con una messa a fuoco perfetta. Oggi questo storico evento è ricordato con una ricostruzione molto realistica al Museo del Cinema di Torino alla Mole Antonelliana. La nostra piccola Associazione, che oggi non a caso si chiama “35mm”, ma che nel 1985 si chiamava “CineMania” quando diede vita al suo primo cineclub nella sala del cinema Gioiello di Rivoli che oggi non esiste più. Chi volesse leggere questa nostra storia lunga trent'anni può trovare il link sul sito ([www.ilclub35mm.com](http://www.ilclub35mm.com)). Al Magnetto di Almese il cineclub è approdato nel 2013, dopo una lunga e non sempre facile navigazione, raccogliendo al suo esordio un centinaio di abbonati. I film della rassegna utilizzavano il formato Blu Ray ed una apparecchiatura con un piccolo proiettore Panasonic ma un buon audio e uno schermo nuovo di 7 metri. Nel 2015 il comune di Almese ha partecipato e vinto un bando della Compagnia di San Paolo grazie al quale è stato possibile dotare la sala di un nuovissimo proiettore Sony 4K e di un audio Dolby 7.1. Gli abbonati al cineclub sono oggi trecento e abbiamo iniziato anche la programmazione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di prima visione in un luogo in cui questa mancava da tanto tempo. Il titolo che abbiamo scelto per l'inaugurazione è stato il bellissimo film di Ron Howard: "Heart of the Sea - Le origini di Moby Dick". Nella serata inaugurale abbiamo detto al nostro pubblico che ci impegneremo sempre in difesa del "buon cinema" e che in nome del cinema di qualità ci rifiuteremo di proiettare sul nostro schermo i cine-panettoni che di sicuro, una volta terminate le abbuffate di Natale, non lasceranno più alcuna traccia di sé. Ad affiancare l'attività di cinema al Magnetto ci sono due tavoli di libri a disposizione degli spettatori con lo slogan:

#### LIBRI IN TRANSITO

Al Magnetto prima e dopo il film scambio di idee anche con i libri

#### REGOLAMENTO

1. si può prendere un libro senza alcuna formalità;
2. si può tenerlo oppure riportarlo dopo averlo letto;
3. si può portare un proprio libro per contribuire allo scambio di idee.

L'iniziativa, che è in collaborazione con la biblioteca di Almese, funziona senza richiedere alcun intervento da parte nostra, i libri aumentano in



modo spontaneo e sono gli stessi spettatori-lettori che si consigliano tra loro nella scelta di titoli e si fermano a chiacchierare tra loro di libri e di cinema. Così con l'occasione di vedere un buon film è anche cresciuta la voglia di scambiare opinioni tra persone che prima si conoscevano solo di vista. In un'epoca in cui nel nostro Paese solo il 20% delle persone va al Cinema o a Teatro o legge un libro, questa ci sembra una "piccola grande idea" che speriamo venga imitata e si diffonda. La cultura è una molla potente che può rendere migliori le persone. Anche il futuro del cinema sul grande schermo fa parte a pieno titolo della cultura e noi sottoscriviamo con convinzione le parole di Walter Veltroni: "(...) Per una sera (...) guardate di aver spento la luce e prendete le chiavi di casa e chiudete la porta dietro di voi. Stasera si va al cinema. (...) Perché l'ingresso in quella sala, una volta spostata la tenda lisa, era un'emozione in sé. Perché si era sempre in tanti e si rideva, facilmente, e si piangeva, facilmente, insieme. (...) Stasera andate al cinema. E non accettate mai che una sala chiuda senza provare dispiacere. E' come un albero che cade. Meno ossigeno per tutti."

Alberto E. Calosso

Associazione 35mm (aderente alla F.I.C.C.)

#### Teatro

## The pride di Alexi Kaye Campbell

Con "The Pride" Luca Zingaretti mette a confronto diversi modi di vivere, ieri e oggi, un'esperienza omosessuale



Giuseppe Barbanti

Quaranta film, oltre venti spettacoli di prosa, serie televisive, il seguitissimo commissario Montalbano in testa, di cui si annuncia già entro il 2016 una nuova serie. Luca Zingaretti è questo e tanto altro ancora nel mondo dello spettacolo italiano, ma la sua passione per la prosa ne ha fatto uno degli attori italiani sempre coinvolti nell'allestimento di cui è interprete, non solo dirigendo anche i colleghi ma spesso divenendone addirittura produttore. In questa veste Zingaretti non è nuovo alla scelta di testi non ancora rappresentati in Italia come appunto "The Pride" di Alexi Kaye Campbell, che sta portando in tournée, un lavoro contemporaneo di cui il teatro ha bisogno oggi più che mai, pena la sopravvivenza. L'autore greco, che ha studiato in America e recitato per diverse stagioni nella Royal Shakespeare Company, ha curiosamente costruito un testo in cui si alternano due storie distinte ma riflesse, ambientate intrecciando le vicende dei tre personaggi che condividono i nomi in entrambe le storie e per volere dell'autore sono interpretati dagli stessi attori, a sottolineare come l'una sia l'ombra dell'altra. Si tratta di due storie d'amore in cui si affronta il tema dell'omosessualità, vicende che toccano nel profondo il pubblico, perché si parla dell'identità di ciascuno di noi, del coraggio di scoprire chi si è, di prenderne atto, e agire di conseguenza. "The Pride" pone, infatti, a fianco l'una dell'altra una vicenda ambientata in un periodo segnato dalla repressione (la fine degli anni '50 del secolo scorso) ad un'altra vissuta nel nostro presente. La sorte dei personaggi è legata alle epoche in cui vivono: le azioni sono le medesime, ma gli esiti sono molto diversi. Il testo induce a riflettere su come sia cambiato il modo di vivere l'omosessualità nell'arco di nemmeno sessant'anni. Si parte dalla Londra del 1958 per arrivare a quella dei nostri giorni. La prima vicenda prende le mosse da una serata speciale.

Sylvia, una ex attrice reduce da un esaurimento nervoso, sta lavorando alle illustrazioni del libro di Oliver, uno scrittore per ragazzi. Non vede l'ora di presentarlo al marito Philip e quella sera, finalmente, usciranno a cena insieme. Quel lavoro è un'occasione importante per lei e ci tiene che i due uomini più importanti della sua vita vadano d'accordo. Ma fra di loro accade qualcosa: vivono un'esperienza omosessuale tormentata dai sensi di colpa, impossibile da affrontare esplicitamente, ben diversa dall'omosessualità ostentata cui ci hanno abituato gli ultimi vent'anni. Di cui ci offre, invece, un corposo assaggio la seconda storia, ambientata oggi sempre a Londra: in una serata da incubo Oliver, un giornalista gay, ha appena rotto con Philip, un photoreporter con il quale ha avuto una storia di due



Foto di scena di Daniele Romano

anni. Sylvia, amica di entrambi, cercherà di indagare i motivi per cui la relazione fra Oliver e Philip è saltata: Oliver si avvicina a Sylvia, presentatagli proprio da Philip, per contrastare la solitudine e cercare di capire grazie alla sua amicizia le ragioni del proprio comportamento. Le due storie scorrono parallele e le scene si alternano sullo sfondo delle eleganti scene di André Benaim. La regia (la terza della sua carriera) firmata da Luca Zingaretti lascia spazio al testo e al comprimario Maurizio Lombardi che entra e esce da due personaggi, distantissimi tra loro, senza incertezze e senza confondersi o confondere. Zingaretti è affiancato anche da un nucleo di validissimi interpreti, Valeria Milillo, Riccardo Bocci e da Alex Cendron.

Giuseppe Barbanti

## I tempi della visione cinematografica



Carmen De Stasio

Nel sostenere il primato della parola sull'immagine – icona cristallizzata e, dunque, avversa alla vita – il cinema apre la strada al superamento dell'arte, stando all'utilizzo situazionale dell'arte. La parola garantisce innanzitutto il superamento dell'immagine contemplativa, sostenendo il flusso di pensieri e, contro il pericolo della soggettivizzazione, incanalando verso la creazione di un ambiente *parlour*. Ciò si rivela

efficace negli anni '60 del secolo scorso con la diffusione dei cineforum quali luoghi di dibattito a uso di intellettuali (e, in ogni caso, di amatori interessati) garanti di una tendenza all'apprezzamento del cinema di qualità. Le iniziative recuperano un'idea sollecitata a suo tempo dai surrealisti, per i quali fondante impalcatura fosse l'innesto del meccanismo del pensiero individuale per scongiurare la malformazione automatizzata tendente a un vocalizzo piano, sì da evitare un giudizio critico prevalente d'orientamento o, peggio, di direzionamento, al gusto in un'oggettività implosiva. Si parlerà, pertanto, di *cinefilia strategica*, adattata alla tecnica di *guardare alla cinematografia*: di fatto, in un'epoca in cui s'avverte forte lo scombussolamento del linguaggio in un'unica sostenibilità a opera di quella che considero comunicazione incompiuta – o incompiutezza della comunicazione – è la porzione scritta (grafia) a restare come unica voce che contempra la prosecuzione dall'immagine in scorrimento a un questionare, evidenziare, commutare, transitare mediante la strategia

del pensiero cinetico. O cinematico, dunque. Non potendo esclusivizzare le intenzioni che promossero nella seconda metà del XIX secolo la creazione effettuale della cinematografia, e potendo esortare una riflessione che medi dalla promozione curiosale di attendere a nuove escrescenze tecnologiche aperte dalla già scoperta fotografica in estensione in ambito chimico e ottico, oso presumere si trattasse, quale risultato, di spettacolarizzazione di un'immagine fissa o fotografica, appunto. Un uso sorprendente per rafforzare la tendenza alla vivacità di cui in quel tempo allungato anche nel secolo successivo godesse tanto la tecnologia che gli avanzamenti scientifici in genere, al punto da rivedere tutte le teorie e le certezze risolutive riguardanti il concetto di

estetica (argomento di cui tratterò successivamente). Ogni cosa al suo posto e tutti inventori. Nelle circostanze odierne – in un oggi prolungato da oltre cinquant'anni – alla spettacolarizzazione si è pervenuti di pari passo alla *società dello spettacolo* (N. Chomsky) e suscita stupore che la cinematografia se ne tenga lontana, se non quando devia, per taluni fronti, verso la piaggeria che comunica ciò che è la realtà del *videor*: una realtà che scimmietta il sembrare fino a esserne totalmente risucchiata. In termini tecnici, la cinematografia gode di tre momenti portanti e inasauribili (mi riservo di spiegarne in seguito il motivo): la luce, i pigmenti cromatici dell'immagine com'è percepita, la condizione dell'osservato-

(anche in questo caso ritengo opportuno dedicare ampio spazio nei capitoli successivi). Si parlerà, pertanto, di *grado visivo e gradualità percettiva*, implicando la scansione bidimensionale (piatta) a un tempo simultaneo per giungere alla tridimensionalità (superficie e profondità), fino a una quadri-dimensionalità formulata secondo l'apperecibilità tridimensionale di concerto allo stato di sistema dell'osservatore. Da questo momento inesauribile l'elaborazione diviene complesso di situazioni, i cui movimenti sono *periodicamente* scomposti e ricomposti fino a ottenere un complesso di immagini in una consequenzialità che consiste di un vero e proprio apparato, in cui la storicità dell'individuo conferisce *corporeità* alla dimensione

visiva. Una questione di scelta ottica e, per questo, consequenziale. In un certo senso, l'intervento involontario del soggetto attivo nella sua azione visualizzante deforma le immagini e ne riconduce la sequenza secondo un tipo di penetrazione del tutto inconsueta, cosicché nelle immagini cinetico cinematografiche va a incastrarsi l'intonazione della memoria (ciò che guardiamo è già passato), recuperando altresì l'oblio. Il che rientra in quella che Mario Perniola stabilisce essere la *dinamica del valore culturale<sup>1</sup> e sottende* (qui insisto) la variabilità nel concepire una sequenza organica come assoluta e stabilita una volta per tutte. Mi spiego: una pellicola qualsivoglia che sia sostenuta da apperecizione condizionata dal sistema individuale graduante non è garanzia di reiterate sensibilità, se considerata fuori da schemi temporali (storici) diversi: le risultanze, in ordine di complessità, saranno sottoposte ad altri valori (elementi) di acquisizione cumulativa o in detrimento con uno o più effetti di contaminazione, che, a loro volta, interagiranno di conseguenza con il sistema, dal quale risalirà l'immagine (e, altresì, il movimento d'immagine) percepita. Questo forgia la novità: accanto ad azioni inconsapevolmente acquisite, nelle fasi di visualizzazione successiva in ordine al tempo, si avrà considerazione di sensibilità coscienti della medesima variazione, sì che il pigmento di luce sarà scaturigine di un'innovativa, dinamica curiosità, di contro alla normalizzazione omogeneizzante<sup>2</sup>.

Carmen De Stasio

\* Prossimo numero: La comunicazionalità cinematografica

1 M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino, 2004, p. 97

2 ibi, p. 97



Gettyimages 1920's, Konemann, Germany, 1998, p. 261

re allineata dagli individuali sistemi visivi. Quella che in arte è definibile *poesia* corrisponde allo stato soggettivo in cui la visione è assicurata dalla singolarità del sistema abituale di (ap)percezione della *strategia visiva*, anziché la spontanea e fuorviante tattica visiva



Tullio Panteo in "La Scena Illustrata", Pollazzi, N. XIX, Firenze, 1 Ottobre 1903, p. 9

Abbiamo ricevuto

## Sotto il segno dei Tavianì i film: 1962-2014

Circolo del Cinema "ANGELO AZZURRO" - SOTTO IL SEGNO DEI TAVIANI: i film 1962-2014

SOTTO IL SEGNO dei  
**TAVIANI**  
i film: 1962-2014



Circolo del Cinema "ANGELO AZZURRO"  
la conchiglia di Santiago

«... Nel Sessantotto si voleva usare un linguaggio violento, cattivo, che doveva essere un pugno in faccia allo spettatore addormentato. Si diceva: lo so che è un pugno, lo so che fa male, ma intanto vi scuote. E invece è arrivato quel successo planetario. Quando sai che un miliardo e mezzo di persone ha visto un tuo film, non è che cambi il modo di fare cinema, anzi, il tuo rigore aumenta, ma cerchi di avere una maggiore trasparenza, così che il tuo rigore arrivi in modo più diretto. Da lì è nato quello che chiamano il nostro cinema dell'affabulazione. Il tuo essere autore vive del tuo rapporto con gli altri. E fortunatamente si cambia, altrimenti la vita sarebbe noiosa, sempre uguale. C'è sempre un continuo scoprire, sbagliare e trovare...»

Paolo e Vittorio Tavianì

a cura di Jaurès Baldeschi

Interventi di

Mino Argentieri, Riccardo Bernini, Luisa Ceretto, Roberto Chiesi, Marco De Poli, Gualtiero De Santi, Claudia Gemiani, Andrea Mancini, Tullio Masoni. Con la collaborazione di Andrea Campinoti, Lorenzo Di Falco, Marco Pucci  
Circolo del Cinema "ANGELO AZZURRO".

Castelfiorentino 2015

La Conchiglia di Santiago pagg. 146 €10,00

ISBN 9788897405146

Distribuzione CDA libri Bologna

Publicato in occasione della retrospettiva

SOTTO IL SEGNO DEI TAVIANI: i film 1962-2014

7ª edizione de "Il giglio d'oro"

Cinema Teatro Scipione Ammirato - MONTAIONE - 24 settembre - 4 ottobre 2015 Teatro GAT, CASTELNUOVO D'ELSA Castelfiorentino - 8 - 24 ottobre 2015

La rassegna cinematografica è stata diretta da Jaurès Baldeschi con la collaborazione di Andrea Campinoti, Federico Cioni, Lorenzo Di Falco, Marco Pucci e Marco Olivieri  
ISBN 9788897405146 - Distribuzione CDA libri Bologna

Al cinema

## Perfect Day



Gabriella Gallozzi

Non tutti gli anniversari sono uguali. E si sa come la macchina mediatica li "celebri" a seconda di opportunità politiche o di "mercato". Tra quelli del 2015 appena terminato, per esempio, ce n'è stato uno passato quasi inosservato, almeno alle nostre latitudini. A ribadire come certe pagine di storia vadano a finire dritte dritte nell'oblio collettivo. Stiamo parlando, infatti, degli accordi di Dayton che, vent'anni fa, avrebbero dovuto mettere la parola fine alla guerra dei Balcani, uno dei conflitti più atroci e sanguinosi di questo nostro presente recente. Ebbene, nell'indifferenza collettiva a ricordarci, la guerra soprattutto e gli accordi, è stato un film. Un bellissimo film: *Perfect Day* dello spagnolo Fernando Leon De Aranoa, passato a Cannes e "dirottato" nelle nostre sale dalla sapiente Teodora di Vieri Razzini e Cesare Petrillo. Fernando Leon De Aranoa, il Ken Loach spagnolo per intenderci, che a inizio 2000 conquistò la ribalta internazionale con *I lunedì al sole*, gioiello d'ironia e "militanza" sulla crisi del lavoro, stavolta ha trovato ispirazione in un libro: *Dejares Llover* della spagnola Paula Farias, scrittrice ma soprattutto volontaria di Medici senza frontiere. La sua esperienza di responsabile delle emergenze mediche durante la guerra dei Balcani, infatti, è il tema di *Perfect Day* che al lavoro degli operatori umanitari rende omaggio, seppure a suo modo, col sostegno di un cast internazionale: Benicio Del Toro, Tim Robbins, Olga Kurylenko (la svenevole studentessa de *La corrispondenza* di Tornatore) e Mélanie Thierry. Non stupisce, infatti, che De Aranoa, dopo un percorso d'autore ormai consolidato anche nel documentario sociale, sia rimasto colpito da questo romanzo che proprio con l'arma dell'ironia racconta la follia della guerra e i suoi quotidiani paradossi. Siamo in Bosnia, nel 1995, all'indomani degli accordi di Dayton. Eppure la "pace" resta un miraggio. Nulla è come prima e il caos regna sovrano. In questo scenario si muovono Mambrù (Benicio Del Toro), responsabile di una ong e il suo collega B (Tim Robbins), l'uno inguaribile don-giovanni ma serio e determinato nell'agire, adrenalinico e fuori di testa l'altro. In squadra con Mambrù c'è la giovane ed idealista Sophie (Mélanie Thierry), esperta di purificazione delle acque. Il loro compito è "bonificare" un pozzo: il cadavere di un ciccione, buttato dentro ad hoc, rischia di avvelenare l'unica fonte di approvvigionamento della vasta area montuosa. Il film inizia da qui: Mambrù che tenta di tirare su il morto quando, improvvisamente la

corda si spezza. Il resto del film è la ricerca di una nuova corda. Ecco allora che, come in una ballata piena di ritmo (strepitosa anche la colonna sonora), vediamo i nostri fare su è giù per la zona a bordo dei loro suv, incrociando la brulicante umanità che popola il caos di questo teatro dell'assurdo. Le truppe Nato che con kaffiano diletto mettono i bastoni tra le ruote



ai cooperanti, invece di agevolarne gli interventi. Il circo mediatico. I combattenti ancora in stato di guerra che continuano a fare posti di blocco e, dove possibile, stragi fratricide. I civili che non collaborano in alcun modo, anzi. Sentinelle messe a guardia del nulla. Ra-



"Perfect Day" (2015) scritto e diretto da Fernando León de Aranoa, adattamento cinematografico del romanzo "Dejarse Llover", scritto da Paula Farias

gazzini dalle famiglie sterminate dai loro vicini di casa. Case fatte saltare in aria con le bombole del gas, interamente distrutte, così da non permettere più il ritorno di eventuali proprietari, secondo la folle legge della pulizia etnica (uno dei pochi momenti drammatici del film e il più alto). Insomma, la guerra con tutta la sua atroce follia. In particolare quella dei Balcani la più assurda e apparentemente incomprensibile che De Aranoa ci racconta sul filo dell'ironia e dello humour nero, tra metafore e non, attraverso una scrittura ad orologeria che sicuramente guarda ad un illustre precedente: *Non Man's Land* del bosniaco Danis Tanovic, che per primo ha saputo raccontare il ridicolo di una guerra atroce. Come, a guardar bene, sono tutte le guerre che insanquinano il mondo.

Gabriella Gallozzi

## Il Cinema in Puglia all'inizio del 2016



Adriano Silvestri

*Il parte\**

La descrizione prosegue con alcune produzioni audiovisive in via di completamento, altre lavorazioni e post produzioni in fase finale e tanti film già programmati all'estero, ma ancora in attesa di ottenere un piazzamento nelle sale italiane. Incominciamo – tuttavia – con un action thriller che è sugli schermi proprio in questi giorni: si tratta del remake di “Point Break” (Usa 2015, 114’), diretto da Ericson Core, distribuito da Eagle Pictures in versione Real 3 D. Il cast comprende l'attore venezuelano Edgar Ramirez, la coppia di giovani australiani Luke Bracey e Teresa Palmer, gli interpreti britannici Ray Winstone e Delroy Lindo: «L'Unica legge che conta è quella della gravità. Un agente Fbi si infila in una squadra di atleti di sport estremi che - sospetta - stiano pianificando una rapina». Il titolo significa “Punto di rottura” ed è un termine surfistico, che indica



“Point Break” - Punto di rottura 2015, remake del film del 1991

il fondale roccioso, luogo adatto a praticare lo sport del surf. Il set fu allestito anche in Salento, in particolare nel porto di Castro e alla diga di Punta Riso a Brindisi, in Agosto 2014, con una eccezionale serie di riprese e con l'impiego dei migliori stunt mai coinvolti per la realizzazione di un film in Puglia. La troupe (che in precedenza aveva girato a Berlino), poi si trasferì in Austria, Svizzera e Francia, per continuare a Tahiti, in Polinesia francese, Messico, Venezuela, India e negli Stati Uniti. Le riprese si sono concluse in Italia a Courmayeur a Novembre 2014. Il film - prodotto da Alcon Entertainment - è scritto da Kurt Wimmer, che si è ispirato alla precedente omonima pellicola, uscita nel 1991, diretta da Kathryn Bigelow (titolo italiano: “Punto di rottura”). Con Raffaella Delvecchio, International production manager della Apulia Film Commission, compiliamo una rassegna dei titoli stranieri girati negli ultimi tempi nella Regione con il sostegno della Fondazione, a partire da “My Rastafari Roots”, documentario diretto da David Verhaeghe e prodotto da Off World di cui si sono ultimate le riprese: «Queste opere nel loro complesso rispecchiano la volontà

di differenziare gli interventi della Commission, che offre il supporto ad autori affermati e con indubbe prerogative di mercato, ma sostiene anche progetti dai linguaggi più complessi, che necessitano di particolare attenzione, per reperire risorse utili al processo produttivo e a un efficace circuito di distribuzione». L'ultimo film distribuito tra le produzioni straniere – uscito il 16 Dicembre scorso - è “La Vie très privée de Monsieur Sim” (Francia 2015, 101’) di Michel Leclerc, presentato in contemporanea nelle sale di Francia, Belgio e Svizzera dopo la proiezione al festival di Tokio: interpretato da Jean Pierre Bacri, Christian Bouteiller, Anais Fouque e con Valeria Golino e Venantino Venantini. Commedia tratta dal romanzo “The terrible privacy of Maxwell Sim” di Jonathan Coe: «Monsieur Maxwell Sim arriva al limite; viene lasciato dalla moglie e dalla figlia, ha un pessimo rapporto con suo padre e non trova conoscenti a cui confidare i propri pensieri, nonostante i 74 “amici” su Facebook. Riceve una proposta di lavoro, per la quale intraprende un lungo

viaggio, alla riscoperta del suo passato familiare, che lo condurrà a verità sorprendenti». Terminarono in Ottobre 2014 le riprese tra le Isole Tremiti, Villanova ed Ostuni e l'aeroporto di Brindisi, poi la troupe ha girato in Costa Azzurra. È stato – invece – già distribuito in Svizzera il lungometraggio “De l'autre côté de la mer” (Svizzera / Albania 2015, 106’), scritto e diretto

da Pierre Maillard: «Una storia di migrazione, tra un vecchio fotografo di guerra di origine

svizzera e una giovane ragazza in fuga, tra sud Italia e Albania, che confluisce in nuova energia per continuare a resistere.» Nel cast: Carlo Brandt, Kristina Ago, il barese Michele Venitucci, Rael Hoxha e altri attori albanesi. Prodotto da Cab Productions: ricalca il film di identico titolo uscito nel 1997 e il più recente episodio tv di Maria Cristina Haller. Girato a Settembre 2014 “dall'altro

lato del mare” in Albania e poi in Ottobre tra Bari/ San Giorgio, Torre Santa Sabina, Torre Canne, masseria San Lorenzo di Fasano e Cisternino con produzione esecutiva affidata a Oz Film di Francesco Lopez di Bari. Il film in

costume “Estrella Fugaz” (Stella cadente, Falling Star; Spagna 2014, 111’) prodotto e diretto da Luis Miñarro, girato anche a Castel del Monte (ma principalmente a Barcellona) e presentato al Torino Film Festival nel Novembre 2014, è stato già distribuito in Spagna. Interpretato da Àlex Brendemüh, con Geraldine Chaplin, Bárbara Lennie, Lola Dueñas e Lorenzo Balducci: «Le vicende di Amedeo D'Aosta, un personaggio poco descritto dalla storia e dalla cinematografia, al centro di giochi politici, proclamato Re di Spagna nel 1870. Un breve e travagliato Regno, metafora di un momento storico, con un focus sul periodo della sua reclusione e del ritorno in Italia». Per “Stratton”, diretto da Simon West, l'uscita è prevista per l'anno 2016 in Regno Unito. In Luglio scorso a Brindisi, nella Centrale Enel di Cerano, nella Baia dell'Orte, a Squinzano e infine a Roma si sono effettuate le riprese dell'action thriller movie, basato sui romanzi omonimi scritti da Duncan Falconer. Protagonista è Dominic Cooper. Nel cast: Austin Stowell, Gemma Chan, Thomas Kretschmann, Connie Nielsen: «Un agente della Special Boat Service (Marina Militare Inglese), ha il compito di scoprire e catturare una cellula terroristica. La caccia all'uomo si svolge in Europa, e lo conduce a Roma, da dove si addentra nelle maglie della criminalità italiana, per intercettare Bascanti, un terrorista al centro di una operazione internazionale, che sta pianificando un attacco a Londra». Il film horror “Spring” (Usa 2015, 109’) dei registi americani Aaron Moorhead e Justin Benson, è uscito in parte degli Usa il 20 Marzo scorso e poi in Regno Unito il 22 Maggio. È stato presentato in almeno trenta Festival all'estero, ma mai in Italia. Prodotto da David Lawson e Luca Legnani per “XYZ Films” e girato a fine anno 2013 a Polignano a Mare, Conversano, Oria e negli scavi archeologici di Egnazia, e infine a Los Angeles. Protagonisti Lou Taylor Pucci e



“Estrella Fugaz” di Luis Miñarro. (foto di scena a Castel del Monte)

Nadia Hilker, fotomodella bavarese: «Un giovane, attraversato da una spirale di crisi personale, fugge dalla California verso il Meridione d'Italia, e qui avvia una storia d'amore

*segue a pag. successiva*

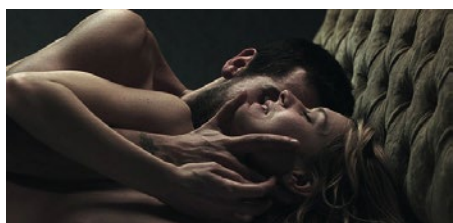
segue da pag. precedente

con una donna che appare tranquilla, ma porta dentro di sé un oscuro segreto...». La Puglia si conferma lo scenario ideale per le produzioni cinematografiche a livello Internazionale. Alcune, da tempo girate, attendono una data di uscita nelle sale italiane: tra queste c'è "Banat. Il Viaggio", opera prima del regista milanese Adriano Valerio (2015, 84'), girato in gran parte a Bari nel



"De l'autre côté de la mer" (Dall'altra parte del mare), del regista svizzero Pierre Maillard

marzo scorso e - per il resto - in Romania, con qualche scena anche in Bulgaria e Macedonia, con protagonisti Edoardo Gabbriellini ed Elena Radonicich e con la partecipazione di Piera Degli Esposti: «La vicenda di una emigrazione al contrario, alla ricerca di lavoro e felicità. La generazione dei trentenni tra crisi economica, sentimentale e sociale, attraverso la storia tra due ragazzi, che si incontrano casualmente, mentre uno dei due lascia all'altro l'appartamento in cui vive: Ivo è agronomo e la mancanza di opportunità lo spinge ad accettare un lavoro nel Banat. Clara è appena uscita da una relazione, ma si capiscono subito e passano una sola notte insieme, prima che Ivo parta. Poi la donna gli fa visita in



"Banat" (Il viaggio)

Romania: ma davvero questo esilio è l'unica strada per la felicità?» Banat è il nome di una Regione Romana ed ha fatto il giro dei festival: in Settembre scorso unico film italiano in concorso alla Settimana della Critica a Venezia e poi in Anteprima Nazionale a Foggia. Il lungometraggio, con soggetto e sceneggiatura di Adriano Valerio ed Ezio Abbate, è una produzione Movimento Film con Rai Cinema con Ars Digita (Bulgaria), Parada Film (Romania) e - per la prima volta - coinvolge in una co-produzione con l'Italia, la Macedonia (Kt Film). A ottobre ha aperto a Padova il Detour Film Festival (Cinema di viaggio), a Novembre è stato premiato al Festival di Tirana e - infine - è uno dei tre film italiani che hanno partecipato nella California ai primi di Gennaio 2016 al Palm Springs International Film Festival. Ma al momento non è ancora in distribuzione nelle sale.

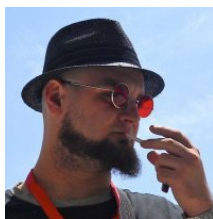
Adriano Silvestri

\*La prima parte è stata pubblicata sul numero 35. La terza parte, dedicata al cinema italiano, proseguirà sul prossimo numero

## YouTube Party #16

# Hell's Club.Mashup/Movie.Official.Amdsfilms

Visualizzazioni - 5'338'420 ([link](#))



Massimo Spiga

La trama - Dalle casse pompano i Bee Gees, le luci annegano il dancefloor di opalescenze cremisi e ametista, l'aria è pregna di un teso onirismo. È una serata come le altre all'Hell's Club, discoteca in cui si intrecciano i destini di Terminator, Tony Montana, Blade, Pinhead, Carlito Brigante, Darth Vader, Micheal Jackson, Robocop e un'intera legione di icone cinematografiche degli ultimi quarant'anni. Hell's Club, opera del regista Antonio Maria De Silva, è un cortometraggio dal montaggio aggressivo che si rifà alla tradizione musicale del mashup; davanti ai nostri occhi sfilano eroi cinematografici, estratti dalle loro prigioni di cellulosa e ricontestualizzati in un nuovo ambiente, in cui possono interagire in nuovi e inaspettati modi. Hell's Club ci presenta un possibile pantheon visivo del nuovo secolo. E, così come i pantheon dell'età classica, basta il tempo di un respiro perché le auguste adunate degli eroi si trasformino in una mega-rissa da pub irlandese.

L'esegesi - Al contrario dell'Ottocento, un secolo che annegava nella storia e nello storicismo, il nostro ha scelto di percorrere il sentiero inverso. Per usare le parole di Joyce, ha deciso di svegliarsi dall'incubo della storia; è un'era mitica ed epica, avulsa dall'idea di passato e di futuro: un presente assoluto che cela dietro una sottile patina pseudo-razionale (Crowley definì lo scientismo odierno "il gorilla che scimmietta Thoth") la sua segreta nostalgia del neolitico. Che questo sia dovuto all'odierna struttura delle classi sociali e relative dinamiche del capitale, sciolto dai suoi antichi vincoli, o alla natura eminentemente visiva dei media elettronici (il paganesimo si sviluppa tramite medium visivi, mentre il monoteismo è da sempre più affine alla lettera scritta), è irrilevante ai fini di questo articolo. In nessun luogo questo stato di cose è più evidente che nelle grandi produzioni hollywoodiane, una fabbrica di miti che sputa dèi, semidei ed eroi a getto continuo. Hell's Club è una rappresentazione plastica di quanto detto finora, fin dalla didascalia iniziale: la discoteca si trova infatti "fuori dal tempo" e "fuori dalla logica"; il nostro olimpo pop è concepito come trascendente la razionalità, sopra e oltre il presente assoluto in cui viviamo. Possiamo notare tracce di questo nuovo paganesimo commerciale anche nei fatti minuti della vita. Se, all'inizio

del secolo scorso, i bambini venivano battezzati con nomi di matrice variamente tradizionale (cristiani, tratti dall'epica classica o dalla storia), ora è sempre più comune rinvenire fortunati infanti nominati Ridge (da Beautiful) o Khaleesi ("moglie del signore della guerra" in lingua dothraki, da Game of Thrones). Hell's Club ci fornisce anche interessanti anomalie: notiamo come Micheal Jackson, ad esempio, sia "asceso in vita" nella mediasfera iperuranica, un po' come la Madonna o gli imperatori divinizzati della romanità. Gli eroi pop hanno plasmato la mentalità e guidato le vite di milioni di persone, e, finora, il cinema è stato il medium supremo nel veicolare il loro verbo, ancor più della televisione. Mentre aspettiamo la fondazione della chiesa di Santo Batman Redentore, ricordiamoci che noi tutti



siamo animali che raccontano storie per spiegare a sé stessi il mondo in cui vivono. Chi immagina un Medio Oriente sotto il giogo della superstizione e dell'irrazionalismo, in conflitto con un occidente laico e scientifico, si rifiuta di vedere gli spiriti e gli dèi - ovvero, le storie - che animano il nostro fervore religioso, la corte invisibile di miti commerciali, che ci guarda dall'alto e sorride. Dopotutto, un pesce non può scorgere la corrente in cui nuota.

Il pubblico - I bravi fedeli inneggiano ciascuno al proprio nume tutelare (Manero! Darth Vader! et similia), mentre altri commentano negativamente la mancanza del proprio (Batman!), in un incipiente conflitto tribale. Inoltre, un nutrito drappello di fan dei Bee Gees punta le attenzioni della massa adorante sul loro piccolo altare votivo. Molti altri elogiano il regista per le sue abilità artistiche e tecniche, criticando in modo sferzante chi la pensa in modo diverso («[...]mutha fuckers complaining and shit»). In un trionfante tripudio di celebrazioni, molti elogi vanno al montaggio, sia in questo specifico sfoggio di bravura, sia nella sua accezione generale: in una società primariamente visiva, quest'arte è capace di fabbricare nuove realtà e plasmare nuove divinità oppure terribili shaitan, gli avversari, il Grande Altro. Teniamolo a mente, la prossima volta che guardiamo il telegiornale.

Massimo Spiga



## Streaming tv, binge watching e serie sempre più simili a film



Laura Frau

Il panorama seriale contemporaneo da qualche anno a questa parte sta subendo interessanti trasformazioni, da quando hanno fatto la loro comparsa diverse piattaforme che hanno modificato i connotati classici delle serie tv, perlomeno per come eravamo ormai abituati ad vederle da "Twin Peaks" a questa parte. A ottobre è sbarcato anche nel nostro Paese - con qualche anno di ritardo - Netflix, l'azienda statunitense prima collegata al noleggio di DVD e videogiochi e dal 2008 entrata anche nel mercato dello streaming tv, divenuta ben presto un competitor per la televisione via cavo e quella online, producendo serie originali come "House of Cards", con protagonista il premio Oscar Kevin Spacey, "Orange is the New Black" (di cui è attesa a giugno la quarta stagione), "Sense8", "Narcos" e le marveliane "Daredevil" e "Jessica Jones". Ancora è presto per analizzare l'impatto che ha avuto nel nostro Paese (i primi dati dicono che in realtà non avrebbe modificato così tanto il panorama televisivo nazionale), ma è indubbio che abbia rivoluzionato il concetto stesso di serie. Netflix e Amazon non sono i soli ad offrire un servizio di video streaming, ma ciò che è bene evidenziare della loro attività è che negli ultimi anni hanno iniziato a produrre serie proprie (oltre che a salvare quelle esistenti, come avvenuto con "Arrested Development", chiusa nel 2006 e riportata in vita proprio da Netflix). Oltre al fatto che contribuiscono ad accrescere l'offerta di serie tv, la vera rivoluzione sta nelle nuove regole seguite per la produzione di questo nuovo tipo di serie e per la loro fruizione. Le serie netflixiane (ma così accade anche per quelle targate Amazon "The Man in The High Castle", "Mozart in the Jungle", "Transparent") vengono rilasciate per stagioni. Il che significa che in una sola giornata vengono resi disponibili tutti gli episodi insieme e non a cadenza settimanale come invece avviene per i prodotti seriali delle principali emittenti televisive. Una differenza non da poco, se ci pensiamo bene, che favorisce quello che viene definito "binge watching", l'abbuffata, la maratona di ore e ore davanti allo schermo. Mentre le serie a cui siamo solitamente abituati hanno una programmazione settimanale e devono tenere vivo l'interesse dello spettatore in ogni puntata (sfruttando ampiamente i cosiddetti "cliffhanger", i colpi di scena che chiudono quasi ogni episodio), questa necessità nelle serie come "Sense8" scompare: i frequenti colpi di scena diventano superflui e quindi sfruttati solo quando necessario, mentre la narrazione si avvicina ad un film lungo ore più che ad una serie. Non ci sono pause nella programmazione

- se non quelle scelte e volute dallo spettatore, libero di fruire delle puntate come meglio crede -, non ci sono i mid season finale o pause estive o invernali, non ci sono festività che interrompono il normale flusso di palinsesto. Non c'è un palinsesto, in effetti, se non quello creato dal singolo spettatore. Cosa comporta

serie può piacervi o meno - e se quindi vogliamo farne un appuntamento settimanale o meno -, con queste nuove serie è necessario guardare più di un episodio per farsi un'idea precisa. Sono serie che magari non partono col botto e sono meno sconvolgenti, probabilmente, delle altre a cui siamo abituati, ma



"Mozart in the jungle" è una serie prodotta da Picrow per Amazon Studios, con protagonista Gael García Bernal.

tutto ciò? Sicuramente modifica la visione e la fruizione dei contenuti nonché la struttura degli episodi: non serve più inserire in ogni puntata un colpo di scena (come ha riferito anche l'attrice Deryl Hannah a proposito di

hanno un altro modo di far leva sullo spettatore e affascinarlo. Si tratta sicuramente di un nuovo linguaggio, che richiede del tempo per essere metabolizzato, come sempre accade: non servono più, ad esempio, i recap ad inizio puntata che ricordino allo spettatore cos'è successo nella puntata precedente appena vista; tutti i meccanismi narrativi tipici di ripetizione non sono più necessari. Ciò che prima rappresentava l'eccezione, ovvero qualche episodio "stand alone" che mostrava una trama quasi autonoma rispetto a quella generale di una data serie (pensiamo a "The Constant", il quinto episodio della quarta stagione di "Lost", che tra passato, presente e futuro si focalizza sul personaggio chiave di Desmond e della sua costante, Penelope, in grado di fermare i suoi viaggi spazio-temporali) è ora una situazione comune a quasi tutti gli episodi di queste nuove serie. Positivo o negativo che sia questo cambiamento, è innegabile che sia una sorta di rivoluzione, dato che implica una trasformazione nella concezione classica di televisione e di serie, nella modalità di fruizione dei contenuti e nel linguaggio utilizzato. Piattaforme come Netflix possono non seguire le regole canoniche del mercato, offrendo dei prodotti diversi dal solito, storie che forse non troverebbero mai spazio sulle emittenti tradizionali, sempre alla ricerca dell'impatto sullo spettatore.



"Sense8" è una serie fantascientifica targata Netflix, che ha rilasciato la prima stagione nel giugno 2015 e di cui è adesso in produzione la seconda stagione.

"Sense8", molto più lento delle serie tradizionali, privo di eccessivi colpi di scena eppure molto godibile e particolare, ogni stagione assume sempre più i connotati di un film lungo, con una storia che può svilupparsi anche lentamente, perché è assente l'obiettivo di sorprendere sempre e comunque. Se normalmente basta la visione del pilot per capire se una nuova

Laura Frau

## Il silenzio degli innocenti



Giovanni Mazzallo

L'inquadratura di apertura del film ritrae il personaggio interpretato da Jodie Foster (l'agente Clarice Starling) durante una delle sue faticose sedute di allenamento atte a temprarne la capacità di sopravvivenza e la volontà di resistenza in un

mondo in cui ha subito diversi traumi (fra cui la morte del padre poliziotto cui spararono quand'era ancora troppo piccola) pur di raggiungere il suo sogno principale, ossia entrare nell'FBI per lavorare nelle perizie criminologiche al fianco del dott. Jack Crawford. Il vero protagonista della pellicola in questo senso è il passato, che non si limita meramente a determinare le condizioni vigenti al momento presente per lo stato dei personaggi, ma è anche perennemente compartecipe simultaneamente ai protagonisti della vicenda di ogni avvenimento che, per sua natura, si ricollega imprescindibilmente a un dato tassello di vita trascorsa che non si è ancora riusciti pienamente a scardinare da se stessi in modo da non essere più vincolati al dolore che ne proviene e che debilita tanto il corpo quanto lo spirito. Il personaggio della Starling, che già a partire dal nome indica semioticamente la cristallinità e la trasparenza positiva della razionalità con cui tenta di far fronte ad ogni situazione (Clarice è "chiarezza", star è "stella", ling è "risplendere"), mossa dalla perdita subita in giovane età, reagisce nella maniera opposta, cercando di non lasciare che le tenebre del tempo precedente adombrino interamente il suo presente e futuro corso esistenziale, poiché ciò significherebbe permettere che la luce del bene, da lei emblematicamente rappresentata, venga completamente soffocata dal buio del male e che suo padre pertanto, che tanto aveva lottato in vita sua per far rispettare la legge ed essere degno dell'amore della figlia, sia morto invano giacché la

figlia non ha saputo essere erede e continuatrice del suo operato. Crawford (Scott Glenn), che ben conosce Clarice per i suoi eccellenti risultati accademici e che l'apprezza manifestamente anche per la sua bellezza fisica, vede in lei l'unica possibilità per tentare di sollecitare un detenuto molto speciale del penitenziario psichiatrico a rivelare ciò che sa in merito al caso di un serial killer (Buffalo Bill, interpretato da Ted Levine) che uccide e scuoiava le donne: il celeberrimo psichiatra cannibale Hannibal Lecter (Anthony Hopkins). In quanto



donna, Clarice può essere l'ultima opportunità per indurre Lecter, che viveva da anni in prigione nella stessa cella da cui non aveva modo di vedere alcunché del mondo esterno, ad aprirsi, poiché può istituire quel confronto di caratteri e di relazionalità in grado di far breccia in Lecter e convincerlo a collaborare con la polizia per la cattura di Buffalo Bill, che era stato a suo tempo un suo paziente. Quello che Clarice non può prevedere è che dall'incontro, e dai successivi incontri, con il dott. Lecter l'unica persona ad essere una diretta

fonte di rivelazioni (sul suo passato, sulla sua infanzia, sulle sue motivazioni, sui suoi ideali) sarebbe stata proprio lei, che nel rapporto frontale con Lecter avrebbe dovuto rimuovere ogni tipo di barriera protettiva pur di andare a fondo nella verità del caso che le era stato essenzialmente chiesto di risolvere, a costo della riemersione dei fantasmi che doveva ancora superare e finalmente debellare. Bill, così come Clarice, compie le sue azioni per il suo desiderio di trasformazione (simbo-

lizzato dai lepidotteri inseriti nella bocca delle vittime). Egli vuole trasformarsi per dimenticare la sua infanzia fatta di violenze illudendosi di essere una donna (scuoia le donne per crearsi una perfetta pelle da donna) per rinnegare la sua identità. Ma rinnegare la propria identità significa anche rinnegare l'identità degli altri e perdere ogni rispetto per la persona, il tempo della persona e il suo essere stesso. Questa è la distinzione fondamentale fra la trasformazione di Bill e quella ricercata da Clarice. Il desiderio di Clarice è di riappacificazione

col passato, quello di Bill è di cancellazione e (auto)distruzione. Il desiderio, ciò che si vede, il cinema degli occhi muove l'essere umano. Clarice stonerà Bill e, districandosi nell'oscurità della sua casa che simbolizza le tenebre che hanno da sempre costituito la sua vita, infine lo ucciderà. Gli innocenti, gli agnelli, non piangono più. Adesso stanno zitti, in silenzio. Il silenzio degli innocenti. La trasfigurazione di Clarice è avvenuta, è una donna che ha superato la prova del fuoco della sua vita (come indicato anche dall'interesse nei suoi confronti manifestato da Crawford e già anticipato lungimirantemente da Lecter). Lecter, nella scena finale, intimerà a Clarice di non cercarlo per catturarlo, anche se ciò gli dispiace (egli, anche se a suo modo, ha voluto solo il suo bene a conti fatti). Anche Lecter, in fondo, vuol trasformarsi come Clarice, con lei condivide la perdita e il desiderio di trasfigurazione con la creazione di una relazione umana (sino a quel punto rappresentata dal fagocitamento delle sue vittime con cui cercava di scacciare l'incubo della sorella morta per un atto di cannibalismo compiuto in tempi di guerra). Le loro dita, nel loro ultimo incontro, si sono sfiorate un po' come nel Giudizio Universale di Michelangelo. Il male esterno si può combattere solo al prezzo di sconfiggere il demone interiore. Eros e Thanatos, in termini freudiani, sono i principi destinati a comunicare e sempre a sfiorarsi fra di loro dell'essere umano. Lecter può incontrare Clarice, se è anch'egli disposto a dominare il tempo passato. L'ultima scena («Ho un amico per cena» in riferimento all'odiato dott. Chilton) non lascia presagire questo, ma in Hannibal la dualità si sarebbe infine composta in armoniosa unità. Il dioscurismo si trasforma in monoscurismo dell'Essere. Spettacolare.

Giovanni Mazzallo



## Animali nella Grande Guerra



Anna Quarzi

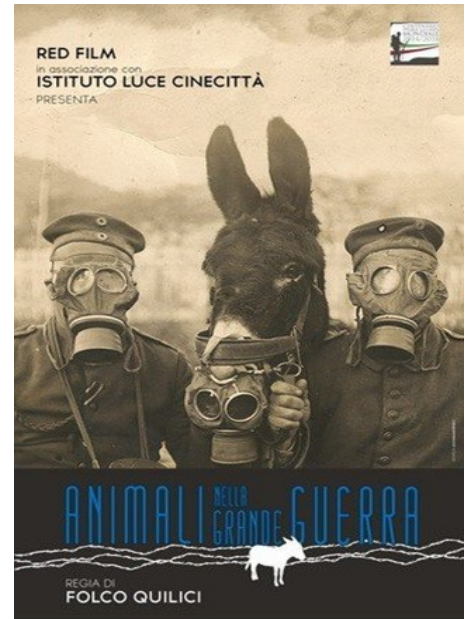
Negli ultimi tempi ho avuto diverse occasioni di organizzare nelle scuole, nell'ambito delle attività relative al centenario della Grande Guerra, proiezioni del docufilm di Folco Quilici *Animali nella Grande Guerra*, e di discuterne con i ragazzi, che apprezzano e riconoscono l'originale e importante racconto della prima guerra mondiale da un punto di vista finora mai trattato. I protagonisti, infatti, non sono solo gli uomini, i soldati coinvolti nel drammatico scontro, ma gli animali che fedeli sono stati loro accanto in un "rapporto profondo, intimo", un legame improntato alla mutua sopravvivenza in cui uomo e animale diventavano indispensabili l'uno all'altro. Il film, uscito nel maggio 2015, prodotto da Mario Rossini per la Red Film (in associazione con Luce Cinecittà e con BNL-Gruppo BNP Paribas), rientra nel programma ufficiale delle commemorazioni del Centenario della Prima Guerra mondiale della Presidenza del Consiglio dei Ministri e in versione ridotta è andato in onda su Rai1 proprio il 24 maggio dell'anno scorso in occasione dell'anniversario dell'entrata in guerra dell'Italia. *Animali nella Grande Guerra* si richiama esplicitamente all'unico titolo che ha dedicato, in una storia di grande fiction, *War Horse* di Steven Spielberg, ma tra storia e ricostruzioni filmate - dichiara Quilici - vuol essere soprattutto un omaggio a tutti quegli animali che, accanto ai soldati, hanno condiviso gli orrori e l'eroismo della guerra, combattendo a volte proprio come i soldati e non solo con loro in una vera inutile carneficina che costò oltre 10 milioni di caduti militari, e più di 7 milioni di vittime civili, ma anche 10 milioni di cavalli, muli, buoi e piccioni viaggiatori. Gli animali ricoprivano diversi ruoli: da quelli pratici come il



trasporto di attrezzature da campo, armi, cannoni, la ricerca di feriti e il rilevamento di gas letali, a quelli legati alla comunicazione, come i piccioni viaggiatori portatori di importanti messaggi strategici, e naturalmente servivano anche come risorsa alimentare, poiché in casi di emergenza venivano sacrificati per il sostentamento. Muli, buoi, cani, cavalli, maiali, piccioni viaggiatori sono quindi i protagonisti della storia. Emerge con grande forza il rapporto uomini animali e di come questi ultimi diventano un elemento di conforto necessario alla sopravvivenza mentale dei soldati. Il rapporto, dentro e fuori la trincea, tra uomini e animali, viene ricostruito attraverso storie, ricordi, immagini di vita vissuta che alterna incredibili momenti di assoluta serenità e tenerezza allo sfondo di uno dei più tragici periodi della storia contemporanea. Il lavoro denota una profonda ricerca storica d'archivio: documenti, lettere, diari, fotografie scattate dagli stessi combattenti. Il materiale storico documentario recuperato è accompagnato da nuove riprese, utilizzando in questo un linguaggio moderno capace di raggiungere più facilmente gli spettatori e soprattutto i giovani. Il materiale cinematografico, in gran parte, rinvenuto all'archivio Luce mostra la presenza animale solo per casi fortuiti, in quanto durante la guerra gli animali non venivano fil-



mati poiché non vi era alcun interesse nel documentare la loro partecipazione attiva. Questo fattore, secondo Quilici, si è rivelato positivo perché dona al docufilm un connotato di maggiore veridicità, poiché si tratta appunto di frammenti casuali e non predefiniti. Oltre ai frammenti dei documenti cinematografici, reperiti, come sopra citato, sono stati introdotti inserti di fiction (alcune scene sono state girate nelle trincee che sovrastano Rovereto e in Valsugana) e materiali fotografici, che sono stati animati in post produzione rendendo più dinamica e moderna la fruizione del documentario. Il regista ci rivela di essere molto soddisfatto per essere riuscito a realizzare *Animali*



RED FILM  
in associazione con  
ISTITUTO LUCE CINECITTÀ  
PRESENTA

**ANIMALI NELLA GRANDE GUERRA**

REGIA DI  
FOLCO QUILICI

Soggetto di Mario Rossini - Sceneggiatura di Marino Maranzano  
Musiche di Francesco Carati - Montaggio di Valentina Romano  
Prodotto da Mario Rossini per la Red Film in associazione con Istituto Luce - Cinecittà  
e con BNL - Gruppo BNP PARIBAS

Film riconosciuto di interesse culturale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
e Turismo - Direzione Generale per il Cinema  
Una distribuzione Istituto Luce - Cinecittà



nella grande guerra, per raccontare non solo la storia di esseri sacrificati ai nostri scopi, non solo delle storie di guerra (molti sono gli episodi di amore fra uomo e animale che è riuscito a ricostruire) ma a cercare di far riflettere su tutti gli esseri viventi, sui loro rapporti e sulla "follia" della guerra. Quilici inoltre in diverse interviste ha puntualizzato due aspetti che hanno caratterizzato la lavorazione. Da una parte quello che egli stesso definisce un aspetto positivo, ossia la ricchezza degli archivi storici nei quali sembrano celarsi molti più materiali di quelli che si possono immaginare riguardo i temi più disparati. E dall'al-

tra un aspetto critico che sembra a tutti gli effetti un appello a valorizzare gli archivi, afferma infatti la necessità di utilizzare tutte le tecnologie a disposizione per archiviare in modo ordinato l'immensa quantità di materiale storico che ci appartiene. Un appello che ci trova concordi e partecipi. *Animali nella Grande Guerra* è sicuramente un bel modo per ricordare le vittime più innocenti di quell'«*inutile strage*» che fu la prima guerra mondiale.

Anna Quarzi

FESTIVAL DEL CINEMA 2016, SAN GIOVANNI V.NO



# VALDARNO CINEMA FEDIC

3 - 8 MAGGIO 2016

Valdarno Cinema Fedic

## 67° Concorso Nazionale "Premio Marzocco" 34ª Edizione

[www.cinemafedic.it](http://www.cinemafedic.it)

E' stato pubblicato il bando per concorrere al festival del cinema di San Giovanni Valdarno (Arezzo). Si terrà dal 3 all'8 maggio. Possono concorrere sia lungometraggi (opere di fiction e documentari della durata superiore di 40 minuti), sia cortometraggi (opere di finzione o documentari della durata inferiore o pari a 40 minuti). I film devono essere prodotti a partire dal 1° gennaio 2015. Scadenza per iscriversi: sabato 5 marzo 2016.

Scarica il bando su [www.cinemafedic.it](http://www.cinemafedic.it)

Valdarno Cinema Fedic è un'evento di eccezione ed è supportato da **Diari di Cineclub**.

Segreteria: Tel./fax 055 940943 — E-mail: [valdarnocinemafedic@libero.it](mailto:valdarnocinemafedic@libero.it) Via Alberti, 17 - 52027 San Giovanni Valdarno (Arezzo)



Valdarno Cinema Fedic

### Diari di Cineclub

*Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica  
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'*

*Magazine on-line di cinema 2015*

*ISSN 2431 - 6739*

*Responsabile Angelo Tantarò*

*Via dei Fulvi 47 - 00174 Roma [a.tnt@libero.it](mailto: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.cineclubbromafedic.it](http://www.cineclubbromafedic.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](mailto: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.cineclubbromafedic.it](http://www.cineclubbromafedic.it)

[www.ficc.it](http://www.ficc.it)

[www.cinit.it](http://www.cinit.it)

[www.fedic.it](http://www.fedic.it)

[www.cineclubsassari.com](http://www.cineclubsassari.com)

[www.pane-rose.it](http://www.pane-rose.it)

[www.umanitaria.ci.it](http://www.umanitaria.ci.it)  
[blog.libero.it/Apuliacinema](http://blog.libero.it/Apuliacinema)

[www.ilquadraro.it](http://www.ilquadraro.it)

[www.cgsweb.it](http://www.cgsweb.it)

[www.sardiniafilmfestival.it](http://www.sardiniafilmfestival.it)

[www.associazioneculturalejanas.com](http://www.associazioneculturalejanas.com)

[www.youtube.com/user/JanasTV1](http://www.youtube.com/user/JanasTV1)

[www.babelfilmfestival.com](http://www.babelfilmfestival.com)

[www.lacinetecasarda.it](http://www.lacinetecasarda.it)

[www.retecinemabasilicata.it/blog](http://www.retecinemabasilicata.it/blog)

[www.cinemafedic.it](http://www.cinemafedic.it)

[www.movimentu.it](http://www.movimentu.it)

[www.giornaledellisola.it](http://www.giornaledellisola.it)

[www.storiadeifilm.it](http://www.storiadeifilm.it)

[www.passaggiautore.it](http://www.passaggiautore.it)

[www.cineclubalphaville.it](http://www.cineclubalphaville.it)

[www.conseguenze.org](http://www.conseguenze.org)

[www.educinema.it](http://www.educinema.it)

[www.cinematerritorio.wordpress.com](http://www.cinematerritorio.wordpress.com)

[www.alambiccio.org](http://www.alambiccio.org)

[www.centofiori.de](http://www.centofiori.de)

[www.sentieriselvaggi.it](http://www.sentieriselvaggi.it)

[www.circolozavattini.it](http://www.circolozavattini.it)

**f** Diari di Cineclub

[www.sardegnaeventi24.it](http://www.sardegnaeventi24.it)

[www.officinavialibera.it](http://www.officinavialibera.it)

[www.ilpareredellingegnere.it](http://www.ilpareredellingegnere.it)

[www.aamod.it/links](http://www.aamod.it/links)

[www.gravinacittaaperta.it](http://www.gravinacittaaperta.it)

[www.ilclub35mm.com](http://www.ilclub35mm.com)

[www.suburbanacollegno.it](http://www.suburbanacollegno.it)

[www.anac-autori.it](http://www.anac-autori.it)

[www.asinc.it](http://www.asinc.it)

[www.usnexpo.it](http://www.usnexpo.it)

[www.officinakreativa.org](http://www.officinakreativa.org)

[www.monseratoteca.it](http://www.monseratoteca.it)

[www.prolocosangioannivaldarno.it](http://www.prolocosangioannivaldarno.it)

[www.cineclubgenova.net](http://www.cineclubgenova.net)

[www.quartaradio.it](http://www.quartaradio.it)

[www.centroesteticolacrisalidesassari.it](http://www.centroesteticolacrisalidesassari.it)

[www.calamariunion.it](http://www.calamariunion.it)

[www.cortisenzafrotiere.com](http://www.cortisenzafrotiere.com)

[www.officinacustica.it](http://www.officinacustica.it)

[www.pistoiaingiallo.com](http://www.pistoiaingiallo.com)

[www.losquinchos.it](http://www.losquinchos.it)

[www.uccaarci.it](http://www.uccaarci.it)

[www.inscenaonlineteam.net](http://www.inscenaonlineteam.net)

[idruidi.wordpress.com](http://idruidi.wordpress.com)

[www.upeurope.com](http://www.upeurope.com)

[www.domusromavacanze.it](http://www.domusromavacanze.it)

[www.ostiaanticaparkhotel.it](http://www.ostiaanticaparkhotel.it)

[www.lacittadegliidei.it](http://www.lacittadegliidei.it)

[www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com](http://www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com)

[www.rivegauche-artecinema.info](http://www.rivegauche-artecinema.info)

[www.isco-ferrara.com](http://www.isco-ferrara.com)

[www.lerimesse.it](http://www.lerimesse.it)

[www.bookciakmagazine.it](http://www.bookciakmagazine.it)



ISSN 0243-167X



770243 167396