

## Giuliano Montaldo incontra la Sardegna e riceve il premio alla carriera

La magnifica leggerezza creativa di un autore



Elisabetta Randaccio

“La cultura è speranza”. E' stata questa la frase con cui Giuliano Montaldo ha concluso l'incontro con il pubblico sardo, il 12 Marzo a Elmas (CA), dopo una serata emozionante, in cui gli è stato consegnato un premio alla

carriera. Quelle parole, dette da un maestro del cinema italiano, un uomo intelligente e spiritoso, gentile e disponibile, carismatico, ma mai arrogante, hanno colpito al cuore chi, tra gli spettatori, crede ancora possibile la cultura come chiave di crescita personale, di arma contro l'intolleranza e l'individualismo assoluto. D'altronde, durante la rassegna dedicata al regista di *Giordano Bruno*, organizzata con competenza dall'Associazione “L'Alambicco” e dalla “Macchina Cinema” con la collaborazione di partner istituzionali e culturali (con il patrocinio della Regione Sardegna) rivedendo i suoi film, è emerso quello che Montaldo ha sempre affermato, ovvero la sua insofferenza per l'intolleranza. Di questa scelta ideologica, della sua

carriera, dei suoi sessantacinque anni di cinema, il regista ha parlato diffusamente nei due giorni in Sardegna, in un fine settimana di marzo dal tempo quasi invernale, incongruo rispetto alle alte temperature dei mesi precedenti. Il primo appuntamento si è svolto in uno dei saloni della Biblioteca Provinciale di Cagliari, incentrato sulla presentazione del libro

*segue a pag. 4*



“Eclissi LULA” di Pierfrancesco UVA

## Nuovo Cinema del Reale, una rivoluzione dello sguardo



Chiara Gelato

Riflettere su un fenomeno come quello del nuovo cinema del reale italiano significa misurarsi con un quadro aperto e in pieno fermento. Con una rivoluzione dello sguardo i cui esiti non sono ancora scritti, ma che nel

suo tracciato lungo quindici anni sembra trovare oggi un suo diritto di cittadinanza. Se ne sono accorti (da tempo) i festival di tutto il mondo, attribuendo a questo cinema premi e riconoscimenti. Se ne sta accorgendo la stampa italiana di settore (e non), oltre che le associazioni di categoria (il Sindacato Giornalisti Cinematografici che ha raddoppiato i Nastri d'argento), mentre si moltiplicano i rimandi del cinema di finzione, quello mainstream, che in modo più o meno diretto ci si confronta. La sua voce ha raggiunto i palazzi della politica (87 ore di Costanza Quatriglio proiettato in Senato, Renzi al vertice Ue con 27 copie di *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi) e sta formando una nuova generazione di spettatori, più matura e consapevole, che va a cercarsi il film così come i suoi autori lo fanno crescere e lo accompagnano assicurandogli lunga vita. Mettendo insieme tasselli, film, sguardi, sensibilità, viene fuori un luogo aperto e multiforme, che coniuga autonomia di ricerca e di produzione, coraggio e libertà nell'affrontare temi poco praticati o giudicati tabù, come denuncia Daniele Vicari in un intervento su Facebook<sup>1</sup> all'indomani della vittoria di *Fuocoammare* dell'Orso d'oro a Berlino. Un racconto anticonvenzionale dell'Italia, che trova nella costante e radicale interrogazione sul presente la sua

*segue a pag. 6*

## Marzullo e il suo Cinematografo ovvero il cabaret marzulliano



Alberto Castellano

Già da un po' di anni – da quando cioè dopo l'overdose dei dibattiti paludati da cineforum, qualcuno per non consegnarsi alla critica militante altrettanto paludata, decise di allargare

lo sguardo sul cinema per andare oltre – le riflessioni più interessanti, le analisi più stimolanti, le ricognizioni più audaci e stravaganti del cinema commerciale e d'autore, destinato ai multiplex ma anche al piccolo schermo o addirittura alla rete vengono dai filosofi e da intellettuali di altre discipline. Insomma chi oggi vuole ancora trovare un contatto tra il cinema e il contemporaneo deve rivolgersi a filosofi come Rancière e Žižek o a pensatori di cinema come il francese Aumont e il nostro Ghezzi sulla scia di Deleuze e Daney. In Italia poi la questione naturalmente ha assunto contorni peggiori ed è risaputo che la critica cinematografica della carta stampata e della televisione

versa in uno stato comatoso, è giunta a un punto di non-ritorno (a meno di ridisegnare approcci, metodi e protagonisti, di porsi seriamente il problema di una rinascita senza formulette esorcistiche in stile renziano). Come è risaputo che da tempo se di approfondimento sui giornali neanche a parlarne (oltre tutto lo spazio riservato alle recensioni su tutti i quotidiani è stato ridotto drasticamente), l'informazione (almeno quella) un po' più seria, rigorosa e stimolante che sarebbe prerogativa culturale televisiva latita, non solo ma è stata surrogata soprattutto sulla Rai con cronache di passerelle dai festival, servizi dei tg che sembrano quelli di vent'anni fa e, dulcis in fundo, con il cabaret marzulliano. Meno male insomma che nella desertificazione cineculturale della tv generalista di stato (le tre reti storiche per intenderci perché Rai Movie, Rai 4, Rai 5 non spostano più di tanto la questione) c'è Marzullo e il suo “Cinematografo” che è diventato giocoforza il programma di punta

*segue a pag. successiva*

<sup>1</sup> “(...) Non credo sia secondario il fatto che Rosi sia un apolide, che si sia formato fuori dai confini dell'Italia. Infatti con il suo “gesto” cinematografico ha rotto una incrostazione culturale e produttiva insopportabile basata sul pregiudizio tutto politico, che l'immigrazione al cinema “non ha appeal”. Ecco, l'immigrazione non ha appeal, il lavoro non ha appeal, il disagio sociale non ha appeal, la protesta non ha appeal... a furia di praticare questa “filosofia” asfittica il sistema produttivo-distributivo italiano ci aveva condotto in un cul-de-sac”. D. Vicari, A proposito di Rosi: viva Gianfranco e tutti i documentaristi!, 21 febbraio 2016. Per l'intervento integrale si veda [www.facebook.com/damielevicariofficial/posts/1152826778083738](http://www.facebook.com/damielevicariofficial/posts/1152826778083738).

segue da pag. precedente

della (dis)informazione e della (anti)critica cinematografica dell'emittenza di Viale Mazzini. Ma non ci vuole molto vista la mancanza di "concorrenza" nella stessa azienda. In realtà Gigi Marzullo da Avellino, diventato in breve tempo con un'escalation politica inarrestabile uomo di televisione furbo e professionalmente duttile e funzionale, ha cominciato "Sottovoce" per poi gestire in lungo e in largo il palinsesto notturno della Rete ammiraglia. Facendosi conoscere circa 20 anni fa con "Sottovoce", poi si è "allargato" sempre di più inserendosi tempestivamente in un vuoto di idee, di palinsesti e di programmi specifici e ritagliandosi quello spazio notturno "rischioso", quella zona franca dei nottambuli, degli insonni, di quelli che fanno zapping in cerca di qualcosa di diverso, sbaragliando al tempo stesso senza problemi la potenziale "concorrenza" (figuriamoci se questa Rai che negli anni "d'oro" programava rubriche di cinema e presentazioni di cicli nel tardo pomeriggio o in prima serata oggi ripescerebbe un format per la fascia notturna) con la consapevolezza dell'inoffensività del ghezziano "Fuori Orario" di Rai3, da anni l'unico grande cineclub italiano, anche oltre il piccolo schermo, con le sue maratone notturne di cinema (spesso inedito) estremo e sofisticato per intellettuali e cinefili doc. Il Gigi nazionale popolare (personaggio ineffabile che avrebbe meritato una "Fenomenologia di..." di Umberto Eco) diventato il responsabile della struttura Notte di Rai 1 dal 2013, quando viene nominato capostruttura cultura della prima rete Rai, ha praticamente occupato il palinsesto notturno della prima Rete: i primi giorni feriali della settimana con "Sottovoce", il giovedì con "Settenote - Musica e musiche", il venerdì con "Cinematografo", il sabato con "Milleunlibro - Scrittori in TV" e infine la domenica con "Applausi" e "L'appuntamento - libri in TV". Una poliedricità culturale e una polivalenza informativa davvero invidiabili. Il problema è che proprio il programma sul cinema diventato di fatto "il fiore all'occhiello" del marzullo-style è il peggiore. Ma paradossalmente proprio il conduttore è il meno colpevole perché sono i materiali umani che deve gestire che parlano da soli e purtroppo fanno dell'appuntamento settimanale un attendibile termometro/specchio della deriva della critica e dell'informazione cinematografica nel nostro paese. Certo non glieli ha ordinati il medico ma sono campioni emblematici e funzionali per fare "spettacolo" e audience nonostante l'orario (ufficialmente tra l'una e le due di notte tra il venerdì e il sabato, ma spesso si sfora e in qualche caso si arriva anche alle 3 circa). Non siamo dei nostalgici ottusi. Sappiamo che anche il mondo della comunicazione da anni è profondamente cambiato, che lo scenario mediatico è stato stravolto, che oggi si è iperconnessi e si può sapere tutto di tutti in tempo reale e quindi l'attesa per un programma televisivo (qualunque esso sia) non è proprio spasmodica. Come sappiamo che i programmi di divulgazione tipo "Dolly e Ser" di Claudio Fava, Placido & Chiaretti, Masenza & Bortolini, la

Dandini e i cicli presentati in prima o seconda serata dallo stesso Fava, Rondi, Cosulich, Pintus, Razzini ecc... del periodo migliore appartengono a un'altra epoca e oggi non sono riproponibili. Come sappiamo che "Cinematografo", forte di consensi e audience crescenti negli anni, di un'attrazione fatale tra conduzione televisiva e carta stampata, di un'abile perversa formula trasversale che ha visto crescere gli interventi e le partecipazioni di critici, intellettuali e direttori di festival insospettabili (sapete quelli progressisti o radical chic della serie "mai da Marzullo" o che storcivano il naso appena ne sentivano parlare e poi puntualmente ce li siamo ritrovati in studio o in collegamenti esterni) ma anche l'interesse e la curiosità di (pseudo)cinefili o spettatori colti e informati che aderiscono al programma o ne sono influenzati (della serie "l'ho sentito a "Cinematografo" ", "lo hanno detto da Marzullo") è diventato un programma cult-trash e come tale inattaccabile e blindato al punto che le frequenti bordate irriverenti dai numerosi blog e siti di cinema gli fanno il solletico, le lucide critiche nei primi anni del programma di Aldo Grasso sulle pagine del Corriere hanno finito per il classico circolo vizioso mediatico



"Marzullo dandy" nella vignetta di Pierfrancesco Uva

per fargli ulteriore pubblicità. E il fatto che circa dieci anni fa di una petizione online che raccolse un centinaio di firme all'insegna dello slogan "Chiedete il Cinematografo di Marzullo" (alla quale il conduttore infastidito con l'arroganza della vecchia Democrazia Cristiana neanche replicò) ne parlò con l'adeguato spazio solo un giornale di destra come "il Giornale", la dice lunga su come Marzullo e i suoi "arruolati" siano diventati degli "Untouchables". Né pensiamo a degli approfondimenti con Francesco Casetti, Paolo Bertetto, Gianni Canova, Enrico Ghezzi, Giorgio Agamben, Remo Bodei, Maurizio Ferraris. Però, andiamo, per l'unico settimanale di cinema di un servizio pubblico è lecito pretendere qualcosa di più. Comunque resta il fatto che chi fa le ore piccole e non gliene frega niente di certi distinguo, vuole rilassarsi, farsi quattro risate e scoprire qualcosa di surreale autoreferenzialità non trova di meglio di "Cinematografo". Perché viene catapultato in un contenitore/salotto

kitsch e involontariamente postmoderno dove il cerimoniere dandy Marzullo (sempre impeccabile e elegante con capigliatura lunga e curata da figlio di papà ribelle) deve arbitrare opinioni, resoconti, possibili ma soft polemiche, collegamenti esterni spesso enfatizzati come scoop, finti bilanciamenti tra i giudizi dei critici e il pubblico all'uscita dai cinema, ma anche dimensioni diverse (reali o evocate, tangibili o fuori campo) ritagliate abilmente in uno spazio standard riservato agli incontri in studio e le relative tipologie umane che le occupano. E quindi troviamo il talk show più cazzeggiante, la televendita ammiccante, la conduzione cabarettistica che col mestiere di chi fa spettacolo prevede rituali presenze di attori e registi dei film usciti in settimana ma che risultano innocue e anodine sovrastate come sono da quelle di critici e opinionisti (in studio o in collegamento) maschili e femminili dalle tonalità più diverse e funzionali a un gioco delle parti: c'è quello impettito e stentoreo da lezione universitaria, quello drastico ma affabile, quello furbamente interlocutorio, quello colloquiale per non rischiare di contraddire troppo certe direttive, quello cinefilo dubbioso e problematico (tutti a volte per pareri simultanei sono collocati in primo piano in riquadri da installazioni sperimentali). E poi dopo l'abbandono di Gian Luigi Rondi e la scomparsa di Gregorio Napoli, due veterani autorevoli, sempre più largo alle giovani leve femminili, ragazzine di qualche testata o di siti di cinema online che hanno imparato la lezione e parlano come se stessero al cospetto di una commissione d'esame (ma quasi sempre non sanno neanche di cosa parlano). E, dulcis in fundo, le impareggiabili anziane professoresse parruccone truccate e acconciate da Desperate Housewives della provincia italiana. Difronte a questo scenario è inutile porsi troppe domande o meglio marzullianamente "fatevi una domanda e datevi una risposta".

Alberto Castellano

## Chi è Gigi er fenomeno e perchè si parla di lui!

Luigi Marzullo detto Gigi (Avellino, 25 luglio 1953) giornalista e conduttore televisivo, Laurea in Medicina e Chirurgia a Pisa. Entra in Rai su diretta segnalazione del coregionale Ciriaco De Mita (già presidente del Consiglio dei Ministri, segretario nazionale e presidente della Democrazia Cristiana). È responsabile della struttura Notte di Rai 1 dal 14 maggio 2013, quando viene nominato dal direttore generale RAI Luigi Gubitosi capostruttura cultura della prima rete RAI.

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

La parola ai politici:

## Riforma del Cinema: un film già visto



Fabrizio Bocchino

Anche se non ho esperienze pregresse, credo di poter dire che questa legislatura è davvero "strana". Due presidenti della repubblica eletti, legge elettorale incostituzionale, larghe intese, ed il processo di delegittimazione degli organismi intermedi ed assembleari a tutti i livelli, siano istituzionali che sociali, portato alle estreme conseguenze pratiche, e, con la riforma Renzi-Boschi, anche teoriche e formali. A mente fredda dunque, ripensiamo alla vicenda parlamentare della legge di riforma del cinema della senatrice Di Giorgi e di quella, ad essa correlata, della proposta governativa Franceschini, e non ci stupiamo più dello stravolgimento delle prerogative parlamentari, del sovvertimento dei percorsi costituzionalmente stabiliti, tante volte è successo in questa legislatura. Ci siamo assuefatti, abituati. Insomma, il classico "film già visto". Però, tenuto conto che già da queste stesse pagine dei **Diari di Cineclub** è stato denunciato come la proposta governativa stia cominciando a riscuotere degli apprezzamenti provenienti da direzioni inaspettate, è bene dunque non rinunciare al proprio ruolo di "dissidenti", e parafrasando la più consolidata tradizione cinematografica fantozziana, alzare la mano ed intervenire tra il conformismo generale dopo l'ennesima proiezione aziendale imposta, e pronunciare la celebre frase ormai scolpita nella storia del cinema nostrano, rivolta al famoso capolavoro del maestro Eisenstein. Non so però se in questo sonnacchioso paese, potranno seguire i 90 minuti di applausi generalizzati. Gli elementi dello psicodramma della legislatura renziana ci sono tutti. Anzi, quasi. Perché stavolta ci avevamo creduto sul serio che un grande intervento su uno dei settori culturalmente più significativi come quello del cinema partisse e fosse interamente discusso in parlamento. C'era la legge Di Giorgi, ed era stata pure calendarizzata in commissione, quale onore!! Il programma della audizioni era ambizioso e dunque complicato da portare avanti nell'affollato calendario della commissione. Eppure ce l'avevamo fatta. Associazioni di categoria e non, di imprenditori, attori, sceneggiatori, musicisti, tecnici, doppiatori, e così via, sono sfilati pazientemente davanti la commissione, una o due volte a settimana, costantemente, regolarmente, offrendo a noi senatori uno spaccato preciso e puntuale di questo mondo, di cui, diciamoce, in parlamento non si parla quasi mai. Un grande esercizio di condivisione e di ascolto,

uno di quelli che fa bene alla democrazia, anche a prescindere dall'uso che poi se ne fa. Perché l'ascolto è sempre un bene, poi la politica fa le sue scelte e se ne deve assumere le responsabilità, rese ancor più evidenti proprio perché si è ascoltato in precedenza. E' stato detto: "si andava per le lunghe", "la lista di auditi era troppo vasta". Il seme dell'insofferenza all'ascolto (vogliamo dire dell'intolleranza?) cerca sempre di insinuarsi anche laddove non te l'aspetti. Ma le audizioni proseguivano senza intoppi. Fino all'arrivo di un fulmine a ciel sereno. La sera del 28 Gennaio, dopo alcune settimane dall'inizio delle audizioni ed a programma già quasi interamente svolto, i senatori della commissione apprendono dai telegiornali di prima serata, che il Presidente del Consiglio ed il ministro Franceschini, con un grazioso siparietto a palazzo Chigi insieme a 4 illustri personalità del mondo dello spettacolo e del cinema, hanno presentato un disegno di legge di riforma del settore. E' andata così. Né più né meno. Nessun preavviso. Niente di niente. "Ma tu ne sapevi niente?" "No, io no, tu", "No!". E che c'è in questo disegno di legge? Mistero. Per svariati giorni, ci si è dovuti rifare al comunicato stampa dell'evento, che ci rimandava dei contenuti che poco avevano a che fare con il ddl Di Giorgi. Ancora oggi, mentre scrivo questo pezzo, il testo ufficiale del ddl non è reperibile, e ci dobbiamo avvalere delle copie ufficiose che ormai impazzano sul Web (AGGIORNAMENTO: il pezzo è stato inviato ai "Diari" il 16 Marzo e quello stesso giorno il ddl governativo è stato finalmente annunciato in aula a fine seduta, ed il testo ufficiale è apparso infine il 24 marzo sul sito del Senato e non risulta ancora a tutt'oggi 30 Marzo assegnato alla 7ª commissione). La prima audizione del dopo-siparietto arriva pochi giorni dopo, il 2 Febbraio, ed è stata raccontata, per le nove Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica che il caso ha voluto presenti in questa evenienza, da Candido Coppetelli nel numero 37 dei **Diari di Cineclub**. La scena è surreale. Gli auditi stavano intervenendo su una legge del cinema che non conosceva nessuno al di fuori della commissione, mentre il resto d'Italia sapeva che il governo aveva avviato un'epocale riforma del cinema, a noi totalmente preclusa. Presi la parola piuttosto irritato e denunciati la cosa: a che serve ora questa audizione? A che sono servite le precedenti? Che fine fa il ddl Di Giorgi ora? Chi ha sentito il governo nell'elaborare la sua proposta? Domande rimaste inevase. Nel merito, il bellissimo articolo di Stefania Brai, anch'esso nel numero 37 dei **Diari di Cineclub**, dà una rappresentazione piuttosto accurata di quello che ad oggi sappiamo

della proposta governativa, dunque non mi dilungo in questo. Tante deleghe, anzi auto-deleghe (il governo delega se stesso), l'Organo centrale alle dirette dipendenze del ministero (Consiglio Superiore del Cinema e dell'Audiovisivo), scarsa attenzione alla parti più "fragili", quelle più creative, quelle da proteggere dalle logiche di mercato. Aggiungo solo che a confronto del Consiglio franceschiano, persino il Centro Nazionale del Cinema della proposta Di Giorgi, seppur criticato durante le audizioni nella composizione e nelle funzioni, sembra quasi un paradisiaco strumento di democrazia diretta. Per il resto il confronto non è semplice. Nel ddl Di Giorgi non vi sono deleghe mentre nel ddl governativo, in perfetto stile renziano, ce ne sono addirittura quattro tra cui una particolarmente rilevante, il "Codice dello Spettacolo", sarebbe stato auspicabile che tale materia venisse affrontata nella sana dialettica parlamentare invece che nelle segrete stanze governative. E' un film già visto. E lo abbiamo visto tante volte. Gli annunci in TV, l'intervento governativo a gamba tesa sul parlamento, la delegittimazione del serio lavoro nelle commissioni, la sorpresa persino nei colleghi di maggioranza. Altri esempi? Fra quelli che più riguardano la mia commissione, la c.d. "buona scuola" i cui sviluppi erano illustrati nei salotti televisivi, ed il caso da manuale della legge sul settore 0-6 anni dell'istruzione, provvedimento abbondantemente discusso e con emendamenti già presentati ed illustrati in commissione, quando intervenne come una mannaia una bella delega nella medesima "buona scuola" che azzerò tutto il nostro lavoro. Alla legge del cinema, ad oggi, manca solo il carattere di urgenza ed il voto di fiducia. Ma arriveranno anche quelli. Nell'incertezza più totale che ora avvolge la tematica cinema (non è neanche chiaro se il ddl governativo sarà incardinato al Senato, dove si porrà il problema di elaborare un testo base "unificando" le due proposte, oppure alla Camera, cosicché non si avrà neanche questo problema ed il governo non avrà l'impiccio di esaminare la proposta del Senato), sono sicuro che arriverà puntuale l'annuncio del nostro ineffabile premier "legge del cinema entro un mese !!!", e così anche il finale del film già visto e stravisto sarà completo.

Fabrizio Bocchino

*(Erice, 1968) Laureato in Fisica, senatore della Repubblica della XVII legislatura essendo stato eletto nel 2013 nella circoscrizione Sicilia. Segretario della VII Commissione Istruzione Pubblica e Beni Culturali del Senato.*

segue da pag. 1

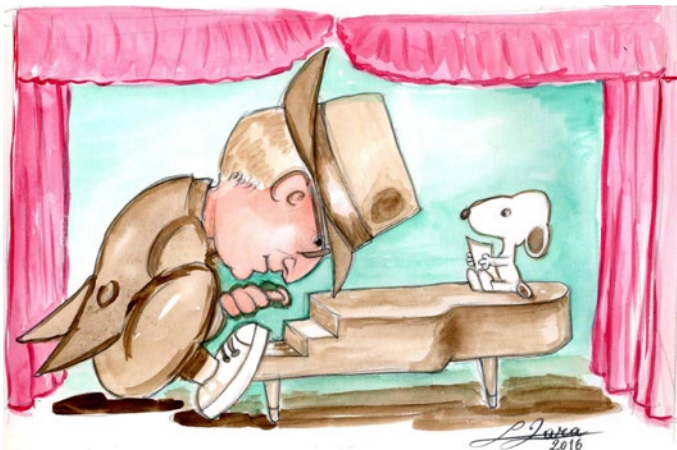
Un marziano genovese a Roma (Felici Editore) scritto da Caterina Taricano. Si tratta di un testo accattivante, che si legge d'un fiato, perché l'autrice con abilità ha riportato le memorie, i pensieri, i racconti (a volte pure esilaranti) del regista ligure, riuscendo a comporre un vivace e interessante ritratto. La Taricano, presente all'incontro cagliaritano, ha ricordato il percorso della scrittura del libro e come sia stata una scelta mirata quella di iniziare il "monologo" del regista con l'evocazione dei film non realizzati, i suoi "sogni", nati come tali ("quando li sogno sono perfetti, affascinanti"). Dunque, anche la serata ha preso il via ricordando i progetti cinematografici amati e mai compiuti. Come quello esemplare che doveva romanzare la vicenda di "Unidad Popular", nel Cile di inizio anni settanta. Era stato lo stesso leader del partito, diventato presidente dello stato sudamericano, Salvador Allende, a chiedere con una lettera ("la conservo gelosamente"), dopo la visione di *Sacco e Vanzetti*, a Montaldo la possibilità di realizzare un film sul momento storico che il Cile stava vivendo. Questo invito sollecitò il regista, insieme al giornalista Andrea Barbato, a scrivere una sceneggiatura la quale, però, finiva drammaticamente con un attentato contro Allende. I due autori non potevano sapere del dramma, avvenuto qualche mese dopo, provocato dal colpo di stato fascista e della morte dello stesso Presidente. La terribile notizia, l'11 settembre del 1973, sconvolse Montaldo e, di conseguenza, il progetto non ebbe seguito. D'altronde, come ha detto l'autore genovese "Il mestiere del regista è tra i più precari del mondo: si sa quando finirà la lavorazione di un film, ma certamente non si è mai sicuri quando si riprenderà a girare un nuovo progetto". I momenti difficili, costellano, dunque, la professione di autore cinematografico e Montaldo, a questo proposito, ha anche ricordato gli esordi della sua carriera autoriale, quando, la delusione per l'accoglienza del suo *Tiro al piccione* (1961), lo portò a pensare di abbandonare il mestiere. "Certo, in quegli anni era un problema narrare per immagini una storia incentrata sulla scelta superficiale di un giovane, attirato dagli ultimi bagliori del fascismo, volontario della Repubblica di Salò. Avevo, infatti, letto il libro omonimo di Giose Rimaneli, e mi aveva colpito il percorso di un ragazzo il quale, solo dopo una serie di drammatici avvenimenti, capisce da che parte combattere per la "vera" patria. Questa storia non piacque né a sinistra,

né a destra. Al Festival di Venezia fui fischiato e pensai di abbandonare il cinema". Per fortuna, Giuliano Montaldo incontra Vera Pescarolo, una donna straordinaria, che diventerà

una collaborazione felice con il fratello Leo Pescarolo), appunto assistente alla regia; ha lavorato nell'ambiente del cinema in tutti i settori, una figura che emana ancora libertà e volontà. È stata lei, quando si è legata sentimentalmente a Giuliano Montaldo, a farlo desistere dalla scelta di abbandonare la regia dopo *Tiro al piccione* e lo ha portato a orientarsi nella sua carriera con scelte adeguate e importanti. Lui sorridendo ci dice "dato che era una produttrice severa, ho preferito portarla dalla mia parte!" Il libro di Caterina Taricano, peraltro, inizia proprio con la dichiarazione del regista di *L'Agnes va a morire*, di "quanto sia stata importante per la mia vita Vera Pescarolo, la mia Vera, con cui ho condiviso vita, lavoro, amore". Insomma, una donna speciale, a cui possiamo attribuire

buona parte della riuscita dei capolavori del marito. Eccoli, quindi, rispondere insieme alle domande del pubblico, per esempio, su quale tipo di film ancora li incuriosisca. Vera Pescarolo ha esclamato subito "Tutti i film belli". Montaldo ha aggiunto, a questo proposito, come sia, per lui, un dispiacere vedere un'opera cinematografica riuscita male, perché ne comprende le difficoltà di realizzazione, i problemi sorti all'improvviso, gli ostacoli, a dispetto delle buone intenzioni. Sono situazioni che capitano nel mestiere del regista e ha ricordato come, per realizzare il suo più recente film *L'industriale*, avesse sulla carta otto settimane di lavorazione, divenute drasticamente sette, per questioni di produzione, una difficoltà complessa per chi ha progettato il girato con tempistica diversa. Oppure, ha continuato, spesso un film sembra non dover nascere perché nessuno ci crede. "Per *Sacco e Vanzetti* ho bussato molte porte e solo, dopo tanti tentativi, ho trovato un produttore, Arrigo Colombo, che conosceva la vicenda, perché, esule negli Stati Uniti durante il fascismo, aveva imparato l'inglese proprio leggendo le lettere di Vanzetti al comitato di difesa". *Sacco e Vanzetti* rimane uno tra i lungometraggi maggiormente popolari di Giuliano Montaldo, un successo internazionale strettamente legato alla colonna sonora di Ennio Morricone con le ballate cantate da Joan Baez. Peraltro, è stato fondamentale nel riaprire il caso dei due italo-americani condannati a morte ingiustamente. Come ha raccontato Montaldo, subito dopo la felice distribuzione del lungometraggio, un gruppo di giovani studenti di giurisprudenza di Boston riuscì, a conclusione di una ricerca ostinata e faticosa, a trovare i documenti evidenziati le pecche del

segue a pag. successiva



Il Maestro Romeo Scaccia, pianista, nella caricatura di Luigi Zara

sua compagna di vita e di lavoro, sua assistente e sua moglie. Anche Vera Pescarolo era presente all'incontro alla Biblioteca Provinciale, partecipando con i suoi interventi acuti e spiritosi. Il pubblico l'ha amata subito. Difficile, infatti, incontrare una donna così determinata e appassionata nel mondo del cinema. Pro-



Il Maestro Giuliano Montaldo, regista, nella caricatura di Luigi Zara

veniente da una famiglia importante nella storia dello spettacolo italiano (la madre era la famosa attrice, un mito teatrale, Vera Vergani), è stata interprete, produttrice (anche in

segue da pag. precedente  
 processo ai due e, da quel momento, iniziò la riabilitazione definitiva di Sacco e Vanzetti. E pensare che un critico cinematografico sul Boston Globe, quando la pellicola fu distribuita negli Stati Uniti, scrisse: "Non andate a vederlo. E' tutto falso perché l'autore è italiano e anarchico!" Citando il giornalismo cinematografico, poi, è stata fatta a Montaldo una domanda su presunti esperti-intrattenitori televisivi. "Vi state riferendo a Marzullo? Vi posso dire che, avendo, durante il Festival di Venezia, partecipato a un suo programma, quando mi chiese "Quale è stato il più grande errore della sua vita?", gli risposi quello di aver aderito al suo invito. Pensavo mi censurasse questa mia ironica affermazione e, invece, non tagliò niente. Beh, a questo punto, tanto di cappello!" A questo incontro così partecipato, il giorno dopo, è seguito il secondo appuntamento sardo del regista ligure, a Elmas. Prima della consegna del premio alla carriera, il compositore Romeo Scaccia ha dedicato un concerto a Giuliano Montaldo per piano solo. E' stata una esibizione intensa e emozionante, in cui il



Biblioteca Provinciale di Cagliari, presentazione del libro "Un marziano genovese a Roma" (Felici Editore) scritto da Caterina Taricano, la prima a sx nella foto, segue Alessandro Macis, Giuliano Montaldo, Vera Pescarolo

musicista ha alternato suoni, parole (per commentare con vivacità le sue scelte o alcuni episodi legati ai brani eseguiti), immagini. Infatti, dopo aver interpretato la colonna sonora, da lui scritta, per il restauro e la proiezione del film muto *La Grazia* di Aldo De Benedetti



("una musica morriconiana" ha sottolineato Scaccia) e alcune altre sue composizioni, Scaccia, su un suo personale montaggio di immagini da opere di Montaldo, ha suonato so-



Elmas (CA) teatro Comunale. La sera della premiazione di Giuliano Montaldo: da sx Romeo Scaccia, Vera Pescarolo, Alessandro Macis, Patrizia Masala, Giuliano Montaldo

pra l'originale colonna sonora con un effetto potente. Il momento più toccante è stato proprio quello dedicato a *Sacco e Vanzetti*. Impossibile, infatti, non commuoversi di fronte a Volontè che, prima di morire, grida "Viva l'anarchia" e alle parole della canzone eseguita da Joan Baez. Il pubblico ha applaudito per molti minuti sia Montaldo sia Scaccia, il quale è sceso dal palco per abbracciare, commosso il regista. Il premio alla carriera è, poi, stato consegnato da Alessandro Macis e Patrizia Masala (rispettivamente presidenti della Associazione "L'Alambicco" e della "Macchina Cinema") a Giuliano Montaldo. La motivazio-



Romeo Scaccia mentre commenta con il piano un film di Giuliano Montaldo

ne del premio recita: "A Giuliano Montaldo che con levità ha percorso sulle ali della libertà i sentieri della poesia per immagini, con coerenza e passione civile e sociale. Da sempre schierato dalla parte del torto, contro l'arroganza del potere. Portatore di un pensiero laico di tolleranza e di fratellanza". Bisogna anche aggiungere come, durante le mattinate di sabato, il regista, Vera Pescarolo e Caterina Taricano, accompagnati dagli organizzatori della rassegna, siano stati ricevuti dal prefetto di Cagliari, la dottoressa Giuliana Perrotta, la quale aveva partecipato ad alcune proiezioni inserite nella rassegna. Un incontro piacevole, che, soprattutto, ha messo in evidenza quanto Giuliano Montaldo sia amato in maniera trasversale dal pubblico sardo.

Elisabetta Randaccio

## Ritorno a Twin Peaks, 26 anni dopo



Laura Frau

Ad inizio aprile di 26 anni fa andava in onda il primo episodio di uno dei capolavori della serialità televisiva: "Twin Peaks", la serie che ha avuto il merito di importare anche in Italia il caffè americano e la torta di ciliegie. Trasmesso tra il 1990 e il 1991 in due stagioni dal canale ABC, "Twin Peaks" ruotava intorno all'uccisione della giovane Laura Palmer e alla ricerca del colpevole, potenzialmente celato dietro ogni personaggio. Ideata da David Lynch e Mark Frost, la serie mostrava una chiara impronta lynchiana:



"Twin Peaks" è una serie ideata da David Lynch e Mark Frost e andata in onda tra il 1990 e il 1991 sulla ABC.

la cittadina di Twin Peaks, all'apparenza tranquilla, era in realtà imperniata dal Male e dall'ambiguità, rappresentati visivamente attraverso l'uso sapiente di giochi di luce e la sovrapposizione di immagini che andavano a comporre scenari minacciosi. A Twin Peaks tutti nascondevano qualcosa, a partire da Laura, che con la sua morte diede avvio alla storia e che si scoprì ben presto non essere la ragazza perfetta dipinta agli inizi. Andando avanti con gli episodi si scopriva che a Twin Peaks nessuno era del tutto buono o cattivo, non c'erano eroi né antagonisti: scavando nelle storie dei personaggi veniva a galla il torbido, il Male onnipotente. "Twin Peaks" faceva ampiamente ricorso alla citazione, diventata un leitmotiv nelle serie tv degli ultimi decenni, con un'attenzione verso gli aspetti visivi e formali e la combinazione di più generi. "Twin Peaks" era una detective story, un po' horror, un po' thriller, con influenze poliziesche e - soprattutto - cinematografiche (con chiari riferimenti a Hitchcock e Buñuel) e personaggi ispirati al mondo del cinema più che alla vita reale. "Twin Peaks" era un prodotto ispirato al cinema, che ha avuto il merito di mostrare come la televisione già 26 anni fa fosse in grado di raggiungere livelli qualitativi assai vicini a quelli cinematografici. "Twin Peaks" è capostipite di quelle serie che, come anche "X-Files" e "I Soprano", negli anni si sono distinte per qualità della sceneggiatura e per complessità, inducendo gli spettatori ad una visione ripetuta degli episodi, per comprendere appieno ciò che veniva raccontato. "Twin Peaks" ha dato inizio alla seconda "Golden Age" della serialità televisiva,

segue a pag. 7

segue da pag. 1

principale ragion d'essere. Costanza Quatrighio l'ha chiamato cinema dell'attenzione, "quel cinema fortemente legato al sentimento del nostro tempo, che fa dell'ascolto la sua forza, dell'esperienza il proprio fondamento"<sup>2</sup>. Per affrancarlo dal puro cinema documentario viene definito, di volta in volta, cinema del reale o fuoriformato, mettendone a fuoco – insieme alla fonte centrale d'ispirazione – la tendenza a sfuggire alle codificazioni e l'essenza profondamente innovativa sul piano linguistico, una sorta di azzeramento delle categorie del cinema classico a favore dell'ibridazione e della contaminazione (del tessuto visivo quanto di quello sonoro, spesso altrettanto ricco e ricercato). In questa veste, il film diventa dichiarato percorso di ricerca esso stesso, nella doppia accezione contenutistica e formale: come racconto in divenire e al contempo ininterrotta riflessione sulle sue infinite possibilità di costruzione, sul senso del far cinema e sulle pratiche di regia. A partire dall'abbattimento definitivo dei recinti tra fiction e non, come di quelli tra cinema diretto e found footage o film d'archivio, proseguendo sulla linea di un cinema aperto che ridefinisce i profili dello sguardo cinematografico degli anni zero. Su questo complesso e vitale paesaggio in divenire ha voluto riflettere l'iniziativa targata 'La macchina cinema (Ficc)' tenutasi a Cagliari a febbraio e a marzo 2016 dal titolo *Italia, Terzo Millennio: Nuovo cinema del reale*<sup>3</sup> attraverso l'opera e le suggestioni di alcuni fra i più interessanti autori - Michelangelo Frammartino, Claudio Giovannesi, Peter Marcias, Alina Marazzi e Costanza Quatrighio - di quella che viene da più parti definita una nouvelle vague della non-fiction. Protagonista una generazione di cineasti, nata fra gli anni '60 e '70 dal nord al sud della penisola, che "in un sistema chiuso, involuto – che ha partorito autocensura, oltre che censura – si è sobbarcata il racconto di ciò che viviamo, del sentimento del nostro tempo", sintetizza Costanza Quatrighio. Da quest'urgenza, questa volontà comune di racconto, è emerso un panorama eterogeneo e diversificato, portatore di poetiche e sensibilità assolutamente personali. Che trovano nell'esplicitazione dello sguardo dell'autore, secondo Alina Marazzi, il loro comun denominatore: "Nel dichiarare la propria presenza, palesando la relazione tra chi filma e chi viene filmato, il cinema del reale compie il suo salto rispetto al passato. È questa la vera novità, quella che lega registi profondamente diversi con Pietro Marcello, Gianfranco Rosi, Alice Rohrwacher, Michelangelo

2 C. Quatrighio, *Oltre la soglia. La nuova radice del cinema italiano*, "Cinema e Storia", Stile Libero, Rubbettino, 2013.

3 Il progetto, a cura di Chiara Gelato, ha visto lo svolgimento di una rassegna cinematografica itinerante nei circoli Ficc del territorio e di una tavola rotonda alla presenza dei registi Alina Marazzi, Peter Marcias, Costanza Quatrighio e del critico Boris Sollazzo. Un evento promosso da Regione Autonoma Sardegna in collaborazione con L'Alambicco, FICC-Federazione Italiana Circoli Cinema, Cineteca Sarda.

Frammartino e molti altri. Uno sguardo dichiarato che attraversa il cinema diretto come quello che lavora sui repertori". Complice una tecnologia accessibile che ha concesso a questa generazione di misurarsi più agevolmente con il cinema, trovando nel mezzo leggero una maggiore immediatezza nel cogliere il reale e nel metterci in relazione, "perchè nel momento in cui un filmmaker utilizza la macchina leggera – dichiara Costanza Quatrighio – sta mettendo il suo corpo in relazione a ciò che filma, molto più che attraverso un dispositivo pesante da gestire con una troupe". Non un genere, ma una forma complessa di cinema (che semmai presenta al suo interno una serie articolata di generi), il cinema del reale ripensa – nel segno della libertà creativa e linguistica, come di quella produttiva e distributiva – le categorie abituali e le figure tradizionali della macchina cinematografica: il ruolo dell'autore e quello dell'attore (professionista e non); la posizione dello spettatore e quella della critica; l'eredità dei maestri e la capacità di incidere sui linguaggi e sulle forme del cinema contemporaneo. La selezione di opere presentata nella rassegna itinerante *Italia, Terzo*



Da sx Boris Sollazzo critico cinematografico, Peter Marcias regista, Costanza Quatrighio regista, Alina Marazzi regista, Chiara Gelato coordinatrice tavola rotonda

zo *Millennio: Nuovo cinema del reale*<sup>4</sup> ben esemplifica questo processo di interrogazione costante dell'autore sul proprio rapporto con il mezzo, con il cinema e l'immaginario. A partire dal libero utilizzo di materiali preesistenti smontati e rielaborati dai registi (il cinema che ripensa l'archivio e le immagini dimenticate), lavorando parallelamente su memoria, immaginario e presente<sup>5</sup>. terreno comune di

4 Quindici i titoli programmati nella retrospettiva, inaugurata con *Comizi d'amore (1964)* di Pier Paolo Pasolini; *Il dono (2003)* e *Le quattro volte (2010)* di Michelangelo Frammartino; *Fratelli d'Italia (2009)*, *Alì ha gli occhi azzurri (2012)* e *Wolf (2013)* di Claudio Giovannesi; *Per sempre (2005)*, *Vogliamo anche le rose (2007)* e *Tutto parla di te (2012)* di Alina Marazzi; *I bambini della sua vita (2011)*, *Dimmi che destino avrò (2012)* e *La nostra quarantena (2015)* di Peter Marcias; *L'isola (2003)*, *Con il fiato sospeso (2013)* e *87 ore (2015)* di Costanza Quatrighio.

5 Così C. Quatrighio, in occasione della tavola rotonda *Italia, Terzo Millennio: Nuovo cinema del reale*, sul cinema di archivio: "Il materiale che si mette a nudo nelle nostre mani ha a che fare con il definitivo affrancamento dal timore reverenziale nei porci di fronte all'immenso patrimonio iconografico custodito negli archivi ufficiali. Forse questo è potuto avvenire perchè siamo una generazione un pò sbagliata, uscita fuori un pò sbilenco. La nostra memoria è quella dei nostri genitori, dei nostri



Patrizia Masala presidente dell'associazione "La macchina cinema" (Ficc), Marco Asunis presidente nazionale Ficc. Presentazione della tavola rotonda

cineaste come la Marazzi e la Quatrighio. Proseguendo, sul piano di una rivisitazione del ruolo dell'attore, nel percorso compiuto da Claudio Giovannesi nel territorio del documentario e del film di finzione nel dittico di *Fratelli d'Italia* e *Alì ha gli occhi azzurri*, con il delicato passaggio di Nader-Ali da persona a personaggio; nel lavoro svolto da Alina Marazzi nel misurarsi per la prima volta, in *Tutto parla di te*, con il corpo dell'attore (di Charlotte Rampling, di Elena Radonicich), continuamente posto in aperta dialettica con il corpo più che mai reale e in trasformazione delle (vere) donne in gravidanza che orbitano nel film; nelle reciproche invasioni del reale nella finzione e della finzione nel reale presenti ne *L'isola* di Costanza Quatrighio, che su quello sconfinamento tornerà in tutta la sua filmografia, arrivando dieci anni dopo a mescolare, in *Con il fiato sospeso*, una gran quantità di livelli di rappresentazione; nella felice introduzione della macchina cinema (gli attori Luli Bitri, Salvatore Cantalupo) nell'intatta vitalità del campo rom (e dei suoi abitanti) nel film di Peter Marcias *Dimmi che destino avrò*. O ancora, spostando l'attenzione sulla relazione con lo spettatore, chiamato ad assumere un atteggiamento cooperativo inedito, nella proposta di una temporalità altra compiuta da Michelangelo Frammartino nei suoi film, in cui le inquadrature si ripresentano, cicliche, per svelare diversi frammenti di realtà, emblematiche di quella costante "oscillazione irrisolvibile"<sup>6</sup> tra reale e costruito, documentario e finzione che è alla base

segue a pag. successiva

nonni: siamo fatti a strati di un immaginario indotto. Un immaginario che pesava molto, di cui ci siamo liberati, che abbiamo utilizzato come una trama su cui avere un atteggiamento critico, come lo si può avere riutilizzando una certa immagine creata per un altro scopo. Non avendo la pretesa che quell'immagine nata e fruita allo stesso modo per tanto tempo, continui ad avere la stessa destinazione. Anche perchè nel momento in cui produciamo un'immagine, quest'immagine non ci appartiene più, appartiene a tutti e può essere letta secondo il punto di vista di chi la guarda. Fino ad arrivare a degli archivi che non sono più solo quelli tradizionali, come ad esempio il Luce, ma anche i nostri archivi quotidiani, quelli contemporanei di cui siamo circondati. Parlo della Rete, delle immagini che prima o poi dovremo cominciare ad affrontare come cineasti, perchè ci riguardano". Cagliari, 5 marzo 2016.

6 M. Frammartino, *L'infinita oscillazione del reale. Conversazione con Michelangelo Frammartino* (a cura di Daniele Dottorini), in D. Dottorini, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013.

segue da pag. precedente

del suo cinema (da *Il dono* e *Le quattro volte fino ad Alberi*); negli spiazzanti scarti tra diversi linguaggi presenti nelle opere di Alina Marazzi (*Vogliamo anche le rose* in primis) che sollecitano costantemente il pubblico a seguire differenti piste; nella chiamata dello spettatore ad "elaborare le immagini dell'orrore" come ha scritto Pietro Montani a proposito di *87 ore* di Costanza Quatrighio, che dalla "passione di Mastrogiovanni"<sup>8</sup> apre ad una riflessione sul potere delle immagini che produce vittime e su cui dobbiamo innestare dei processi di elaborazione. In questo cortocircuito che fa sal-



"Vogliamo anche le rose" film documentario del 2007 scritto e diretto da Alina Marazzi

tare linguaggi e schemi codificati, la prima figura ad essere messa in discussione è quella del regista, come evidenzia Alina Marazzi: "Per i mezzi limitati a disposizione, oltre che per l'essenza stessa di questo cinema, l'autore cresce la propria opera e l'accompagna fin quando è sicuro che può camminare con le sue gambe. Oltre che registi, si deve essere co-produttori, a volte montatori, e anche diffusori, se non proprio distributori. E gli spazi per riflettere a posteriori sui nostri film, seguendone le sorti in giro per l'Italia e non, ci hanno insegnato ad articolare meglio un discorso teorico, a mettere a fuoco meccanismi talvolta inconsapevoli". Una libertà che è anche sinonimo di solitudine, spiega Costanza Quatrighio, per cui l'esaltazione della produzione low budget ha di fatto rappresentato uno scarico di responsabilità da parte dell'apparato industriale, incapace di costruire un mercato vero, fatto di domanda e offerta, di pluralismo. "È un cinema che non è supportato dall'industria - afferma Peter Marcias - ne paga le conseguenze sulla sua pelle. In termini di sostegno economico e di circuitazione. C'è ancora troppa distanza, bisogna trovare nuove modalità, lavorando su più canali distributivi. Non ha senso rivangare il passato, è necessario ripartire da qui, dal grado zero".

Chiara Gelato

Giornalista cinematografica romana (*Paese Sera*, *Giornale dello Spettacolo*, 8 ½) e direttore della rivista di studi *Cinema e Storia* (*Rubbettino*), è autrice di diversi volumi sul cinema e di special di film per *Cristaldi*, *Fox* e *Columbia*. Con *"L'alambiccio"* e *"La macchina cinema"* ha curato rassegne e convegni su autori come Rosi, Monicelli, Scola e Avati.

segue da pag. 5

iniziata negli anni Ottanta e caratterizzata da trame sempre più complesse, una psicologizzazione dei personaggi sempre più ricercata e la creazione di mondi così espansi da perdersi dentro e che portano i fan ad utilizzare le più svariate piattaforme a disposizione per

illustrativi, frammenti dei dialoghi, citazioni scovate di film, romanzi, serie tv) e scambiarsi le puntate registrate sulle videocassette. Attraverso la visione ripetuta degli episodi, la ricerca dei dettagli più microscopici e la condisione di questi contenuti i fan unirono le forze nel tentativo di trovare una risposta al



Il ritrovamento del cadavere della giovane e bella Laura Palmer è l'evento che dà avvio alla serie

cercare di dare un senso a ciò che guardano. Con "Twin Peaks" è definitivamente cambiato il rapporto tra tv e spettatori. Sebbene le possibilità mediatiche dell'epoca ancora limitate non permettessero un coinvolgimento tanto diretto e massiccio dei fan come quello odier-



Kyle MacLachlan è Dale Cooper, agente dell'FBI incaricato del caso di Laura Palmer

no, con questa serie si poté intuire che qualcosa stava cambiando. A "Twin Peaks" va il merito di essere stata tra le prime serie tv a sfruttare diversi espedienti, soprattutto narrativi, per indurre il pubblico a delle pratiche di visione immersive e partecipative: la trama assai complessa spinse il suo fandom, poco dopo la messa in onda del primo episodio, a creare una community in rete, alt.tv.twinpeaks, in cui tutti i fan della serie potessero condividere materiali sulla serie (articoli di giornali delle testate locali, grafici

grande interrogativo della serie: chi aveva ucciso Laura Palmer? Questo lavoro collettivo a lungo andare si perfezionò al punto tale da riuscire ad anticipare le mosse di Lynch e di quanto accadeva nella serie. Così, mentre i critici reputavano "Twin Peaks" sempre più contorto, i fan lo trovavano invece sempre più scontato e prevedibile, quasi fossero riusciti ad entrare nella mente degli ideatori, per comprenderne la logica e il modo di pensare e prevedere cosa sarebbe successo nella storia. Alla televisione si richiedeva ormai uno sforzo di intenti e contenuti per stare al passo con gli spettatori più attenti ed esigenti. Non è un caso che le serie moderne continuino a distinguersi per la loro complessità, l'esperienza immersiva offerta, la narrazione multistrand, che le rendono dei prodotti estremamente elaborati, tali da richiedere agli spettatori un impegno di concentrazione assai elevato. Il network televisivo statunitense Showtime ha deciso di produrre un revival di "Twin Peaks" ambientato nel presente, sempre con Lynch alla regia. Le riprese sono iniziate a settembre scorso, ma non è ancora chiaro se la miniserie verrà rilasciata entro il 2016 o nel prossimo anno. Intanto, ad ottobre uscirà "The Secret History of Twin Peaks" di Mark Frost, che racconterà la storia tra la fine della seconda stagione e il presente. Non ci resta che attendere.



David Lynch

Mark Frost, che racconterà la storia tra la fine della seconda stagione e il presente. Non ci resta che attendere.

Laura Frau

## Biblioteca Umberto Barbaro. Il primo passo è fatto grazie alla SIAE

A settembre Diari di Cineclub aprì la campagna per salvare la Biblioteca. Primi risultati



Mino Argentieri

Non poverà sui 360 scatoloni che contengono metà del patrimonio librario della Biblioteca Umberto Barbaro. Non più una tettoia protettiva all'aria aperta, non più rischi, non più esposizione alle intemperie.

Il miracolo è avvenuto e ha i suoi nomi: la Società Italiana degli Autori ed Editori, il direttore generale Gaetano Blandini e i suoi collaboratori, Danila Confalonieri responsabile dell'Ufficio di Attività di Promozione Culturale e il responsabile dell'ufficio

logistica Giancarlo Mori. L'8 marzo è avvenuto il trasloco da una delle sedi dell'Archivio di Stato che a Pomezia ospita i cellari dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio. Meta: Ciampino magazzino della SIAE. La nuova casa provvisoria di 2000 mq consiste in uno spazio a noi riservato di tre metri di altezza e 30 di lunghezza, un ambiente provvisto di scaffalature, pulito, razionalizzato, ideale per custodire i nostri contenitori. Dopo mesi di ambascie e tribolazioni finalmente c'è stato un approdo che assicura una stabilità. E' un esito ragguardevole, tanto più che si è verificato grazie a un'importante istituzione che si è distinta da numerose altre, che hanno brillato per indifferenza o, peggio ancora, per ostilità.



Gaetano Blandini, Direttore Generale della Siae



Sono stati trasportati 26 bancali con due viaggi da Pomezia a Ciampino



I contenitori ordinati nello spazio riservato alla Biblioteca Barbaro. Da sx Angelo Tantarò, Direttore di **Diari di Cineclub** e Giancarlo Mori, responsabile Logistica della SIAE



360 contenitori della Biblioteca Barbaro presi in custodia negli archivi della SIAE a Ciampino



Siae - Direzione Generale Viale della Letteratura, 30 Roma EUR

Con ciò non si vuole dire che i problemi della Biblioteca Barbaro siano stati risolti: il Comune di Roma intende sfruttare la biblioteca dalla palazzina Corsini a Villa Doria Pamphilj, il MiBACT Direzione Generale Cinema ha negato la sovvenzione per l'anno 2015, non si hanno ancora notizie su come si intendono modificare le norme per il finanziamento pubblico alle iniziative di promozione della cultura cinematografica. Tuttavia qualche speranza è lecita. La Barbaro è affiancata in questo momento da **Diari di Cineclub** e dal suo direttore Angelo Tantarò; dalla FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema presieduta da Marco Asunis e da associazioni e persone che non accettano la nullificazione o la dispersione di un bene comune accumulato in oltre mezzo secolo. Anche l'autorevolissima SIAE si è mossa e ha compiuto un gesto di generosità esemplare. C'è da augurarsi che questa

sia la premessa a una sinergia che possa garantire, nel rispetto delle singole autonomie, di accostare la Biblioteca Barbaro alla preziosa Biblioteca Teatrale SIAE del Burcardo così da creare nella capitale un solido centro culturale dello spettacolo, nell'insieme delle sue articolazioni.

Mino Argentieri



## Il caso Spotlight

Genere: Drammatico, Regia: Tom McCarthy, Cast: Michael Keaton, Mark Ruffalo, Rachel McAdams, Liev Schreiber, Stanley Tucci, Brian d'Arcy James. Anno: 2015, Durata: 128 min



Giulia Zoppi

Nel 2001 uno delle più importanti testate giornalistiche di Boston il Boston Globe, subisce un cambio al vertice con l'arrivo da Miami di Marty Baron (Liev Schreiber). Marty vuole che il Team Spotlight, gruppo di giornalisti del Globe specializzato in delicate inchieste di cronaca, torni a lavorare su un caso già aperto in passato e misteriosamente insabbiato e dimenticato.

Oltre al caso John Geoghan, prete accusato di aver violentato un bambino di dieci anni, il team lavora per smascherare un intero sistema di abusi e violenze occultato dall'allora arcivescovo della città Bernard Francis Law. *Spotlight* affronta con piglio investigativo l'indagine del Globe, operando delle scelte minime di contenuto e di forma che favoriscono l'immedesimazione dello spettatore e l'approfondimento sull'inchiesta vista dalla parte dei giornalisti. In questo senso non stupisce, per esempio, che gli antagonisti del racconto, i preti, siano relegati nell'ombra, fuori campo, ad esclusione di un paio di apparizioni al limite del grottesco: eludendo così una delle pratiche più importanti del giornalismo, ovvero il diritto al contraddittorio. Il film si schiera senza rimpianti dalla parte della 'verità', della perdita di fede, della paura di un pericolo strisciante e potentissimo che abita a pochi metri dalle case dei buoni "cristiani americani" e lo fa scegliendo uno stile registico che nulla regala alla spettacolarità e neppure ai colpi di scena, rimanendo invece (e qui sta la vera ed importante novità di questa pellicola vincitrice dell'Oscar come Miglior film) sempre e solo dietro alla storia che racconta, sommessamente e senza alcun effetto speciale (né vezzi interpretativi da parte dell'ottimo cast) creando un precedente. Molti hanno accostato quest'opera al film dedicato allo scandalo Watergate raccontato da Alan J. Pakula in *Tutti gli uomini del Presidente* ma, pur ritrovando sequenze e luoghi che balzano subito alla mente per efficacia evocativa (uno su tutti la biblioteca), altri e più importanti sono gli elementi che dividono queste due opere, ponendole su due piani di genere molto distinti. Se Pakula e lo sceneggiatore William Goldman, infatti, avevano giocato la carta dello spionaggio e controspionaggio con un occhio che indaga osservato a sua volta da altri occhi che indagano a loro volta, più simile a *La conversazione* di Francis Ford Coppola, McCarthy fa del giornalista il punto focale della storia, vero motore attorno cui si muovono vittime, carnefici, avvocati avidi, portavoce conniventi, senza indugiare nemmeno per un attimo sull'altra faccia della medaglia, senza porsi nemmeno il



problema che il racconto risulti monco, parziale. Il piccolo gruppo di giornalisti che parteciparono all'inchiesta hanno già ricevuto la loro 'prova di realtà' con il Pulitzer vinto nel 2003 e non hanno certo bisogno che un film ne metta in discussione i risultati, creando dubbi nel pubblico. *Spotlight* è un pugno in pieno viso che non ha pietà per chi, lungo i decenni, ha meticolosamente insabbiato ogni prova di colpevolezza dopo aver abusato di ragazzini e ragazzine provenienti dagli strati più deboli della società ma è soprattutto un'opera rigorosa che utilizza al meglio il potere delle immagini nel dipingere un mondo di relazioni assenti (i giornalisti che hanno fami-



glie e/o relazioni quasi inesistenti) di storture burocratiche e politiche (nessun impiegato, nessun soldatino si smuove dal suo posto per collaborare, opponendo la cieca obbedienza alla ricerca della verità) di tragiche fatalità (l'attentato alle Torri Gemelle che blocca per settimane l'inchiesta, l'inesperienza di un giornalista che si lascia passare sotto il naso informazioni piccanti). E perché tutto questo traspiri dallo schermo fino a noi è necessaria la prova assolutamente convincente dell'intero cast, da Stanley Tucci a Michael Keaton e Rachel McAdams, sul quale svetta però il testardo Michael Rezendes interpretato da Mark Ruffalo, figura emozionante nella sua abnegazione, capace di uscire dai confini dello schermo per farsi portavoce di generazioni di

cronisti che vedono nel proprio mestiere non un salario ma una missione. La pellicola dunque ripercorre tutte le fasi dell'indagine, dai primi indizi fino alla pubblicazione dei fascicoli originariamente secretati sull'edizione di gennaio 2002 del Globe. Sotto la guida di Walter "Robby" Robinson (Michael Keaton) i vari membri della squadra differenziano i loro obiettivi per raccogliere le testimonianze delle vittime degli abusi, carpire informazioni riservate dall'avvocato Mitchell Garabedian (Stanley Tucci) e svelare i misteri di Eric MacLeish (Billy Crudup). La ricostruzione è puntuale, i riferimenti precisi e l'indagine, seppur molto scrupolosa e dettagliata, non risulta mai pesante ma è anzi molto dinamica grazie ai frequenti cambi di fronte. Si passa rapidamente dalle indagini di Michael Rezendes (Mark Ruffalo) a quelle di Sascha Pfeiffer (Rachel McAdams), senza mai soffermarsi esageratamente su un singolo filone. Le prove degli interpreti sono superbe, i profili psicologici debitamente approfonditi, anche se salta immediatamente all'occhio come il duo più interessante risulti subito essere quello tra Ruffalo e Tucci, capaci di dare continua vitalità all'opera con i loro confronti. L'intento del film di sensibilizzare è evidente. Riferimenti ad inizio e a fine pellicola, oltre al contenuto stesso di essa denotano come si voglia estendere al grande pubblico un'inchiesta di enorme portata. E' necessaria dunque una certissima cura dei dettagli che Tom McCarthy fa immediatamente sua. *Spotlight* infatti è il giusto compromesso tra un'analisi strettamente tecnica della vicenda ed un approccio "romanzesco", con una forte tendenza verso la prima. A volte, soprattutto nei colloqui con le vittime, sembra quasi di essere di fronte ad un reportage, una documentaristica ricostruzione dei fatti, scandita dalle sublimi ed inconfondibili musiche del pluripremiato compositore Howard

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Shore (Il signore degli Anelli, The Aviator, Il silenzio degli innocenti). *Spotlight* è un film duro, dai toni diretti e nitidi. Non usa mezzi termini per descrivere gli orrori consumatisi nelle case e nelle parrocchie dei preti di Boston. “Non si può essere generali in queste situazioni, utilizzare il termine “molestare” non è abbastanza” puntualizza il personaggio di Sascha Pfeiffer ad una delle vittime, tuttavia il film si pone soprattutto dalla parte del giornalismo libero di denuncia, anche perché, è bene sottolinearlo, l’attività del gruppo è frutto di una pratica di indagine che oggi non sarebbe più possibile. Con l’avvento del giornalismo digitale infatti, niente è più come allora. Né i tempi di lavorazione e nemmeno il messaggio veicolato dalle notizie, tutte oltremodo consumate nel giro di 24 ore. Dalla pellicola emerge una visione fortemente pessimistica della Chiesa, così radicata da risultare quasi inestirpabile, così potente da poter insabbiare qualsiasi manovra sia isolata e non minuziosamente documentata. Il pessimismo straripa addirittura dallo schermo e rompe gli argini della quarta parete. “Sono scettico sul fatto che la Chiesa cambi il suo atteggiamento, guarire da se stessa sarebbe un piccolo passo verso questa direzione”, sentenza Thomas McCarty, il regista. La Chiesa dovrebbe guarire, ma quello che *Spotlight* ci fa capire, è che lei stessa che oppone resistenza,



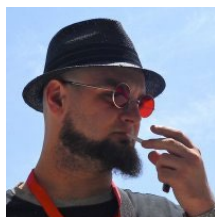
desiste. Per approfondire la tematica però è bene segnalare *Il Club*, pellicola presentata a Venezia e girata dall’ottimo Pablo Larrain. Se in *Spotlight* il nucleo del racconto gira intorno all’antico e nobile mestiere del giornalista d’inchiesta, *Il Club* mostra senza censure e con molto coraggio l’abiezione, la violenza e la crudeltà praticata da un gruppo di preti e da una suora che seppur allontanati dalle proprie parrocchie per aver perpetuato violenze su minori, continua a considerare i propri abusi al servizio di una particolare e personalissima liturgia delle fede e senza mai mostrare alcun segno di pentimento, sotto lo sguardo ambiguo di un emissario del Vaticano con intenti epuratori. Un’altra storia crudele su cui riflettere, un’altra faccenda scabrosa (se non si è troppo sensibili) che McCarty accenna e che Larrain ci sputa addosso senza remore o pregiudizi.

Giulia Zoppi

## YouTube Party #18

# Minecraft Redstone Computer

Visualizzazioni - 1’311’334 ([link](#))



Massimo Spiga

*La trama* - Il nostro autore, LPG, ci mostra le proprietà del computer che ha costruito all’interno del videogame *Minecraft*. Questa impresa non può essere compresa in tutta la sua brillante follia senza qualche informazione di contesto. *Minecraft* è un gioco indie, sviluppato dai programmatori svedesi Markus Persson e Jans Bergensten. Fu pubblicato nel 2011 dalla piccola casa di produzione Mojang. Ebbe un certo successo; la Microsoft ne acquisì i diritti nel 2015 per due miliardi e mezzo di dollari (per aiutarci a mettere le cose in prospettiva, si tratta di una cifra superiore al PIL della Liberia). *Minecraft* è, in sintesi, una versione digitale del gioco dei Lego. Offre una varietà di diversi “mattoncini” cubici, con cui costruire qualsiasi cosa (mentre si sopravvive agli attacchi di arcieri scheletrici e blob esplosivi). Due di questi cubi hanno interessanti proprietà: le torce e la polvere di pietra rossa. Mentre la seconda può servire per tracciare veri e propri circuiti, le prime possono “accenderli”. In questo modo, gli utili prodotti della pietra rossa possono essere impiegati per costruire strutture dinamiche. LPG, sicuramente aiutato da una certa dose di disturbo ossessivo-compulsivo, le ha usate per costruire un computer funzionante.

*L’esegesi* - *Minecraft* permette di costruire macchine virtuali Turing-complete. Questo significa che, all’interno di un videogioco, si può assemblare un vero e proprio computer, capace di risolvere qualsiasi elaborazione matematica. LPG l’ha dotato di un word processor, di una calcolatrice, di un browser per internet e di tante altre piccole amenità (ed è bene notare come abbia “scritto” queste funzionalità con scie di polvere rossa e torce). Molti altri ingegneri di *Minecraft* hanno creato stampanti, montagne russe, chitarre e, addirittura, hard disk funzionanti. Data una quantità sufficiente di precisione, un hardware abbastanza sviluppato e dell’infinito tempo libero, sarebbe teoricamente possibile costruire all’interno di *Minecraft* un computer capace di far girare una seconda istanza del videogioco, dotata anch’essa di un Redstone Computer e di una terza iterazione del software; e così via, in un regresso infinito che, senza dubbio, comprometterebbe per sempre la sanità mentale di chi lo contempla. Questa ipotesi è già stata vagliata (e battezzata *Minception*) dagli utenti del gioco. A questo punto, c’è da chiedersi se *Minecraft* possa essere considerato un gioco. Questa è solo l’ultima occasione in cui un software dissolve i propri

confini filosofici e ci porta a considerarlo parte di una diversa categoria intellettuale. Già il celebre *Game of Life* di John Conway, nel lontano 1970, spinse molti a chiedersi se quel programma non potesse essere considerato, in qualche modo, una forma di vita elementare. Recentemente, svariati pensatori (tra cui Stephen Hawking) sono giunti a considerare i virus informatici come una forma di semi-vita, proprio come i loro analoghi biologici: pur essendo privi di un loro metabolismo, sfruttano quello del loro sistema ospite, e sono capaci di riprodursi. Negli anfratti digitali di milioni di computer sparsi in mezzo mondo è già presente un intero ecosistema di virus ormai selvatici, che continuano a moltiplicarsi e mutare in via indipendente, per sempre separati dalla loro funzione originaria e dai loro creatori (i quali, in molti casi, sono da tempo finiti in carcere per una deliziosa varietà di crimini informatici). Nulla ci impedisce di immaginare un worm scritto con un codice di torce e tracciati di polvere rossa, all’interno di un Redstone Computer. *Minecraft* ci porta a riflettere su quanto profonda sia la tana del Bianconiglio digitale e su quanto i nostri giocattoli racchiudano in sé la promessa che, fino al secolo scorso, apparteneva esclusivamente ai primi capitoli del Vecchio Testamento.

*Il pubblico* - Lo stupore generalizzato è inevitabile. Tuttavia, superato il momento di sbigottimento, lo spirito nerd trionfa. Pattuglie di



giovannissimi ingegneri propongono modifiche e ampliamenti del sistema. Naturalmente, per loro, un computer Turing-completo non è sufficiente: pretendono che la CPU sia potenziata, i cubi di vetro tinto siano usati per fornire uno schermo a colori, il sistema sia fornito di RAM. La creatività espressa dai giocatori ci offre, in un ambiente estremamente ridotto, la spiegazione del processo che ha portato delle scimmie spelacchiate a costruire reattori capaci di maneggiare il potere delle stelle. Sarà sufficiente qualche milionata di anni perché i discendenti dei nostri virus informatici erigano cattedrali di diamante nella Nebulosa di Andromeda.

Massimo Spiga

Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica

## La FICC, una delle nove Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica, contro il blocco delle istanze, scrive al Ministro



Angelo Tantarò

**Diari di Cineclub** ha preso visione dell'Ordine del Giorno approvato in data 28 febbraio u.s. dalla direzione nazionale FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, indirizzata al Ministro Dario Franceschini e per conoscenza al Direttore Generale Cinema Nicola Borrelli. Tale OdG circostanza e denuncia le preoccupazioni per le criticità causate dall'attuale vuoto normativo e decisionale. Per questo motivo abbiamo deciso di pubblicare il documento della FICC. Ispirati al rispetto dei principi della trasparenza e del giusto confronto democratico, abbiamo chiesto agli uffici del Ministro e del Direttore Generale una dichiarazione sulla questione sollevata, in modo tale che su un argomento così politicamente controverso che interessa tanti nostri lettori, si possa avere l'informazione più corretta e completa. Al momento in cui il giornale esce, la redazione di **Diari**

di **Cineclub** non ha ricevuto alcuna risposta in merito. Ciò nonostante abbiamo ragione di ritenere che le persone a cui è indirizzata l'istanza, per il ruolo delicato di rappresentanza che esse svolgono, sapranno bene valutare la gravità di quanto rappresentato, vieppiù per un settore così importante per la cultura e la sua promozione. Riportiamo di seguito l'esempio evidente di confusione e incertezza da parte della Direzione Generale Cinema nei confronti delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica

e non solo. Di chi la colpa? Amministrativa? Politica? E' nostra intenzione continuare a chiedere chiarezza sui tempi, sul metodo e sulla sostanza di ciò che "Gli Amministratori" vogliono modificare. Nel riquadro a sinistra riproduciamo il comunicato pubblicato sul sito della DGC, da notare anche il termine "Utenti" .... in quello a destra la lettera inviata al Ministro dei Beni Culturali Dario Franceschini.

Angelo Tantarò

Al Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo  
**On. Dario Franceschini**  
pc. al Direttore Generale per il Cinema **Dott. Nicola Borrelli**

*Oggetto: O.d.G. della Direzione nazionale della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema*

Il Consiglio Direttivo della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (FICC), alla presenza dei segretari dei Centri Regionali della Federazione, riunito a Roma il 28 febbraio c.a., - esaminata la grave situazione di indeterminazione derivante dal congelamento delle istanze 2016, a cui sono soggette le nove Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica riconosciute dalla normativa vigente sul cinema e quanti dovrebbero presentare domanda di contributo per le attività di promozione culturale cinematografica in Italia e all'estero per l'anno in corso;

- preso atto del mancato rispetto da parte del MiBACT - Direzione Generale per il Cinema del D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 28 tuttora in vigore;

- considerata la giustificazione della D.G.C. per non avere reso praticabile il rispetto della citata norma (in particolare quella riferita al D.M. 28 ottobre 2004 - "Modalità tecniche di gestione e di monitoraggio dell'impiego delle risorse, destinate alla promozione delle attività cinematografiche in Italia e all'estero", che stabilisce per le Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica di presentare istanza di contributo all'inizio di ogni anno alla D.G.C. comunicando la programmazione annuale prevista), disponendo la sospensione dei termini previsti per la presentazione delle istanze nella modalità on line, in attesa di una non precisata emanazione di nuovo decreto che ridefinirebbe nuovi criteri in sostituzione di quelli del già citato D.M.

- specificato che in questa disposizione si chiarisce che è concessa alle Associazioni la possibilità di presentare tali istanze nel formato cartaceo e non on line;

- precisato ulteriormente che tali istanze verranno però valutate alla luce di criteri nuovi che saranno adottati dal nuovo decreto per la promozione cinematografica posto in attuazione della normativa sulla legge cinema ancora vigente;

per quanto sopra riportato, CHIEDE che venga riadottata urgentemente la possibilità, per la FICC e per tutte le Associazioni che ne hanno diritto, della presentazione delle istanze on line, indicando una aggiornata scadenza tale da non creare grave nocimento alla programmazione delle attività culturali cinematografiche 2016, sulla base della normativa mai abrogata tuttora in vigore e da esaminare in base alle suddette norme.

La direzione FICC, nel riaffermare il diritto di questa Associazione a svolgere le attività culturali che istituzionalmente le competono, invita il MiBACT - Direzione Generale per il Cinema a ripristinare la situazione di diritto gravemente lesa dai comportamenti denunciati, al fine di far cessare ogni comportamento volto a violare una legge in vigore, denunciando che ogni altra iniziativa del medesimo contenuto costituirà ulteriore e grave violazione di legge, restando inammissibile e impensabile che quanto riportato derivi da fatti e comportamenti provenienti dal Ministero, organo centrale dello Stato e come tale posto a garante del rispetto delle norme di legge approvate dal legislatore e fino alla loro abrogazione.

*(OdG – Approvato all'unanimità) - Marco Asunis (presidente), Antonino De Pace (v. presidente), Vincenzo Esposito (v. presidente), Patrizia Masala (v. presidente), Tiziana Spadaro (v. presidente), Marino Bergagna, Pasqualino Ariu, Gino Interi, Giorgio Lo Feudo, Laura Mancuso, Martina Mulas, Valentina Origa.*

Roma, 28 febbraio 2016

**Dal sito del MiBACT - Direzione Generale Cinema  
- Contributi e Riconoscimenti - Associazioni  
Nazionali di Cultura Cinematografica**

### AVVISO AGLI UTENTI

Si comunica a tutti gli interessati che è in corso di approvazione il nuovo decreto recante "Modalità tecniche di gestione e di monitoraggio dell'impiego delle risorse, destinate alla promozione delle attività cinematografiche in Italia e all'estero". Con tale decreto saranno ridefiniti modalità e tempi di presentazione delle relative istanze sulla base della modulistica aggiornata, in via di predisposizione da parte dei competenti uffici della Direzione generale Cinema, e che sarà orientativamente resa disponibile entro le prime settimane del 2016. Pertanto, fino al completamento delle suddette fasi, non sarà disponibile sul sito internet di questa Direzione generale la modulistica da utilizzare. Fatto salvo quanto precede, si rende noto che anche le istanze che dovessero, comunque, pervenire prima della formale entrata in vigore del nuovo decreto, saranno istruite e valutate sulla base delle disposizioni e modalità contenute nel medesimo.

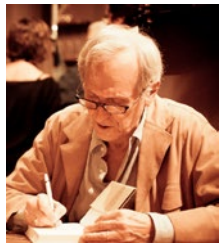
### News

Il disegno di legge "Disciplina del cinema, dell'audiovisivo e dello spettacolo e deleghe al Governo per la riforma normativa in materia di attività culturali" presentato dal Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo Dario Franceschini di concerto con il Ministro dell'economia e delle finanze Pier Carlo Padoan al Senato della Repubblica il 16 marzo u.s., iniziando così il proprio iter parlamentare.

### Documenti

[Il disegno di legge Cinema, Audiovisivo e Spettacolo presentato al Senato](#)

## Montare la pellicola a passo ridotto nell'epoca del digitale



Corrado Farina

C'erano una volta i film di famiglia a passo ridotto, alzi la mano chi avendo i capelli bianchi o almeno grigi non ne ha girati a suo tempo. Poi, il nastro magnetico e il digitale ne hanno decretato la morte. Qualcuno, più avveduto, ha provveduto a digitalizzare tutto, bambini, vacanze, case, giardini, battesimi, nozze, giochi e torte di compleanno; altri, in tutt'altre faccende affaccendati, li hanno chiusi in scatoloni e relegati in soffitta e in cantina. Qui sono rimasti, in attesa di passare fra le mani di un traslocatore frettoloso e finire in una discarica o sulle bancarelle di un mercatino: ed è difficile dire quale delle due alternative sia più avvilente per la memoria di chi quei ricordi se li è lasciati indietro prima di andarsene. Io faccio parte di quelli "in tutt'altre faccende affaccendati": anche se di film di famiglia ne ho fatti pochissimi, impegnato com'ero a impressionare pellicole di taglie più forti. Ma negli scatoloni, oltre ai miei, ci sono finiti quelli del padre di mia moglie, girati fra il 1940 e il 1944, quando lui è stato trucidato sulla linea gotica dai soldati nazisti, e quelli di un suo fratello scapolo, che a partire dal dopoguerra ha fatto da padre alle nipotine, e con l'8mm ha documentato la loro crescita e la venuta al mondo dei loro figli. Che poi sono anche figli miei, per lo più. La mia decisione di esumare i vecchi filmini prende le mosse probabilmente dalla digitalizzazione a 2,3k dei miei 8mm a soggetto da parte della Camera Ottica di Gorizia, un laboratorio dipendente dall'Università di Udine specializzato nel passoridotto: una operazione condotta con mezzi così potenti che uno di questi film (*Il figlio di Dracula*, 1960) ha potuto essere proiettato sullo smisurato schermo dell'Auditorium di Roma nel corso della cosiddetta Festa del Cinema del 2014 senza nulla perdere in definizione. La mia coscienza a questo punto ha incominciato a rimordere. E tutte quelle bobine che hai nello scatolone in soffitta? Eh? Non ti vergogni? E tutte quelle altre che sono rimaste in una cantina di Torino, sepolte vive che neanche Edgar Allan Poe? Come la mettiano? Eh? Cosa direbbe lo zio Giovanni? Insomma, una rottura di scatole che dovevo far cessare, in un modo o nell'altro. Devo per forza decidere di far digitalizzare il tutto. Recupero gli scatoloni, li apro e mi sento morire. Sono più di un centinaio di bobinette da 4 minuti, in gran parte ancora racchiuse nelle scatole e nelle buste originali gialle con le scritte rosse della Kodak. Quelle degli anni di guerra sono ancora metalliche, qualcuna è arrugginita ma le pellicole che ci sono dentro sembrano in buone condizioni; quelle del dopoguerra sono in plastica nera, grigia o trasparente. Mio suocero, da bravo ingegnere, ha redatto un elenco dettagliato

di quelle girate da lui, ma per le altre, da un certo punto in poi, ci sono solo alcune note manoscritte sulle bobine o sulle buste: date, luoghi e persone, note lacunose e talvolta indecifrabili. Che fare? Se porto tutta questa roba in un laboratorio per farla telecinemare non può venir fuori che un gran casino. Bisogna vederle, metterle in ordine, montarle. Hai detto niente. Di tutto ciò che utilizzavo un tempo qualcosa è passato a mio figlio Alberto, che quando si è sposato ha lasciato in casa una quantità di detriti, come fanno le acque del Nilo quando si ritirano dopo una inondazione. Vediamo un po' che cosa è rimasto in soffitta. La mia Paillardina, che commozione ma adesso non serve; la giuntatrice Ferrania nella sua scatola di plastica blu, questa sì che sarà preziosa; ma soprattutto una moviola bipasso che lui si è procurato nelle breve fiammata subito spenta di interesse per il passo ridotto. Funzionerà ancora? Inserisco la spina e faccio scattare l'interruttore. La luce si accende, cinque secondi esaltanti. Poi si sente un "poP" e la luce si spegne. Chi si esalta sarà umiliato, ha detto Qualcuno. Prendo la lampadina bruciata e vado a cercarne una nuova. Ma i negozi di articoli elettrici a cui mi rivolgo mi guardano come si guarda un pazzo, manca poco che chiamino la polizia. La moviola di Alberto è fuori gioco, me ne serve un'altra. Dove la trovo? L'unico filo che ormai mi lega al mondo del passo ridotto si chiama Angelo Tantarò, artefice princeps di questa rivista on line. Conosce qualcuno che mi possa prestare una moviola funzionante? Sì, un volontario dispo-

in cui ripara le vecchie attrezzature del passo ridotto, mentre sua figlia Sonia si occupa dei telecinema. Arrivo in Prati, trovo l'indirizzo ed entro. Mi sembra di entrare in un film degli anni Trenta-Quaranta: un minuscolo e stipatissimo anfratto seminterrato, a metà strada fra il laboratorio de *Il dottor Jekyll* e la libreria antiquaria legata alla resistenza polacca nel *Vogliamo vivere* di Lubitsch. Anche Umberto Cantoni mi sembra un segaligno personaggio



Moviola Hanimex mod. Dual E 200 manuale per film 8/8mm

di Lubitsch, mentre mi squadra sospettoso al di sopra degli occhiali. Mi domando se per parlare con lui ci voglia una parola d'ordine. Ce ne vogliono più di una: Tantarò, Montecatini, Nando Scanu e altri nomi dimenticati da tempo. Ma a questo punto le paratie si aprono e lasciano passare cateratte di parole: compresa la promessa di vedere che cosa ci si può fare, con questa moviola. Sempre che non siano andati gli specchi, perché in questo caso puoi metterci una croce sopra. Passa qualche giorno e ritorno nella tana di Cantoni, per scoprire che la sua vera natura non è quella del dottor Jekyll ma quella del barone Frankenstein: ha sventrato la moviola, rimuovendo il portalampadina e sostituendolo con uno più moderno che possa supportare una lampada in commercio. Per fortuna gli specchi sono un po' ossidati ma salvi, qualcosa ci vedrai. Sono arrivato in porto? Macché. La larghezza dello scotch, per non farlo finire sui piolini metallici che reggono i due monconi di pellicola da unire, deve essere al massimo di 1,3 centimetri, non un millimetro di più. E in commercio, qualunque sia la cartoleria a cui mi rivolgo, dal centro storico agli angiporti di Trastevere, non esistono scotch più bassi di 1,5 cm. Disperazione. Ritorno dalla famiglia Cantoni, e questa volta affido le mie speranze a Sonia: se lei fa i telecinema avrà ben bisogno di rifare delle giunte no? E dove lo trova, lo scotch? Ah, mi risponde gentilmente Sonia, in effetti è un casino: devo usare quelli in commercio, ma ho trovato un tizio che ha la pazienza di metterli sotto una fresa e grattare via i due millimetri in eccedenza. Splendido, allora mi puoi dare il suo indirizzo... No, da qualche tempo non sta bene e per il momento non può più lavorare. Allora me ne puoi dare un paio di rotolini dei tuoi? Purtroppo no, mi



Incollatrice C.I.R. Mod. 16mm 2T a nastro adesivo a 2 taglierine per film a lettura ottica (taglio diritto) e magnetica (taglio obliquo)

nibile me lo trova, ma la coscienza torna a rompere le scatole: e se poi anche questa fa "poP" e tu non trovi una lampada in sostituzione? Come faccio, a quel punto? Ah, dice Tantarò, speriamo che non succeda. Sì, ma se poi succede? ribatte la coscienza. E non c'è verso di tacitarla, la rompi-balle. A questo punto il diabolico Tantarò estrae dal suo cappello a cilindro un nuovo coniglio: c'è un tizio che forse ti può aiutare nel tuo recupero dei film di famiglia, si chiama Umberto Cantoni, ha un glorioso passato di cineamatore dietro le spalle e adesso un laboratorio nel quartiere Prati

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

dispiace, ho anch'io lo stesso problema e sto esaurendo le scorte. Avete presente il meccanismo perverso dei giochi dell'oca? A questo punto né Cantoni né Tantarò mi possono più aiutare. Ma mi viene in mente che in mezzo ai flutti di Facebook ho visto far capolino un gruppo chiamato "Mercatino del passo ridotto". Per lo più vi si tratta di cedo-vendo-scambio, ma hai visto mai. Scrivo una mail di SOS: dove diavolo posso trovare degli scotch da 1,3mm? Metto la mail in una bottiglia e l'abbandono tra le onde del web. Mi rispondono in cinque o sei: chi dice che li si trova a Londra, chi dice in Svizzera, chi dice a Milano, ma per fortuna c'è anche uno che mi parla di Roma, dandomi un numero di telefono e una sigla: CIR. Mi sembra improbabile che Carlo De benedetti si occupi di scotch per film a passo ridotto, comunque telefono: e infatti scopro che CIR non significa Compagnie Industriali Riunite ma Costruzione Incollatrici Rapide, ed è l'azienda che è stata fondata anni fa dal mitico Leo Catozzo. Tombola! E' un nome poco noto ai non addetti ai lavori, ma per me è familiare da più di mezzo secolo, e cioè dai primissimi incontri allo Studio Testa con una moviola a 35mm: "la Catozzo", una pressa maneggevole ma in metallo pesante, ne era un imprescindibile accessorio, poiché tagliava tutti i tempi e le complicazioni delle giunte ad acetone con cui fino a dopo la guerra si montavano i film. L'ha inventata e brevettata un geniale personaggio, musicista, sceneggiatore, aiuto regista e montatore, e per mezzo secolo non c'è più stato montatore (di caroselli, documentari, lungometraggi o servizi televisivi) che potesse farne a meno. Quello che non sapevo è che Catozzo ha costruito presse non solo per il 35 e il 16mm ma anche per l'8. Per l'8? Ma certo - mi dice la persona che risponde al telefono, e che poi si rivelerà essere la figlia di Leo - come quella per cui lei sta cercando gli scotch. Ma la mia giuntatrice è targata Ferrania, dico. Sì, ma ha provato a guardare sotto? Prendo la giuntatrice e la capovolgo: e che il diavolo mi porti se sotto non c'è scritto a rilievo, sul metallo pressofuso, Costruzione Incollatrici Rapide. Ovvero CIR, che esiste tuttora, ha sede in un piccolo centro della grande cintura romana e produce ancora giuntatrici e nastri per giuntatrice. Problema risolto, dunque? Non del tutto: come ciliegina sulla torta, la gentile signora Catozzo, che non ho mai incontrato, mi informa che per ragioni aziendali i nastri non possono essere venduti a meno di 30 per volta; e dopo aver tentato inutilmente di coinvolgere Sonia Cantoni in una sorta di cordata, non mi resta che trasformarmi in mendicante, perdendo ogni dignità per riuscire a ottenere in elemosina due o tre rotolini di scotch. Cosa che alla fine mi viene concessa per pura bontà d'animo, basta naturalmente che la cosa non si sappia in giro. Non lo dirò ad anima viva, tutt'al più ci scriverò qualche appunto per "Diari di Cineclub". Grazie, Teresa Catozzo. Adesso posso incominciare a montare i vecchi 8mm... se ancora mi ricordo come si fa.

Corrado Farina

Teatro

## Chi ha paura di Virginia Woolf?

Nella rilettura di Arturo Cirillo, ben supportato da una incontentibile Milvia Maragliano



Giuseppe Barbanti

E' tornato sui palcoscenici italiani il capolavoro di Edward Albee "Chi ha paura di Virginia Woolf?", che oltre mezzo secolo fa scosse nel profondo la società statunitense e occidentale, mettendone alla berlina in maniera impietosa uno dei pilastri, l'istituzione matrimoniale. E lo faceva accomunando in un disagio esistenziale che dipingeva come irreversibile, generazioni diverse. Allora si elogio il drammaturgo statunitense, che aveva saputo confezionare un testo in grado di rendere attuale, sul filo di una crudele e feroce reciproca dissezione dei personaggi, le frustrazioni della letteratura e del teatro di impianto naturalista sulla crisi della coppia, con lo stupefacente esito che il pubblico agli inizi degli anni '60 del '900 applaudiva l'allestimento che solo mezzo secolo prima avrebbe ferocemente contestato. Cosa era cambiato? Una generale condivisione da parte dell'opinione pubblica di una prospettiva che vedeva senza rimedio la crisi del matrimonio. E al centro della odierna ripresa di "Chi ha paura di Virginia Woolf?" cosa possiamo trovare? Arturo Cirillo che, oltre ad interpretare il ruolo di George, il marito della coppia più matura, ne ha curato pure la regia spostata l'attenzione sui singoli, sul graduale e scientifico processo di autodistruzione di cui sono protagonisti ovvero lo stato d'animo del "non sapere più cosa fare dopo aver fatto fuori tutto" come scrive nelle note di regia. Più che una partita di coppie quanto accade sotto gli occhi del pubblico finisce con il diventare una danza macabra a quattro individui, ciascuno dei quali in preda ad un inquietante delirio di egocentrismo. E finiscono con l'essere così spaventati per quanto hanno osato, che all'alba (tutto si consuma nel giro di nemmeno 4 ore, mentre la pièce ne dura poco più di una e mezza) si comportano come se nulla fosse accaduto. Ma veniamo alla vicenda. La scena si apre con l'ingresso dalla platea della coppia di mezza età formata da Martha e George, già su di giri, per l'ora tarda (sono le due di notte) e per le abbondanti libagioni. Lei è la figlia del rettore di una università americana, lui professore di storia nello stesso ateneo che dopo decenni non è ancora riuscito a diventare

ordinario. Non fanno che bere, litigare e rinfacciarsi oscure colpe e lontane bassezze, canticchiando il ritornello "Chi ha paura di Virginia Woolf?", giocando sull'assonanza in inglese fra il cognome della nota scrittrice e la parola "wolf", che significa lupo e veniva impiegata in una molto più nota canzoncina americana degli anni Trenta che si ispira alla fiaba di Biancaneve. Ai due che, reduci da una festa organizzata dal padre di Martha, non hanno voglia di andare a letto ed, anzi, aggravano il loro stato per così dire di scarsa lucidità grazie ad alcolici e bicchieri, allocati nel mobile bar che campeggia al centro della scena, si unisce una giovane coppia formata da un professore di biologia e la consorte. Da lì in poi sarà un crescendo sapientemente con-



"Chi ha paura di Virginia Woolf" Arturo Cirillo, Milvia Maragliano (foto Diego Steccanella)

dotto da Albee alla scoperta di quanto sia possibile cadere in basso. Martha, nei cui panni troviamo una straripante Milvia Maragliano, approfitterà dell'occasione per tradire per l'ennesima volta il marito, perennemente esacerbato per le frustrazioni accumulate nei decenni di convivenza con una moglie e un suocero così ingombranti: ovviamente l'adulterio si consumerà con il giovane e piacente professore di biologia, la cui smarrita consorte, al di là del contesto inquietante in cui è precipitata, svelerà il suo rapporto malato con la maternità. Insomma Albee non ci risparmia nulla, nemmeno un figlio inventato. Cirillo, nella doppia veste di interprete e regista, non fa che caricare i toni sino alle sorprendenti battute conclusive, in cui si accenna all'aspirazione a "potersi prendere cura di sé, e dell'altro, con dolcezza e morbidezza". Così, dopo essersi, come singoli e come coppia, così a lungo "trascurati" se non addirittura combattuti. Accanto a Cirillo e Maragliano, calorosi applausi per i non meno bravi Edoardo Ribatto e Valentina Picello.

Giuseppe Barbanti

## Il cinema nelle biblioteche

Presidi di socializzazione, formazione e autoformazione del pubblico attraverso il linguaggio degli audiovisivi



Patrizia Masala

Ruolo determinante nella crescita di un paese è quello svolto dalle biblioteche, gli istituti culturali per eccellenza, che private di quei fondi necessari per garantire la corretta funzionalità nell'assicurare il servizio pubblico al cittadino, fanno fatica negli ultimi anni a resistere correndo anche il rischio di chiusura. Del pericolo di chiusura delle biblioteche, **Diari di Cineclub** ne ha ampiamente parlato e continuerà a farlo segnalando in particolare il caso della biblioteca "Umberto Barbaro" di Roma, specializzata in materia di cinema, che nel 2015 è stata privata di un esiguo finanziamento da parte della Direzione Generale per il Cinema del Mibact. Si trattava di un irrisorio finanziamento utilizzato per il normale funzionamento e mantenimento della struttura, l'organizzazione del premio Chaplin e la pubblicazione della storica rivista *Cinemasessanta*. Ma c'è di più da raccontare sulla "U. Barbaro". Come se non bastasse l'esclusione dai finanziamenti pubblici la biblioteca ha seriamente rischiato negli ultimi tempi di cadere definitivamente nell'oblio. Gran parte del suo inestimabile materiale non ancora catalogato e preservato dentro scatoloni è stato sfrattato dai locali messi a disposizione dal comune di Roma. Ospitato successivamente per alcuni mesi dalla fondazione AAMOD, recentemente ha subito un altro sfratto per l'improvvisa indisponibilità a tenerne ancora la custodia nei locali di Pomezia. Benedetta sia la SIAE che grazie all'intervento del suo Direttore Generale Dr. Gaetano Blandini e dei suoi stretti collaboratori Danila Confalonieri e Giancarlo Mori, ai quali vanno i ringraziamenti del direttore della "U. Barbaro" Mino Argentieri e del presidente dell'associazione Anna Calvelli insieme a quelli del periodico **Diari di Cineclub** e della FICC, i materiali non catalogati hanno trovato in questi giorni una accogliente dimora nei suoi Archivi di Ciampino. E con cautela scriviamo che non è improbabile che a breve potremo comunicare che l'attività di funzionamento della biblioteca "Barbaro" risplende di nuova luce perché trasferita nella sede romana della SIAE all'EUR in viale della Letteratura. Sul fronte finanziamenti alle attività culturali delle biblioteche invece tutto tace dalla Direzione Generale per il Cinema impelagata com'è nella redazione delle nuove norme che le impediscono di pubblicare i bandi 2016 (sigh!). L'unica speranza ora viene riposta sul settore Biblioteche e Istituti Culturali, diretto dalla dott.ssa Rossana Rummo, al quale la libera fondazione senza scopo di lucro "Umberto Barbaro" ha presentato istanza di contributo nei

termini previsti dalla circolare. Anche lo "scenario" di tutta la filiera del cinema per il quale il Ministro aveva garantito un entusiastico impegno e un efficace intervento di sostegno non è diverso. Ritardi, indifferenza e inerzia della politica ministeriale nell'adottare le riforme del settore (si faranno o nell'attesa si devono applicare quelle in vigore?) ci preoccupa perché se non si provvede immediatamente potremmo andare a visitare "i luoghi della memoria" della cultura perché ne è stata decretata prematuramente la morte. È stato aperto in questi giorni uno spiraglio di speranza dall'ANAC Associazione Nazionale Autori Cinematografici, che preoccupata delle sorti delle biblioteche e del cinema, sostenuta dalla regione Lazio (non tutti gli enti sono distratti), ha presentato alla stampa il progetto *Il cinema nelle biblioteche*. L'idea: far interagire le biblioteche con gli autori di opere cinematografiche. Un progetto sperimentale che prevede la diffusione in 4 poli bibliotecari laziali di venti opere cinematografiche che non hanno avuto grandi riscontri al botteghino pur essendo di qualità, alcune delle quali hanno ottenuto il riconoscimento di opere di interesse culturale da parte del Mibact - Direzione Generale per il Cinema. Tutte opere, o quasi, trascurate dalla distribuzione e dai normali circuiti, che hanno avuto scarsa visibilità al botteghino perché non competitive con le grandi major americane e poco viste dal grande pubblico. In sintesi solo qualche titolo in elenco: *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello premiato ai Nastri d'Argento 2016; *Non essere cattivo* (2015) film postumo di Claudio Caligari che ha "rischiato" di essere tra i nove titoli scelti dall'Academy per la corsa agli Oscar come miglior film straniero; *La bella gente* (2009) di Ivano De Matteo vincitore del Gran Premio al festival del film italiano di Annecy 2009; *Ridendo e scherzando* (2015) l'omaggio a Ettore Scola delle figlie Paola e Silvia; *Patria* (2014) di Felice Farina. Tra gli obiettivi, diffondere e promuovere la cultura cinematografica in quegli spazi normalmente deputati per la lettura, luoghi le biblioteche come dichiarato dall'assessore alla cultura della regione Lazio Lidia Ravera che svolgono una «funzione democratica fondamentale» soprattutto nei paesi e nelle periferie che spesso non usufruiscono di una sala cinematografica. Spazi che si propongono ora come presidi di socializzazione in cui la sera ci si incontra per vedere un film sviluppando successivamente un dibattito fra pubblico e autore. Formazione e autoformazione quindi attraverso il linguaggio



"Il cinema nelle biblioteche". Iniziativa a cura dell'ANAC in collaborazione con 4 poli bibliotecari della Regione Lazio

degli audiovisivi. Il ruolo attribuito alle biblioteche nel progetto sarà quello di colmare il vuoto lasciato dalla chiusura di molte sale cinematografiche e di rappresentare una rilevante risorsa per la distribuzione delle opere cinematografiche cosiddette "invisibili". La lodevole iniziativa dell'ANAC non è passata inosservata alla FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema che nel corso dell'ultimo direttivo nazionale, tenutosi a Roma nel quartiere Quadraro il 28 febbraio, ha esaminato il progetto ritenendolo nei suoi contenuti un efficace strumento per la diffusione della cultura cinematografica. Da evidenziare il fatto che sono numerosi i Circoli del Cinema aderenti alla Federazione e dislocati in tutto il territorio nazionale che non fruiscono di spazi idonei per lo svolgimento della loro attività, soprattutto in piccole realtà, che già collaborano e organizzano con le biblioteche proponendo proiezioni rivolte sia ad un pubblico adulto che a quello più giovane. Pertanto è auspicabile che il dialogo iniziale intrapreso con il direttore artistico dell'ANAC Alessandro Rossetti possa a breve concretizzarsi, definendo le modalità del rapporto di collaborazione con gli operatori volontari di cultura cinematografica e con le biblioteche per la diffusione capillare dell'iniziativa rendendola di ampio respiro nazionale. La FICC, pur nell'incertezza dell'erogazione dei contributi in tempi brevi da parte del Mibact - Direzione Generale per il Cinema è pronta ad impegnarsi con i propri Circoli del Cinema ritenendo che il cineforum dislocato nelle biblioteche può veramente rappresentare un momento di riflessione, di elaborazione critica e occasione di confronto con le organizzazioni del pubblico affinché venga sempre garantito il diritto all'arte e all'arricchimento culturale. Diritto imprescrittibile che il cinema assolve pienamente. La cultura quindi non si arrende e non sventola biandiera bianca. Ci auguriamo invece che la politica possa adottare presto il ritornello di una famosa canzone d'autore "com'è difficile restare calmi e indifferenti mentre intorno tutti fanno rumore...".

Patrizia Masala

## La d'la di Munti d'Sabia



Angelo Girardello

Il Polesine degli ultimi anni ha sperimentato un graduale senso di riscoperta per la passione cinematografica. Una passione orientata soprattutto verso le produzioni locali e i film indipendenti che non si accontenta di indagare la scena contemporanea ma estende il proprio interesse ai lungometraggi del nostro ieri, quelli che, negli anni ottanta, venivano registrati su nastro magnetico e montati con l'ausilio di ingombranti centraline. Frutto della casualità o della semina culturale? Fatto sta che, grazie a tali premesse, tra gli spazi fisici del Circolo del Cinema di Adria e dell'Associazione Culturale "I Druidi", (aderenti alla FICC) una nuova realtà locale sta prendendo forma: il Circolo del Cinema di Porto Viro. Realtà per la cui inaugurazione si sta appunto cercando di attingere a quel campionario di produzioni autoctone ed indipendenti che documentano in qualche modo la storia del nostro passato nonché il volto del nostro cinema, riportando sul grande schermo proprio per l'occasione il film "La d'la di Munti d'Sabia" di Ottavio Girardello (Italia, 1988, colore, 43'). "La d'la di Munti d'Sabia" è un viaggio onirico attraverso un Delta del Po (tutt'ora la più grande zona umida d'Europa) sospeso tra storia e sogno, filastrocca e leggenda. Un viaggio di conoscenza e di riscoperta della propria identità, che condurrà il protagonista, l'"Irokese", ed il suo mentore, "el Guru da Goro", all'incontro con una serie di figure iconiche ed illuminanti. Interamente in dialetto polesano, i dialoghi del film si rifanno alla tradizione orale senza il timore di chiamare in causa figure di una realtà più vasta che muove i passi dal folklore locale fino ad inglobare la mitologia greca e la filosofia dell'800. Le apparizioni, le epifanie e i riti magici abbondano in questo labirinto d'acqua dove la storia si mescola con il mito mentre antichi ricordi riaffiorano. Ultimo della sua gente, l'Irokese, ripercorre le memorie dei suoi avi, i "vagantivi", antichi abitanti del Delta che vivevano di pesca spostandosi liberamente attraverso valli, lagune e corsi d'acqua, costruendo i tipici "Casùn" di canna. Il film porta così sullo schermo un Delta del Po selvaggio dove acqua e terra si contendono costantemente lo spazio in campo, uno scenario destinato a scomparire con l'avvento delle bonifiche di fine '800, quando le valli vennero privatizzate e grandi specchi d'acqua furono prosciugati per rendere disponibili nuove superfici agricole ai latifondisti (si ricordi la legge Baccarini del 1882 e la confisca dei terreni).



Il vecchio ponte di Boccasette (foto di Ottavio Girardello)

Il binomio terra-acqua rimane tuttavia fortemente radicato nella cultura popolare in quanto riflesso di un fragile equilibrio che viene a mancare con l'alluvione del novembre 1951, quando l'acqua si "riappropria" degli

realizzandolo con l'aiuto di un cast composto da colleghi, amici e familiari. Le riprese vengono montate sotto la sua supervisione nello studio dell'amico Pierluigi Fongaro, assieme alla colonna sonora (che spazia da David Sylvian ad Erik Satie) mixata su di una traccia mono. Del film (realizzato con una telecamera Blaunkpunkt VHS Compact) il regista conserva ancora il girato non montato, un piccolo archivio fotografico, la sceneggiatura completa, nonché il ricordo di un'esperienza artistica intensa che, a distanza di 28 anni, non ha smesso di suscitare interesse. Interesse come quello che ha animato la stesura di questo stesso articolo e che speriamo di poter condividere con voi restituendo al presente un piccolo ma significativo capitolo della cinematografia indipendente polesana. "La d'la dei Munti d'Sabia" è in definitiva emblema di quell'amatorialità che Stan Brackhage difendeva, anzi elogiava come punto più alto dell'espressione artistica cinematografica. Un percorso di vita e di scoperta attraverso la propria "opera", l'osservazione profonda della bellezza mediata unicamente da una genuina passione.



La Sacca di Scardovari, Polesine, negli anni 70 (foto di Ottavio Girardello)

spazi che le erano stati sottratti, mettendo a dura prova un Polesine già straziato dalla fame e dalla guerra (scenario ritratto nella celebre ballata "Tera e aqua", scritta dal poeta Gigi Fossati e musicata da Sergio Liberovici). Tutti questi elementi trovano eco nella visione di Ottavio Girardello, insegnante di Discipline Pittoriche che sul finire degli anni '80 decide di condensare la sua grande passione per le arti visive con quella per il Delta del Po, scrivendo la sceneggiatura del lungometraggio e

realizzandolo con l'aiuto di un cast composto da colleghi, amici e familiari. Le riprese vengono montate sotto la sua supervisione nello studio dell'amico Pierluigi Fongaro, assieme alla colonna sonora (che spazia da David Sylvian ad Erik Satie) mixata su di una traccia mono. Del film (realizzato con una telecamera Blaunkpunkt VHS Compact) il regista conserva ancora il girato non montato, un piccolo archivio fotografico, la sceneggiatura completa, nonché il ricordo di un'esperienza artistica intensa che, a distanza di 28 anni, non ha smesso di suscitare interesse. Interesse come quello che ha animato la stesura di questo stesso articolo e che speriamo di poter condividere con voi restituendo al presente un piccolo ma significativo capitolo della cinematografia indipendente polesana. "La d'la dei Munti d'Sabia" è in definitiva emblema di quell'amatorialità che Stan Brackhage difendeva, anzi elogiava come punto più alto dell'espressione artistica cinematografica. Un percorso di vita e di scoperta attraverso la propria "opera", l'osservazione profonda della bellezza mediata unicamente da una genuina passione.

Angelo Girardello

Nato a Rovigo il 7/12/1986. Laureato in DAMS - discipline del cinema presso l'Università degli studi di Bologna collabora attualmente con l'associazione Culturale "I Druidi" per la creazione del Circolo del Cinema di Porto Viro.



Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna

## **CORSO RESIDENZIALE DI AUTOFORMAZIONE 2016**

**18, 19, 20 marzo**

**Hotel Mistral 2, via XX Settembre, 34**

**ORISTANO**

### **VENERDÌ 18 MARZO**

- 15.00 > *arrivi e check-in camere;*
- 15.30 > partecipazione all'evento dedicato a Abdelaziz Essid Maitre, Premio Nobel per la Pace 2015, organizzato dall'Avvocatura Oristanese;
- 19.00 > presentazione, proiezione e discussione del cortometraggio dedicato al tema della pace: *Due soluzioni per un problema* (Iran, 1975) di Abbas Kiarostami;
- 20.00 > *cena;*

### **SABATO 19 MARZO**

- 09.00 > saluti, registrazioni e consegna dei materiali;
- 09.30 > autopresentazioni delle/i partecipanti e dei Circoli (attività, criticità e aspettative sul corso);
- 11.15 > *pausa caffè;*
- 11.30 > presentazione del tema del corso: *Il Circoli del Cinema come presidio di democrazia. Strumenti e pratiche per la partecipazione pubblica*, divisione nei gruppi di lavoro e inizio lavori;
- 13.00 > *pranzo;*
- 15.00 > ripresa lavori di gruppo;
- 17.00 > *pausa caffè;*
- 17.15 > esposizione sintetica delle normative riguardanti la proiezione di audiovisivi in pubblico (diritti di distribuzione, S.I.A.E., licenza ombrello, M.P.L.C., accordi con la F.I.C.C.) e discussione sull'attuale situazione del sostegno pubblico locale alle iniziative di promozione e organizzazione culturale, e problematiche inerenti;
- 18.30 > presentazione, proiezione e discussione de *La sequenza del fiore di carta* (in *Amore e Rabbia*, Italia, 1965) di Pier Paolo Pasolini, momento di chiusura del progetto *Quell'usignolo cantava. Quarant'anni senza PPP*;
- 20.00 > *cena;*
- 21.30 > analisi della discussione del film;

### **DOMENICA 20 MARZO**

- 09.00 > *Democrazia e comunicazione di massa: l'analisi del telegiornale (I);*
- 11.00 > *pausa caffè e check-out camere;*
- 11.15 > *Democrazia e comunicazione di massa: l'analisi del telegiornale (II);*
- 12.30 > chiusura lavori di gruppo;
- 13.30 > *pranzo;*
- 15.00 > relazioni dei gruppi di lavoro e discussione;
- 16.30 > valutazione del corso rispetto alle aspettative iniziali, prossimi appuntamenti e saluti.



Corso di autoformazione FICC Sardegna

## Nessun uomo è un'isola: l'esperienza di un nuovo circolo del cinema subito ospite al corso della Ficc Sardegna



Luciano Saltarelli

L'appena nato Circolo del Cinema Mark Film (by Senza Frontiere Onlus), da subito è invitato ad Oristano dal suo centro regionale a partecipare ad un corso di autoformazione rivolto agli animatori culturali dei circoli. Privo di esperienza nel campo dell'associazionismo, della gestione e della vita quotidiana di un circolo, Mark Film, non poteva lasciarsi sfuggire quest'importantissima occasione. Arrivati in Sardegna, noi tre romani del direttivo (il sottoscritto, Matteo Lunardi e Andrea Fabriziani) ci buttiamo nella nuova realtà con entusiasmo e curiosità. Dopo le prime ore, tra quelle amicizie che si solidificano e quelle che nascono, tra le risate e gli scorci della penisola del Sinis, è come se fossimo un po' dentro e al contempo fuori dalla nuova situazione: il desiderio di conoscere e l'intraprendenza ci spingono all'avventura, nel pieno del nuovo circuito dei circoli cinematografici; l'inesperienza ci tiene, solo per poco, distanti. Siamo affascinati, ma allo stesso tempo ancora insicuri, incerti di essere all'altezza o meno. Quest'insicurezza dura poco. Noi rappresentanti di Mark Film siamo catapultati in un'atmosfera di cordialità, disponibilità e simpatia, un'atmosfera composta, come un puzzle, da vari rappresentanti dei circoli sardi e dalle loro esperienze, da Cagliari ad Oristano, fino a Sassari. La discussione in atto è il valore democratico del circolo del cinema, il suo inserimento in un contesto di socialità e di comunità. Si parla tanto delle modalità di messa in pratica della democrazia, quanto del suo significato più profondo. La scelta delle programmazioni e l'inserimento dei soci è fondamentale in questo senso. Chi, come i soci dei circoli oristanesi, coinvolge il pubblico fin dalla programmazione, inserisce in rassegna diversi film scelti direttamente con il pubblico stesso. Alcuni sono addirittura scelti da singoli soci che si impegnano per introdurli e discuterli tutti insieme. La scelta, come concetto e come azione determinante, è una delle forme

democratiche più consistenti dei circoli: nella programmazione di questi, si cerca di inserire fin da subito ciò che ognuno vorrebbe vedere. Dialogo e partecipazione le parole d'ordine. Responsabilità e condivisione sono imperativi categorici. La responsabilità di farsi promotori di una realtà culturale cinematografica presentata sotto una nuova luce. Può sembrare un paradosso (anzi lo è), la nostra esposizione alle immagini, recepite in una sala cinematografica, nel salotto di casa, o attraverso un videoproiettore o tablet, è cresciuta in maniera esponenziale. Non è cresciuta però la nostra capacità critica di leggere le immagini. Le recepiamo continuamente, ma spesso non riusciamo a comprenderne le relazioni e conseguenze, né a percepire la straordinaria efficacia formativa e trasformativa che esse hanno sul nostro stesso modo di essere. Ecco allora l'importanza di un Circolo del Cinema nel tessuto sociale di una collettività: un ponte tra il sentire soggettivo e la comunità, uno strumento di democrazia, luogo deputato al Dialogo e Partecipazione, luogo dove favorire la



L'attenzione di alcuni corsisti (foto di Luigi Zara)



Un momento dell'Assemblea (foto di Luigi Zara)



Il secondo gruppo di lavoro (foto di Luigi Zara)



Uno dei tre gruppi di lavoro (foto di Luigi Zara)

crescita attraverso un processo di comunicazione attiva rispettando i tempi di ogni partecipante. Nel prendere in prestito la teoria di Marshall McLuhan "il mezzo è il messaggio", se analizziamo la metodologia dei circoli del cinema Ficc come mezzo per

arrivare a fare sintesi di fronte ad un contenuto mediale, allora possiamo vantarci di essere un mezzo per arrivare alle persone ed aprire nuovi orizzonti di riflessione. Per Marino e per i marinesi, l'esperienza del Circolo Mark Film potrebbe tradursi in un importante mezzo di comunicazione, di azione culturale cinematografica e di nuova aggregazione attraverso le generazioni. Questo ci insegna la democrazia dei circoli: una democrazia che segue a pag. successiva

*segue da pag. precedente*  
parte proprio dal pubblico inteso come autore, creatore dei contenuti e degli spazi culturali. Una nuova dimensione comunitaria e sociale di intendere il cinema e la sua fruizione, di essere pubblico e dell'essere spettatori, che pone al centro della sua attività il dibattito, il dialogo piuttosto che il film stesso. Persino la lettura critica dei telegiornali, avvenuta durante l'ultima giornata del corso di autoformazione, risulta essere un importante e valido strumento per la comprensione del cinema, della società e per la decodificazione dell'audiovisivo nell'era smart. La pratica era in uso nella

cineteca cagliaritano già negli anni '70, con un'analisi attenta e scientifica dei notiziari più seguiti. Tenendo presente la posizione delle notizie, la loro durata e il loro corredo di immagini e foto, si poteva interpretare il giusto peso della notizia fornita. Il lavoro operato da questo gruppo di controllo dei telegiornali, con tutta la mole di materiale custodita gelosamente, rappresenta oggi un'importante patrimonio per la Ficc e per tutti i circoli nazionali. Tutto contribuisce un po' ad aprirci gli occhi e ad indicarci nuove strade da percorrere, nuove porte che si aprono per la cultura cinematografica e l'associazionismo, per l'interpretazione

comunitaria dell'audiovisivo e per la condivisione. Per la democrazia. "Nessun uomo è un'isola, intero in se stesso. Ogni uomo è un pezzo del continente, una parte della Terra" diceva John Donne. Una realtà di condivisione e di appartenenza alla comunità finora sconosciuta nel comune di Marino.

*Luciano Saltarelli*

*E' operatore culturale, Circolo del cinema Mark Film e Presidente dell'Associazione Senza Frontiere Onlus. Laureato in Scienze Sociali con specializzazione in Comunicazione presso l'Università Gregoriana di Roma.*



Oristano. Corso residenziale di autoformazione Centro Regionale FICC Sardegna 2016. Foto di gruppo a bordo piscina. (foto di Luigi Zara)

## Il premio Nobel alla pace 2015 Abdelaziz Essid, a Oristano, incontra i Circoli del Cinema del Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna

Catturata l'attenzione del pubblico presente alla conferenza, il Nobel dedica il premio al popolo tunisino, vero vincitore del riconoscimento. "Aiutateci perchè c'è da percorrere ancora un lungo cammino per il raggiungimento di una democrazia duratura e matura"



Alessandro Macis

Oristano, nella conferenza organizzata e promossa dall'Unione Regionale degli ordini forensi della Sardegna. In concomitanza all'evento, nella stessa struttura, il centro regionale F.I.C.C. Sardegna ha riunito i Circoli del Cinema per il consueto appuntamento

Venerdì 18 marzo, l'avvocato Abdelaziz Essid, esponente del Consiglio Nazionale Forense tunisino, e componente del "Quartetto per il dialogo" insignito del Premio Nobel per la Pace 2015, è stato ospite, nel pomeriggio, nella sala convegni dell'Hotel Mistral 2 di

annuale del corso di autoformazione prevedendo, nel programma in apertura dei lavori, la partecipazione alla conferenza dei suoi rappresentanti. Accogliendo favorevolmente l'invito, il Nobel ha partecipato alla proiezione e alla discussione del cortometraggio *Due soluzioni per un problema* (Iran, 1975) di Abbas Kiarostami, dedicato al tema della pace. Il "Quartetto del Dialogo" di cui fa parte Abdelaziz Essid ha condotto la Tunisia



Abdelaziz Essid ad Oristano durante la conferenza (foto di Patrizia Masala)

verso la democrazia, attraverso una transizione non violenta, dopo anni di autoritarismo. Senza bisogno di interprete e in un italiano fluente, Abdelaziz Essid ha catturato l'attenzione del pubblico in sala, dedicando il premio Nobel al popolo tunisino ed evidenziando il lungo cammino che ancora deve essere fatto per il raggiungimento di una democrazia duratura e matura. Il riferimento alle tematiche legate al terrorismo sono

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

state ricorrenti durante il suo articolato intervento. «Non si parli di terrorismo islamico, i terroristi sono tali e basta. Ogni volta che c'è un attentato, noi continuiamo la nostra vita che è cultura e gioia. L'economia tunisina è per gran parte sostenuta dal turismo, colpire i turisti vuol dire colpire la transizione democratica. Far crollare l'economia significa tentare di far cadere lo Stato». Oggi la Tunisia è una democrazia dove valgono i principi dello stato di diritto, ottenuti grazie al dialogo e alla mediazione. «Il dialogo è fondamentale per affrontare i gravi problemi che affliggono il mondo, e quando si confrontano religioni e culture diverse, allora diventa uno strumento primario promuovere la pace e combattere la guerra». «Quando abbiamo iniziato il dialogo, non pensavamo certo di arrivare a ricevere un riconoscimento internazionale del genere, avevamo in mente la nostra gente e a voi dico di creare associazioni, di sviluppare iniziative». Il processo di normalizzazione e democratizzazione del Paese passa attraverso il popolo e la sua classe dirigente che deve saperne guidare sogni e bisogni.



Oristano. Il premio Nobel per la pace Abdelaziz Essid riceve i saluti dal presidente della FICC Marco Asunis accompagnato dalla vice presidente Patrizia Masala (foto di Luciano Saltarelli)

«Dopo la rivoluzione tanta gente chiedeva giustizia, perché in tanti anni aveva subito delle ingiustizie. Abbiamo allora pensato a una giustizia tradizionale, fissando delle responsabilità storiche, individuando chi ha fatto del male al nostro Paese e alla sua gente, uccidendo, torturando. Ci siamo limitati a individuare i casi più gravi. Avremmo altrimenti rischiato di mettere in gioco tutta la popolazione. In trent'anni ci sono state un numero infinito di ingiustizie. Inoltre abbiamo limitato il tempo della giustizia tradizionale a tre anni, per poi poter passare oltre. Questo è l'insegnamento: passare oltre». Le tematiche legate al problema del terrorismo ricorrono insistentemente nel discorso del Premio Nobel. «Dopo l'attentato al museo del Bardo abbiamo deciso di lasciare tutto com'era. Abbiamo lasciato i vetri delle finestre rotti, per urlare che non abbiamo paura del terrorismo, che sappiamo arginarlo. Vogliono impedirci di vivere, ma noi continuiamo a vivere e non smetteremo mai. Siamo l'unica Primavera che sta dando buoni risultati. Il mondo Occidentale deve essere con noi, deve aiutarci. Non è solo una questione di soldi. Abbiamo avuto delle emergenze e le abbiamo affrontate con le nostre forze». Un'altra tematica che sta a cuore ad Abdelaziz Essid e che evidenzia con forza è quella del dialogo. «Dopo la rivoluzione e l'avviamento del dialogo nazionale, abbiamo intrapreso una lunga battaglia per redigere la "Nuova Costituzione", per promuovere i diritti della donna, il diritto all'acqua. Siamo un popolo che vive ai confini

del deserto. Il diritto all'acqua è un diritto sacro. Ogni cittadino ha il diritto all'acqua. Abbiamo anche instaurato il diritto alla coscienza e tanti altri diritti». La giovane democrazia tunisina guidata da una classe dirigente illuminata, ha ancora tanti problemi da risolvere. «La gioventù ha un grosso problema che si chiama disoccupazione. Il momento è difficile. Due mesi fa abbiamo chiesto di aprire un nuovo dialogo nazionale per affrontare questa emergenza. E' necessario studiare delle strategie per creare crescita, ricchezza, per offrire alla gente la possibilità di una vita migliore». Altro punto di vitale importanza, nel discorso del Nobel, è quello legato alla comunicazione.

«Ci sono tante cose che possiamo e dobbiamo fare insieme. La prima è fare una buona comunicazione, non soltanto tra l'Italia e la Tunisia, tra il mondo Occidentale e quello Orientale, ma tra tutti i cittadini del Pianeta Terra. Dobbiamo per forza comunicare e trovare soluzioni ai nostri problemi comuni. Nel cuore del Mediterraneo c'è una ferita aperta che si chiama Libia, dove circolano armi, dove i terroristi hanno trovato terreno fertile. L'America pensa di risolvere il problema con qualche bombardamento o con interventi militari; noi pensiamo che la guerra non risolve nessun problema e preferiamo il dialogo. Il terrorismo non è da abbinare né a un Paese, né a una religione. E' sbagliato parlare di terrorismo islamico. L'Islam è nato millequattrocento anni fa, il terrorismo venti al massimo. I musulmani sono quasi due miliardi, i terroristi forse centomila. Per me la religione e la stessa; Dio è uno solo, per voi e per noi. Non esiste un testo coranico che dice: vai a bruciare o a decapitare gli esseri umani». Abdelaziz Essid si congeda dal pubblico applaudente, con una dichiarazione d'amore al suo popolo: «Vorrei approfittare per dire che il mio popolo che rappresento, è il vero vincitore del Nobel. Aiutateci. Spero di trovare la vostra volontà e disponibilità».

Alessandro Macis

Anniversari

## 1966-2016: Robert Bresson, Au Hasard Balthazar

Cinquantenario di un film sublime



Stefano Beccastrini

*Alla cara memoria di Marco Melani, Paolo Parigi, Robert Bresson*

Irene Bignardi, su *La Repubblica*, ha scritto tempo fa un arguto articolo sugli anniversari in campo cinematografico (ma, logicamente, il discorso valeva più in generale). Ella ha affermato: «Celebrare gli anniversari è forse una simpatica scemenza ma ha il pregio di riportare alla memoria cose, persone ed eventi che nell'amnesia generale evaporerebbero nel frullatore della storia». Proprio per questo - ossia per una sorta di commossa nostalgia del tempo che fu - quest'anno ho deciso, sulla nostra rivista, di parlare del 1966 ossia di ciò che avvenne, anzi che vedemmo sullo schermo, cinquant'anni fa. Grande anno per il cinema mondiale. Con gli amici più cari - Marco Melani, i fratelli Paolo e Massimo Parigi e qualche altro- facevo parte



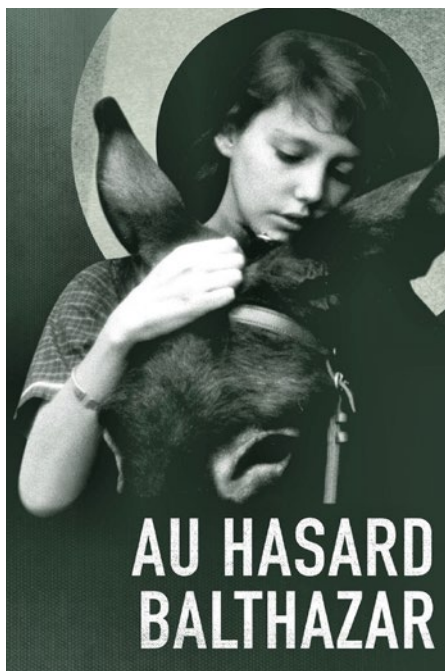
Robert Bresson (1901 - 1999) regista francese e maestro del minimalismo

del circolo culturale "Luigi Russo", fondato anni prima presso la Casa del Popolo - ossia legato al PCI - di San Giovanni Valdarno. Era inattivo da tempo, come indicava il suo nome che comunque volemmo conservare. L'idea era quella di ridargli vita ed energia, occupandoci di filosofia (facemmo venire Eugenio Garin, a parlare delle sue *Cronache di filosofia italiana*), di filosofia coniugata con la politica (Paolo Parigi - che poi sarebbe diventato sindaco della città - era un convinto lettore di Sartre, addirittura abbonato a *Les Temps Modernes*), della nascente semiologia (fra i primi conferenzieri che invitammo ci fu un non ancora famoso Umberto Eco), di cinema appunto (la vera passione, già da allora, di Marco Melani). Erano gli anni in cui l'egemonia culturale, nel campo della critica cinematografica di sinistra (praticamente, l'unica esistente in Italia: la destra

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

andava al cinema per ridere o per piangere, non per pensare), della rivista Cinema Nuovo - stucchevolmente ideologica, segnata dal lukaccismo contenutistico di Guido Aristarco - andava finalmente tramontando. Dietro l'appassionato, quasi mistico, impulso di Marco Melani, noi leggevamo invece Filmcritica (da cui, di lì a poco, sarebbe nata la mitica Cinema&Film di Adriano Aprà) e le opere estetiche di Galvano Della Volpe, ogni tanto gettando uno sguardo Oltralpe per tenerci informati sulle idee dei Cahiers du Cinéma. Amavamo così Rossellini - il Sommo Incompresso del cinema italiano - e la Nouvelle Vague ma anche - finalmente! - il fino ad allora bistrattato cinema americano: il western, il melodramma, Alfred Hitchcock, Jerry Lewis. Fu una vera e propria liberazione da una asfissiante cappa ideologica (anche se, peraltro, non giunse mai fantozzianamente a considerare *La corazzata Potemkin* una boiata). Decidemmo così, quella estate, di telefonare alla redazione di Filmcritica per invitare a San Giovanni Valdarno qualche loro rappresentante che potesse parlare, con più cognizione della nostra, delle nuove tendenze della critica cinematografica italiana. Per la precisione, era il settembre del 1966: ci fu promesso che, di ritorno dalla mostra di Venezia, qualcuno di loro si sarebbe fermato in Toscana. Di lì a poco, giunsero davvero - su una misera 500 - Luigi Faccini, Maurizio Ponzi, Gianfranco Albano: tutti e tre diventati poi registi cinematografici. Parlarono, in Palazzo d'Arnolfo, davanti a una sala gremita d'un pubblico di "compagni" per buona parte perplessi nel sentir dire che *Psycho* era più bello, appunto, de *La corazzata Potemkin* e che *Howard Hawks* era un cineasta ben maggiore di Luchino Visconti. Raccontarono anche un aneddoto che mi colpì molto. A Venezia, pochi giorni prima, avevano tutti e tre fischiato con impeto la giuria che aveva scioccamente premiato, a un festival che vedeva in concorso *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson, *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (film più che decoroso di un cineasta più che stimabile ma, insomma, Bresson è tutt'altra cosa: sarebbe come dare il Nobel per la letteratura a Dario Fo invece che a Jorge Luis Borges, Paul Celan o Mario Luzi!). Immediatamente circondati da gente di sinistra che li voleva menare, scambiandoli per fascisti, erano stati costretti, per restare incolumi, a tirar fuori di tasca le tessere del PCI, cui tutti e tre erano iscritti. Mi venne subito la voglia di correre a vedere *Au hasard Balthazar*, non appena fosse uscito nelle sale fiorentine, ma purtroppo potei farlo soltanto qualche mese dopo: un mese dopo, le sale cinematografiche di Firenze erano finite sotto l'acqua e la melma dell'Arno. *Au hasard Balthazar* era un film grandioso ed umile a un tempo, come tutti quelli di Robert Bresson. Era il suo settimo cortometraggio: aveva già realizzato, infatti, capolavori quali, per esempio, *Il diario di un curato di campagna*, del 1951 (tratto da un romanzo di George Bernanos), *Un condannato a morte è fuggito*, 1956, *Il processo di Giovanna d'Arco*,

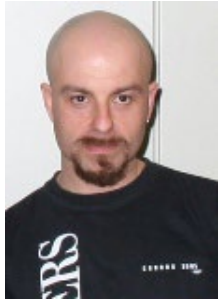


1962. Tutti quanti espressione di una poetica e di un'etica cinematografica - poi chiaramente definita in Note sul cinematografo, una delle più lucidamente consapevoli e coerenti autobiografie di riflessioni sul proprio cinema d'un maestro del '900 - fondate sulla vocazione profonda a fare un cinema spoglio; apparentemente tutto concreto in quanto in realtà tutto spirituale; attento ai piccoli gesti e ai modesti particolari laddove un oggetto, un dettaglio, uno sguardo rivelano la inesplicabile espressione metafisica del destino; un utilizzo non-musicale della musica (un Kirie di Mozart in *Un condannato a morte è fuggito*, una sonata di Schubert in *Au hasard Balthazar*) orientata non alla suggestione emotiva dello spettatore bensì alla sottolineatura del silenzio (il dialogo e la musica, in Bresson, servono appunto a far percepire allo spettatore il silenzio, la dimensione in cui si manifesta il destino, la metafisica, talvolta - ma giansenisticamente non sempre - la Grazia). Un cinema essenziale, rigoroso, nudo: in esso non sono mai ricercati richiami pittorici bensì valorizzate immagini modeste, di particolari apparentemente insignificanti: una mano, una schiena, delle gambe, uno sguardo. Le umili piccolezze tramite le quali, seppur generalmente inascoltate, ci parla la Salvezza. Giansenisticamente, a Bresson non interessa l'affermazione del Bene nel Mondo - invece tipicamente gesuitica, perseguita a costo di molti compromessi - bensì la domanda sul perchè nel Mondo esista il Male. Quel Male che pervade - non tragicamente ma quasi fatalmente e persino banalmente - *Au hasard Balthazar*, povera storia di destini male orientati, persi nella vana ricerca di turpi avidità, di misere lussurie, di mediocri ma crudeli imbrogli. Soltanto Balthazar, asinello paziente e giudice supremo perchè oggettivo ed estraneo alla povera Commedia Umana, e Maria (l'esordiente Anne Wiazemsky, futura musa e moglie di Jean-Luc Godard, uno dei maestri della Nouvelle Vague), giovanetta dai profondi

sentimenti e dalle profonde tentazioni, combattuta tra il Bene e il Male ma non schiava inconsapevole del secondo. Del film - e in riferimento a quel che di Bresson pensava un'eccelsa mente come quella di Paul Valéry - ha scritto, nel suo *Il volto di Gesù nel cinema*, Guido Bertagna, teologo e critico cinematografico: "La perfezione viene raggiunta soltanto da colui che rinuncia ad ogni sorta di mezzi che conducono all'esagerazione". Della lunga gestazione del film, ha narrato lo stesso Bresson: "Dieci anni fa ho visto, tutto a un tratto, una testa d'asino riempire lo schermo. Gli umili occhi di un asino, il suo sguardo, la sua pazienza, la sua serenità. Ho abbandonato per vari anni l'idea. L'ho ripresa. Abbandonata e ripresa. E così, finchè non ho messo un punto fermo a questo lavoro di composizione e ho cominciato a girare". Il problema maggiore che pose Bresson, in fase realizzativa, venne rappresentato dalla questione di come costruire un'opera fatta di tante storie e di tanti protagonisti ma che non sembrasse un film a episodi staccati l'uno dall'altro. Le vicende di tutti i personaggi finirono così con l'intrecciarsi, con il diventare una storia sola, corale, disperata. Gli fu utile la lettura de *L'idiota* di Dostoevskij ma anche i ricordi dei tanti asini che compaiono nella Bibbia: da quello di Balaam a quello di Betlemme a quello dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme. "La forza trascinante del film - scrive ancora Bertagna - è tutta nelle relazioni che legano... (l'asino)...agli uomini". Balthazar passa tra le mani di varie persone, tutte rappresentanti di un costrittivo vizio umano, e ne diventa un osservatore impietoso come il regista (il quale, pur commosso dal personaggio di Maria, sceglie che il suo punto di vista sia proprio quello di Balthazar). Sul povero asinello che, colpito dal fucile dei doganieri mentre alcuni contrabbandieri lo stavano usando per trasportare merci illegali, muore lentamente circondato da poveri, inconsapevoli agnelli, si chiude questo film meraviglioso. Come ha affermato Jean-Luc Godard: "Balthazar è veramente un documento terribile sul mondo e sul male del mondo; tutto questo colpisce con una specie di dolcezza evangelica, che per me è favolosa... Tutti coloro che vedranno questo film e che hanno idee preconette sul cinema, resteranno sorpresi e meravigliati poichè in esso c'è veramente il Mondo contenuto in un'ora e mezzo, il Mondo dall'infanzia alla morte". E tutto ciò ha luogo, sullo schermo, non attraverso l'arte dell'addizione, del riempire lo schermo, degli effetti speciali, del troppo pieno per stupire e sorprendere. Bresson è, al contrario, un cineasta della sottrazione: egli è infatti convinto e coerente sostenitore di una poetica e di un'etica - nei grandi cineasti sono sempre la stessa cosa - in cui l'economia dei mezzi utilizzati in fase realizzativa da criterio estetico si fa anche criterio morale.

Stefano Beccastrini

## 66° Berlinale



Simone Emiliani

Dopo quattro anni un film italiano si aggiudica l'Orso d'Oro alla Berlinale. Nel 2012 era toccato a *Cesare deve morire* dei fratelli Taviani, quest'anno invece a *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi. Ed è curiosa la coincidenza nella commistione tra documentario e fiction. Lì uno spazio

chiuso (il carcere di Rebibbia con la messa in scena del Giulio Cesare di Shakespeare), qui uno apparentemente più aperto (l'isola di Lampedusa con la vicenda del dodicenne Samuele che s'interseca con lo sbarco dei migranti). Con la doppietta *Sacro Gra* a Venezia nel 2013 e *Fuocoammare* quest'anno alla Berlinale, Rosi riesce ad eguagliare l'impresa di Michelangelo Antonioni ottenendo il massimo riconoscimento due film consecutivi nei maggiori festival internazionali; il cineasta ferrarese vinse infatti il Leone d'oro nel 1964 per *Deserto rosso* e poi due anni dopo la Palma d'oro a Cannes con *Blow-Up*. Al di là della vittoria italiana, questa di Berlino è stata un'edizione molto deludente. Chiuso nella sua ricerca autoriale, il festival non sembra più aprirsi verso le novità all'esterno oppure lo fa sporadicamente. Impermeabile in un'organizzazione perfetta se non ci sono imprevisti, la Berlinale continua ad avere un legame fortissimo con la città come dimostrano i 337.000 biglietti venduti. Ma con una competizione del genere, a Cannes o a Venezia la stampa si sarebbe scatenata. Qui no. Forse perché i giornalisti italiani seguono di meno questo festival e perché la prima settimana l'evento – che si è svolto dall'11 al 21 febbraio – era in contemporanea col Festival di Sanremo. Ma dopo l'apertura con *Ave, Cesare!* dei fratelli Coen, portavoci ormai di una cinefilia funerea, il concorso ha mostrato pochissimi titoli interessanti. Vanno ricordati soprattutto *Quand on a 17 ans* di André Téchiné, con al centro il passionale rapporto di due compagni di classe molto diversi tra loro e provenienti da estrazioni sociali differenti e il film-fiume di 8 ore *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* di Lav Diaz. E se anche lo stesso film di Rosi appare più convincente quando pedina e segue la quotidianità del giovane protagonista piuttosto che quando filma gli immigrati, quasi con un sospetto voyeuristico, sono numerosi i cineasti, anche promettenti, che hanno mostrato di essere in crisi d'ispirazione. A cominciare da Mia Hansen-Løve con *L'avenir*, che vede protagonista Isabelle Huppert nei panni di una professoressa che improvvisamente si trova da sola, che spaccia le sue letture, i riferimenti filosofici i cinematografici (Rohmer) come se si fosse ancora in pieno fermento Nouvelle Vague. Passando poi per Thomas Vinterberg che con *The Commune*, inganna fingendo di metterci il cuore mentre gioca solo d'astuzia nel ripercorre le atmosfere



di 'un grande freddo' ambientato negli anni '70. E lo stesso Jeff Nichols, che si era messo prepotentemente in luce con *Take Shelter*, appare incartato nella sua fantascienza umanista che guarda a Spielberg (*Incontri ravvicinati del terzo tipo*) e al cinema degli anni '70 nel ripercorrere le forme del road-movie, ma dove l'omaggio non da una reale spinta ma anzi rischia anche di spersonalizzare il suo sguardo. Si passa poi dagli esercizi di stile presuntuosi e inconsistenti del bosniaco Danis Tanović (*Death in Sarajevo*) e del canadese Denis Côté (*Boris sans Béatrice*), a opachi biopic come *Genius* di Michael Grandage con Colin Firth e Jude Law, esempio di un calligrafismo teatrale vecchio stile da usato non sicuro. E anche registi che si erano imposti qui come l'iraniano Rafi Pitts che si era fatto conoscere proprio con *The Hunter*, stavolta hanno mancato clamorosamente il bersaglio con l'apologo politico *Soy nero*. E anche quando grandi documentaristi come Alex Gibney appaiono meno ispirati del solito come *Zero Days*, che parla della guerra informatica raccogliendo tutte le informazioni possibili a partire dalle tracce seguite dalle inchieste del New York Times e dalla rivelazioni di Edward Snowden, ci si accorge che quest'anno i conti non sono tornati. Anzi sono saltati tutti in aria. Una Berlinale così brutta la si ricorderà a lungo. Come esempio da non prendere da nessun festival. Oppure verrà dimenticata subito. E il solo lampo viene fuori concorso. È *Chi-raq* di Spike Lee, presentato fuori concorso, musical indemoniato che rilegge La Istituta di Aristofane. Troppa energia, troppa rabbia per un festival che non ne ha. Passato quindi come un marziano. Eppure è proprio da film come quelli di Spike Lee che la Berlinale deve ripartire per ritornare al buonissimo livello dell'anno scorso (c'erano, tra gli altri, Panahi, Larraín, German jr. Wenders, Herzog). Per il momento ci sono solo le macerie. Di una Berlino anno zero.

Simone Emiliani

## Chi focu a mmari ca c'è stasira

Rivive sul grande schermo, la vita quotidiana di Lampedusa e il dramma dei migranti, grazie a "Fuocoammare" di Gianfranco Rosi, vincitore dell' Orso d'oro al festival di Berlino



Nino Genovese

«Chi focu a mmari ca c'è stasira» (Che fuoco a mare che c'è stasera) è una canzone popolare (di cui è rimasto il motivo, ma si sono perse le parole), molto nota agli abitanti dell'isola di Lampedusa, risalente al 1943, quando

i "fuochi a mare" erano quelli degli intensi bombardamenti delle forze aeree britanniche durante la Seconda Guerra Mondiale e – soprattutto – di una grande nave militare, la Maddalena, affondata di notte, il cui incendio illuminò tutta l'isola. Ora i "fuochi a mare" sono diversi; emblematicamente, sono quelli



"Fuocoammare" (2016) diretto da Gianfranco Rosi

delle "carrette del mare" che affondano o che arrivano con grande difficoltà nell'isola (più vicina all'Africa che alla Sicilia), portando un carico dolente di gente di altro colore, lingua e nazionalità, ma non per questo "diversa" dai Lampedusani, che l'accoglie con generosità e partecipazione, come ha sempre accolto tutto ciò che viene dal mare. Gianfranco Rosi ha conosciuto questa canzone grazie a Pippo Fraga-pane, il dj della radio locale, e l'ha inserita nel film, che da essa, anzi, trae il titolo. C'è a rare volte che un documentario riesca a vincere un festival internazionale. Ma a Rosi l'impresa è riuscita per ben due volte, in due tra i festival più importanti al mondo: la Mostra del Cinema di Venezia, in cui il suo film "*Sacro Gra*", racconto della derelitta comunità che vive ai margini del Grande Raccordo Anulare di Roma, ha vinto, nel 2013, il "Leone d'oro"; e il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Festival di Berlino, in cui – com'è noto – “Fuocoammare” ha vinto quest'anno l'Orso d'oro: «Abbiamo svegliato l'orso che era in letargo; ora spero che si svegli anche chi si ostina a dormire», ha dichiarato Pietro Bartolo, il medico di Lampedusa, che assiste i migranti da oltre vent'anni, che ha un ruolo importante nel film-documentario di Rosi. Il quale ha dimostrato come ancora oggi, nell'epoca della televisione, del computer e di internet, il cinema possa continuare ad avere quella funzione di carattere “politico sociale” che lo ha caratterizzato dai primi tempi della sua nascita fino a pochi anni fa. Se le notizie su Lampedusa e gli sbarchi dei migranti sono quelle che vediamo nei vari telegiornali e trasmissioni televisive, *Fuocoammare*, anche sull'onda del Premio prestigioso vinto, ha il merito di approfondirle scrutandole dal di dentro, immergendosi in esse, rilanciandole e facendole conoscere a tutti, per cui, grazie a questo film, si è tornati a parlare di Lampedusa in modo diverso, tanto che il dott. Bartolo è diventato quasi un “personaggio”, accolto in diverse trasmissioni televisive, e le sue dolenti testimonianze – amplificate dalla risonanza del mezzo televisivo e dei mass-media di oggi – hanno fatto tornare alla ribalta la gente di Lampedusa e la sua meritata candidatura al “Premio Nobel” per la Pace. Nella vita

dell'isola il regista ha voluto immergersi con sguardo acuto e penetrante, senza retorica e banalizzazioni, vivendo per oltre un anno in mezzo alla gente, condividendone la quotidianità, fatta di piccole cose di tutti i giorni, e il suo rapporto con la realtà “altra” proveniente da un mondo “così vicino, così lontano”. Quindi, da una parte c'è la gente (vera) di Lampedusa: Samuele, un ragazzino di 12 anni, che preferisce la fionda e i giochi all'aperto alla play-station o al tablet; lo zio pescatore; la nonna colta nella sua dimensione quotidiana; il sub alla ricerca di ricci; Pippo Fragapane, il dj della radio locale, piena di nostalgiche canzoni popolari siciliane, di dediche ed anniversari; il più volte citato dott. Bartolo, medico della ASL locale, e tanti altri personaggi. Dall'altra parte, vi sono i migranti, provenienti da diverse parti del mondo, alla ricerca del sogno di una vita migliore (anzi, più semplicemente, di “una vita”); le navi militari, che soccorrono le barche in difficoltà; le guardie che controllano i profughi, e spesso devono contare i cadaveri chiusi nel fondo delle stive, persone i cui sogni sono finiti dentro sacchi di plastica nera traslucida. Questi due mondi entrano in contatto tra di loro grazie proprio al dott. Bartolo, che fa da trait d'union tra di essi e che, da questo punto di vista, assume un valore simbolico. Come avviene anche per la

figura di Samuele, che vive sul mare, ma ama di più la terra perché soffre terribilmente di mal di mare, è un po' ipocondriaco, ansioso ed ha un occhio “pigro”: come a dire che vive la realtà che lo circonda solo con un occhio, non accorgendosi della “Storia” che gli sta passando accanto; ma, proprio con l'aiuto del medico, si sforza di “educare” anche l'altro occhio, per vedere meglio, con entrambi gli occhi: come dovremmo fare noi tutti, che siamo “ciechi” di fronte ad una realtà di cui non ci vogliamo rendere conto, di fronte all'esistenza di due mondi diversi, ma non contrapposti, che possono/potrebbero convivere pacificamente in nome di quell'umanità, che non conosce barriere linguistiche e razziali. Da notare che i Lampedusani questo film che parla di loro stessi ancora non l'hanno visto, perché nell'isola non esiste più neanche una sala cinematografica; una proiezione è prevista per il 15 aprile, all'aperto (si spera alla presenza del regista), ed allora sarà probabilmente una grande festa, con la gente del luogo e molti migranti, tutti insieme, a sancire emblematicamente un bellissimo rapporto, che il cinema – e il film di Rosi – ha contribuito a rinsaldare, con la speranza che possa costituire un esempio per tutti!...

Nino Genovese

## Di Gianfranco Rosi, *Fuocoammare* e della critica lunare



Boris Sollazzo

L'esercizio di criticare i critici soprattutto se sei un critico, è malsano. Ti poni su un piedistallo, da cui giudicare i colleghi. Ma a volte è necessario, magari rimanendo in mezzo a loro, perché da quando la critica cinematografica è diventata una fabbrica di pillole, un minirecensionificio (o premificio, peggio), vedendo i latori di poche stroncature e molte carezze ai soliti noti dimenarsi tra incarichi ibridi, tutti intenti a consegnar riconoscimenti o lanci per i flani, a scrivere biografie, a correre in soccorso dei vincitori. Ma solo, sia chiaro, se conviene. Sul vincitore Gianfranco Rosi, un Leone d'Oro con *Sacro GRA* e un Orso d'oro con *Fuocoammare*, si può sparare. Perché non fa parte del sistema, non muove budget ingenti né fa incassi travolgenti, è solo un ottimo regista che non si preoccupa di piacere troppo alla gente che piace. E nonostante questo, ce l'ha fatta, senza fare l'occholino ai cinesalottini. E come ha ricordato tempo fa Gabriele Muccino, uno che con Rosi condivide poco e nulla, in Italia si perdona tutto, tranne la vittoria. Ecco così che l'accoglienza piena di benevolenza al Lido diventa, a Berlino, già diffidenza e subdolo attacco. Rosi – come successo anche a *La Grande Bellezza* (sono tra chi non l'ha trattato bene, ma ho la presunzione di averlo fatto in base a un'analisi attenta e circostanziata e non per una presa di posizione piuttosto pregiudiziale e diffusa altrove) – diventa l'obiettivo di strali piuttosto cervelotici.

Non potendo attaccare il film, contenutisticamente e formalmente di alto livello, non volendo intervenire su alcuni problemi di scrittura (è forse troppo manicheo nell'impostazione visiva e narrativa, ma è anche la sua forza), ecco arrivare la valutazione etica, che speravamo di aver lasciato ai quaderni degli anni '70. Parliamo della discussione sulla color correction, e simili. Partita, a quanto sembra, da uno status social, dubitativo e fertile di riflessioni migliori di quelle che ne sono seguite, di Pedro Armocida, trasformatosi presto in un processo insensato, piuttosto lontano dalle intenzioni dell'autore, che sa spesso individuare gangli contraddittori del suo mondo e dar loro luce. E quel processo sommario conferma tre problemi della critica italiana: la scarsa memoria, un'obiettività a tempo determinato, la voglia di emergere dal ghetto dov'è relegata con facili e comode provocazioni. La prima è dimostrata dal fatto che se si devono davvero fare valutazioni etiche su un'opera d'arte – che in generale in questo campo è esercizio piuttosto demenziale – allora varrebbe la pena capire perché gli stessi hanno valutato con benevolenza l'ultimo lavoro di Minervini o *Below Sea Level* e *El Sicario, room 164* dello stesso Gianfranco Rosi. In fondo, partendo da valutazioni morali e moralistiche c'è più materiale per “indignarsi” in quei lungometraggi che



Gianfranco Rosi vincitore della Berlinale 2016 con “Fuocoammare” girato a Lampedusa

non in *Fuocoammare*. E li troviamo l'obiettività a tempo determinato: finché sei marginale come il critico stesso, avrai la sua pacca sulla spalla, di fronte al successo, verrai dal suddetto abbandonato (per ritrovarti, magari, quando potrai godere della tua luce riflessa, anche solo per una prefazione). La voglia di emergere è nella capziosità della valutazione: contestare che il naufragio e la morte dei migranti venga trattato con alta estetica cinematografica. Forse lo snobismo degli addetti ai lavori viene disturbato proprio dal fatto che il cineasta consegni alle vittime, ai migranti morenti, tale dignità artistica e umana, che si curi l'immagine di quel momento drammatico con l'epica tragica che merita e non con la speculazione etica ed estetica di una macchina a mano, con un taglio documentaristico che tradirebbe l'impostazione data al resto del lungometraggio. La critica deve riconquistare il ruolo che merita con la forza teorica della propria preparazione e autorevolezza, non con prese di posizione strumentali. Sono i critici a doversi smarcare dall'angolo in cui sono

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente  
relegati. Anche e soprattutto da una televisione che dopo aver massacrato la Settima Arte, ora usa loro come figurine: scegliere, per esempio, spazi come "Troppo Giusti", rispetto



"L'isola" (2003) Un film di Costanza Quatriglio. Con Erri De Luca. Drammatico, 97 min, colonna sonora musicale di Paolo Fresu, girato a Favignana. Turi e Teresa sono figli di un pescatore che vive e lavora in un'isola siciliana

al vituperato "Cinematografo", incapace di andare oltre una superficialità ormai divenuta proverbiale. Deve pretendere un'attenzione maggiore, non raccogliere le briciole della società dello spettacolo, non essere un predellino su cui ci si appoggia alla bisogna, ma un baluardo che sia spunto di riflessione per autori e spettatori. E su Gianfranco Rosi, sulla sua rivoluzione in cui il cinema del reale si innesta come un lavoro sulla realtà dall'alto di una chiara idea di cinema – un lavoro iniziato, in questo millennio, con la forza estetica, contenutistica e teorica del lavoro di Costanza Quatriglio, a partire da *L'isola* fino a *87 ore*, un continuo e fondamentale processo creativo di trasformazione di linguaggio e grammatica cinematografica – come si è fatto, proprio a Cagliari, nella tavola rotonda *Italia, terzo millennio: nuovo cinema del reale*. Non si deve cedere alla tentazione di attaccarsi a una facile e sterile polemica. Certo, è il modo più difficile di affrontare un nobile e bistrattatissimo mestiere. Ma in fondo, chi decide di giudicare l'arte, non ha forse già scelto la via più impervia? E allora, ne sia degno.

Boris Sollazzo

*E' un critico cinematografico, un cronista sportivo, uno scrittore, un tifoso del Napoli, un collezionista di fumetti, un ex pallanuotista, un ex arbitro di calcio. E' ed è rimasto tutte queste cose. Ha scritto per molte testate, non poche di esse hanno chiuso: nessuno, però, ha dimostrato un rapporto diretto di causa-effetto.*

## Franco Enna, il Simenon italiano, dimenticato dal cinema



Franco La Magna

Nel filone del "giallo d'arte" (ne ha scritti più di cento), che gli ha procurato l'epiteto di "Simenon italiano" dopo aver creato la figura del commissario Federico Sartori, s'innesta l'eclettica figura dello scrittore-poeta-drammaturgo-gior-

nalista di Franco Enna, al secolo Franco Cannarozzo (Enna 1921 - allora denominata Castrogiovanni - Lugano 1990), romanziere siciliano di vastissimi ed eterogenei interessi culturali, precursore acclarato del "giallo di provincia" anticipatore quindi di Sciascia e Camilleri (uno dei suoi grandi estimatori), che nelle provincie siciliane hanno ambientato le loro intricatissime vicende gialle. Per quanto raramente accostato dal cinema,



Franco Enna

dalla copiosissima produzione letteraria di Enna la "settima arte" ha comunque attinto per due film, diretti tuttavia da registi di "b-movies" che poco hanno aggiunto alla sua fama di scrittore: "Omicidio per appuntamento" (1967) del regista-sceneggiatore e pittore romano Mino Guerrini, tratto dal romanzo "Tempo di massacro" pubblicato da Mondadori (1955), poi ripubblicato nella collana "Capolavori dei gialli" Mondadori e "L'ultima chance" (1963) del più noto regista-sceneggiatore e montatore fiorentino Maurizio Lucidi (alias Brigh Maurice) dal romanzo "Asfalto" (Piacenza, "La tribuna", 1965). Detective-story vagamente imparentata con "Il terzo uomo", il famoso film di Carol Reed del 1959 con Orson Welles, "Omicidio per appuntamento" - sceneggiato dal pugliese Fernando Di Leo (tra gli altri regista de "La seduzione", tratto dal romanzo "Graziella" di Ercole Patti) e lo stesso Guerrini (che compare tra gli attori) - segue le non poche peripezie d'un detective americano in vacanza in Italia nella capitale, alla ricerca d'un amico scomparso che alla fine verrà ucciso. Scarsamente distribuito e interpretato da un cast d'attori poco noto, resta però "con un uso acrobatico della macchina a mano, lampi di umorismo nero... quanto di più simile al cinema di Lester (se non a quello di Suzuki) si sia mai fatto in Italia. Da recuperare" (Mereghe-tti). Il secondo ("L'ultima chance") - "un film d'azione dai risvolti gialli", anch'esso parzialmente

distribuito nonostante l'interpretazione della diva Ursula Andress (allora considerata prorompente sexsymbol, della quale viene sfruttato il notevole appeal) e dei conosciutissimi Eli Wallach, Massimo Girotti, Fabio Testi e Barbara Bach - vanta un plot piuttosto avvincente ma tutto sommato abbastanza convenzionale (a seguito d'un sanguinoso colpo a una gioielleria moriranno molte persone, rimarrà un solo superstita braccato dalla polizia...), aggravato dallo scarso scavo psicologico dei personaggi. Non molto frequentato dal cinema italiano il genere fantascientifico e quello giallo-poliziesco (che comunque vive una sua stagione d'oro negli anni '70) sembrano aver chiuso con Enna, dopo la breve parentesi di questi due film "minori", ogni proficuo rapporto di collaborazione. Trasferitosi in Svizzera, dove ha vissuto per molti decenni, narratore, poeta, drammaturgo, sceneggiatore e giornalista brillante, Enna ha collaborato a riviste e quotidiani sia nazionali che

esteri ed ha lavorato per la televisione svizzera e italiana. Ha pubblicato con Mondadori, Longanesi, Rusconi, Sonzogno, ecc...prediligendo "...investigatori antieroi e umani che, armati d'infinita pazienza e rifugiando da gesta spettacolari, operano in ambienti dove pericoli mortali si annidano dietro superfici di confortante normalità...La Sicilia, presenza ossessiva nell'imaginerie di Enna, non è naturalità felice e rifugio rassicurante, paradiso d'infanzia perduta o luogo privilegiato di una personale mitologia. Recuperata alla contemporaneità storica, la realtà isolana è assunta con il rigore dello studioso, con la preoccupazione di mantenere i problemi sul piano politico evitando ripiegamenti intimistici ed evasioni idilliache..." (G. Padovani). Scrittore dunque "antidilliaco" e poco incline a vaneggiamenti, Franco Enna (che è stato anche tra i pochi narratori italiani a essere ospitato dalla famosa collana della Mondadori "Urania") ha pagato l'abbandono della terra natia con un oblio infittogli anche dalla sua Sicilia e, ancor più, dalla città dalla quale ha sentimentalmente (ma improvvidamente) assunto lo pseudonimo. Come spesso, anzi spessissimo, avviene: "nemo propheta in patria".



di Franco Enna

Franco La Magna

Associazionismo Nazionale di Cultura Cinematografica

## Assemblea Fedic 2016

Dal 26 al 28 febbraio la FEDIC (Federazione Italiana dei Cineclub) si è riunita a Montecatini per il tradizionale ritrovo di inizio anno, caratterizzato da vari “tavoli di lavoro” e culminante nell’Assemblea Generale dei Presidenti



Roberto Merlino

La splendida cornice dell’Hotel Adua e Regina di Saba, l’ottima cucina e, soprattutto, l’apporto costruttivo dei partecipanti, hanno contribuito a creare un clima sereno e propositivo, da cui sorgono interessanti prospettive per il futuro. I primi due momenti

d’incontro hanno avuto luogo nel pomeriggio del venerdì, rispettivamente col Responsabile della gestione sito FEDIC ([www.fedic.it](http://www.fedic.it)) e col dimissionario Presidente Cineteca FEDIC. Ad entrambi gli incontri hanno partecipato i Consiglieri FEDIC ed i Membri della Commissione Scientifica FEDIC, che, pur suggerendo alcuni “correttivi”, hanno molto apprezzato la funzionalità del sito. Per quanto riguarda la Cineteca, è stato ribadito che si tratta di un patrimonio veramente importante, da salvaguardare e potenziare, con nuove idee e nuove strategie. Dopo cena si è riunito il Consiglio FEDIC, facendo il punto della situazione, tra

dell’ “Inno FEDIC” e la presentazione di quattro nuovi Cineclub. Poi la “relazione morale” del Presidente che, oltre a dare un quadro di quanto è stato fatto nel 2015, si è soffermato sull’importanza di far crescere in tutti i Cineclub e in tutti i Soci un forte “senso di appartenenza”. A seguire gli interventi dei numerosi “Responsabili di Settore”, i quali hanno fornito un quadro complessivo molto variegato di una FEDIC viva, attiva e funzio-



con buoni-acquisto per materiale tecnico da mettere a disposizione dei rispettivi associati. Dopo una pausa caffè, si è svolta la votazione

delle opere esposte in due diverse mostre, una di “foto di scena”, l’altra di “storyboard”. Poi sono stati visionati i corti (entro i 5 minuti) messi in Concorso da vari Cineclub. Anche in questo caso i Presidenti si sono espressi con una votazione. Dopo cena, i lavori sono ripresi con una “lezione”, da parte della Segretaria FEDIC, sulla corretta compilazione delle documentazioni di fine anno. Dopo uno spazio dedicato agli interventi dei Presidenti dei Cineclub, è iniziato uno dei momenti più apprezzati e divertenti: fatte varie “squadre” di 4 elementi, sono stati forniti spezzoni filmati (di opere FEDIC del presente e del passato) private della pista audio, con il compito



La consegna degli “assegni” ai tre Cineclub più “virtuosi” (Laura Biggi)



Consegna ai Cineclub di numerose compilation in dvd (foto di Lorenzo Caravello)



Un momento dell’Assemblea Presidenti dei Cineclub della Fedic (foto di Giorgio Sabbatini)



Alcune opere partecipanti al concorso per storyboard (foto di Ettore Di Gennaro)

cose fatte e cose da fare, analizzando ed approvando i bilanci (con il conforto dei Sindaci Revisori), organizzando l’accoglienza per il giorno successivo e discutendo proposte arrivate da diversi Cineclub. La riunione si è conclusa attorno all’una e trenta di notte. La prima parte del sabato, dedicata all’accoglienza dei Presidenti in arrivo, è stata riservata ai rinnovi-iscrizione, consegna tessere, acquisizione delle compilation da distribuire, allestimento di due mostre con materiale a cura dei Cineclub, esposizione di depliant e locandine delle varie attività, ecc. L’Assemblea vera e propria è iniziata con la proiezione del video

nante. Questa prima parte di Assemblea si è conclusa con l’esposizione (e conseguente approvazione) del Bilancio Consuntivo 2015 e di quello Preventivo 2016. Il Presidente del Collegio Revisori ha letto una relazione in cui, oltre alla correttezza dei dati contabili, veniva fatto un chiaro elogio alla “sana gestione patrimoniale”. C’è stato un momento di grande commozione, tutti in piedi con gli occhi lucidi, quando il Vicepresidente FEDIC ha ricordato che era l’anniversario della scomparsa di Giovanni Crocè. In base a uno “schema-punteggio” previsto nel Regolamento Interno della Federazione, sono stati premiati tre Cineclub,

di farne il doppiaggio. I partecipanti, coinvolti al di là delle più rosee previsioni, hanno fatto le ore piccole per creare, pur con mezzi rudimentali, prodotti veramente validi e divertenti. La domenica, dopo la proclamazione dei vincitori dei vari concorsi, è stata dedicata agli interventi dei Presidenti. Molto le problematiche messe in evidenza, tra cui un paio per le quali ci siamo già attivati: differenti “trattamenti” da parte della SIAE da una zona all’altra e “studio sulla possibilità di copertura assicurativa per i nostri Soci”.

Roberto Merlino  
Presidente FEDIC



## Con lo sguardo dritto e aperto nel futuro...

### Lo sai che più si invecchia più affiorano ricordi lontanissimi



Tonino De Pace

Questa volta cominciamo con una confessione. Più passano gli anni e più mi accorgo che chi mi ha preceduto aveva ragione. Come fare a dargli torto? Mi dicevano che con l'età si sarebbe tornati al passato, al proprio passato, alla memoria infantile. Ma non è solo

una questione di memoria personale, diventa una vicenda che riguarda la memoria collettiva, riguarda il modo in cui si è arrivati ad essere quello che si è. Nel bene e nel male. Ripassare la propria vita, non come esercizio proustiano di induzione alla memoria, ma come esercizio continuo per trovare nel presente che si vive le ragioni per continuare a credere in quello che le persone, i libri, il cinema e le circostanze ti hanno insegnato e, quindi, continuano ad insegnarci. In questa elaborazione in cui il passato si attesta come strada maestra per il futuro, ci si ritrova a rileggere i libri letti oppure a leggere quelli non letti cercando nel classico odore di un passato pieno di sorprese infinite, quella letteratura narrativa o saggistica che oggi si fa fatica a trovare tra tutto ciò che (spesso inutilmente) si produce, tra tutto ciò che (altrettanto spesso, inutilmente) si scrive. Lo stesso accade per il cinema e per farla breve è per questa ragione che va apprezzata senza riserve l'iniziativa della Cineteca di Bologna che con il suo lavoro di recupero sta ricostruendo una riserva di visioni di un cinema che sembrava dovesse rimanere solo sui libri o tutt'al più distrattamente rivisto in televisione tra la stanchezza della terza serata. Con una iniziativa che ha ormai preso avvio tre anni fa l'ente bolognese guidato da Gian Luca Farinelli sta svolgendo un grandissimo e meritorio lavoro di restauro di pellicole destinate ad essere trattate come pura archeologia del visibile, magari mitici titoli recuperati accidentalmente copie di copie di vecchi nastri ormai consumati. Il recupero e il restauro per lo più nel formato 4k ha restituito a questi film non soltanto una nuova vita e una nuova possibilità di circolazione in sala, ma contribuisce ad un recupero culturale di immenso spessore che soltanto dando un'occhiata ai titoli del Cinema ritrovato può dare il senso di questa lodevole iniziativa. Un progetto che ha ormai superato la fase di rodaggio per entrare a pieno titolo nel panorama del circuito distributivo avviato con la giusta ottica da parte della Cineteca che considera il restauro dei film e la loro messa in circolazione per il circuito commerciale e culturale non soltanto come lo strumento più prezioso per conservare la visione dei film nel tempo, ma anche un modo per rilanciarli in un dialogo qualitativo con gli occhi del presente. Un gioco di sponda che, oltre a farsi bussola d'orientamento per

istituzioni come la Cineteca di Bologna, diventa vera e propria sfida culturale capace come poche altre cose di spostare i margini dei nostri sguardi ([www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)). Da *Il grande dittatore* a *Todo modo*, *Amarcord*, *La febbre dell'oro*, *Il Gattopardo*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Aurora*, *Nosferatu* e *Il gabinetto del dottor Caligari*, *Mani sulla città*, *Per un pugno di dollari* e *Ninotchka* e dal 4 aprile prossimo *Ascensore per il patibolo* e poi moltissimi altri titoli che completano questa lista così ricca e imperdibile da costituire da sola la storia del cinema non letta sui libri, ma possibilmente vista e acquisita al patrimonio culturale collettivo. Ecco quindi



"La febbre dell'oro" (1925) di Charlie Chaplin

che questo lavoro così capillare, ma nello stesso tempo così indispensabile per la vita del cinema, serve non solo a rivitalizzare un circuito distributivo, spesso troppo sonnolento che si adagia sulle novità spettacolari (nulla mai contro questi film) escludendo il cinema che più faticosamente si fa strada in queste corsie



"Amarcord" (1973) di Federico Fellini

così intasate da titoli made in USA o da un cinema più familiare, piacevole, magari divertente, sicuramente professionale, ma forse un po' innocuo e un po' tutto uguale a se stesso. È questa la malattia che ha colpito, in qualche misura, un certo cinema italiano che però tende ad oscurare tutta quell'altra produzione che in Italia pure esiste e però non si vede. È da questa considerazione che emerge ancora più forte l'esigenza di quei presidi culturali che sono le nostre associazioni, i nostri circoli del cinema, i nostri cineclub. Sempre di più questo cinema trova spazio nelle nostre rassegne incontrando il favore del pubblico che è perfettamente in grado di discernere e di scegliere quando l'offerta si avvale di una considerevole varietà che il nostro circuito, esente



"Nosferatu il vampiro" 1922 di Friedrich Wilhelm Murnau

da questioni di profitto, se non per l'indispensabile autosostentamento, è in grado di assicurare. Anche il cinema, altrimenti, corre il rischio di una irreversibile patologia da pensiero unico che costituisce un male che ha già intaccato vasti strati delle nostre società e dal quale il cinema non è immune, anzi ne è già in parte afflitto. Non penseremmo mai, d'altra parte, di eliminare dalle sale delle pinacoteche un dipinto di Raffaello o di Tiziano, di Boccioni o di Balla, di Schifano o di Pollock



"Todo Modo" (1976) di Elio Petri

anche se sono opere non proprio recentissime. Se si tratta per questi dipinti di pezzi pregiati e imprescindibili per l'attualizzarsi della storia dell'arte, non si vede per quale motivo la stessa attenzione non si debba avere per il cinema che svolge un ruolo altrettanto essenziale per la crescita culturale di ogni Paese. Perdere un film che ha contribuito a dare impulso alla storia del cinema equivale alla perdita di un pezzo d'arte, di un oggetto irripetibile, così come assistere alla proiezione di una di queste opere equivale ad una visita ad una mostra, allo sguardo attento di una sala ricca di tesori d'arte. Le nostre associazioni che vivono e operano, purtroppo, nell'indifferenza (tranne rari e isolati casi) se non con le avvertenze dalla politica, lavorano da sempre su questi temi, in parallelo, magari senza saperlo, con altri soggetti come accade per la Cineteca di Bologna. Su queste fondamenta speriamo si trovi la strada affinché lo sguardo dritto e aperto sul futuro trovi nelle antiche radici la forza dalla quale attingere la linfa necessaria per la vita.

Tonino De Pace

Cinema del reale

## La villetta di Riccardo Napolitano



Stefano Macera

Il documentario militante degli anni '70 non sembra godere, ai nostri giorni, di buona fama. La retorica più à la page liquida quest'esperienza, quanto mai sfaccettata, come espressione del trionfo dell'ideologia sui valori formali e conoscitivi che dovrebbero contraddistinguere il "cinema del reale". Certo, è vero che alcuni prodotti confermano l'opinione prevalente risultando, oggi, assai datati, ma sarebbe errato tacere di altre realizzazioni, che possono ancora stimolare riflessioni, soprattutto in chi non riduca il documentario a quell'asettica registrazione di situazioni sociali, che può nascondere la pura e semplice accettazione dello stato delle cose. Pensiamo, ad esempio, all'attività svolta, nel decennio in questione, dal regista Riccardo Napolitano (1928-1993), tra i fondatori dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico e presidente della FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema) a partire dal 1972 e sino alla morte. Nei suoi lavori troviamo la conferma che il rifiuto di un'equivoca "oggettività" e la volontà di essere "di parte", non portano necessariamente a sacrificare sull'altare della propaganda le possibilità espressive dell'audiovisivo. Particolarmente indicativo, in tal senso, ci appare il cortometraggio in bianco e nero *La Villetta* (1975), incentrato su un positivo episodio di protagonismo collettivo verificatosi a Reggio Emilia: l'occupazione di un'abitazione abbandonata (detta, appunto, la Villetta) - e la sua trasformazione in scuola per l'infanzia informata ai più avanzati criteri pedagogici - da parte dei genitori del quartiere Ospizio. Un'iniziativa nata dal basso e volta a superare un problema davvero pressante in quegli anni: la carenza di scuole concepite come luoghi di autentica formazione e non di mero deposito dei più piccoli. Perseguendo tenacemente il proprio scopo, i genitori hanno svolto i lavori di sistemazione degli ambienti, cercato i fondi necessari, contattato le maestre disponibili e, infine, si sono impegnati a far approvare il progetto dalle istituzioni locali. Un percorso che il documentario riesce a restituire in circa 18 minuti, attraverso scelte narrative e linguistiche in apparenza semplici, in realtà ampiamente meditate. Di fatto, a sequenze girate nel giardino della Villetta, in cui si ascolta il racconto dei genitori, se ne alternano altre in cui si entra nella scuola e si vedono i bambini in azione, assistiti dalle maestre, ma sostanzialmente liberi di esprimersi. Già nell'incipit, peraltro, colpisce il raccogliersi dei genitori attorno al regista, dotato di microfono, come ad evidenziare una precisa filosofia: per restituire nella sua pienezza una vicenda così peculiare, l'autore deve anzitutto dare voce ai diretti interessati, ponendosi in un certo senso

al loro servizio. La camera è in continuo movimento, anche perché i genitori - come normalmente avviene in una discussione collettiva - s'interrompono fra loro per fare delle precisazioni, per meglio evidenziare un concetto. Il racconto si snoda quindi passando da un volto all'altro, ma sono soprattutto le donne a spiegare come il tutto sia partito da pochi, per poi allargarsi all'intero quartiere e a persone di ogni ideologia, fortemente convinte nel sostegno alla creazione di una scuola "di



Riccardo Napolitano

tipo nuovo". Ancora in ascolto delle voci dei grandi, veniamo pian piano introdotti nelle aule riempite dai bimbi, che vediamo impegnati ad imparare giocando: un bel susseguirsi di espressioni e di gesti "colti in flagrante", con cui entra in dialettica il testo scritto da Pietro Maria Trivelli. Nel quale, a ben vedere, ci si riallaccia alla precedente narrazione dei genitori, rendendone espliciti alcuni risvolti. Tra cui il fatto che, l'esser coinvolti sin negli aspetti più materiali di questo progetto, si traduce in un processo educativo anche per gli adulti. L'associazione di queste considerazioni ad inquadrature di bimbi presi dallo sforzo creativo crea un gradevole parallelismo, in una sequenza che - come le altre realizzate all'interno della scuola - si avvale della musica scritta dal maestro Egisto Macchi. Una partitura scarna, essenziale, che non copre mai totalmente le voci dei bambini, riuscendo però a creare una "distanza", ossia lo spazio in cui poi la voce fuori campo può intervenire senza risultare meccanicamente sovrapposta alle immagini. Ora, in un lavoro così curato, non ci sembra casuale neanche un'altra scelta: quella di concludere con le parole, davvero incisive, di una mamma. Mentre in altri, coevi audiovisivi militanti, prevale il punto di vista dell'organizzazione politica committente, qui si dà spazio a discorsi che non nascono solo da partiti presi ma anche da vissuti concreti, mantenendo perciò intatta la propria forza. Il richiamo ad una battaglia permanente, che sarà necessaria fino a quando ci sarà una donna che metterà al mondo un figlio, può suonare, in effetti, ancora attuale. Spingendo, magari, ad interrogarsi sul che fare in un momento in cui il disimpegno di Stato ed enti

locali rispetto ad asili nido e scuole materne lascia un sempre maggiore spazio alle strutture private, sensibili alle ragioni del profitto più che a quelle della pedagogia e particolarmente esperte nel trattare i bambini come "oggetti da parcheggiare".

Stefano Macera

Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica

## Adriana D'Innocenzo

Nella giornata del 2 marzo è venuta a mancare Adriana D'Innocenzo

Adriana è stata Presidente Nazionale dei CGS negli anni '70 - '80. Ha, con il suo servizio di animazione, concorso alla formazione di tanti dirigenti della nostra Associazione. Ha contribuito a realizzare il primo lavoro sistematico di coordinamento delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica, collaborando attivamente con Riccardo Napolitano e tanti altri, offrendo al nostro comparto, riconoscimento politico. È stata fino agli ultimi tempi infaticabile operatrice culturale e sociale fondando associazioni a favore dei giovani.

Candido Coppetelli

A nome della FICC che rappresento esprimo ai familiari e all'Associazione CGS le più sentite condoglianze per la scomparsa della carissima Adriana, nostra amica in tante battaglie per la formazione del pubblico e la crescita del movimento associazionistico culturale cinematografico nel nostro Paese.

Marco Asunis

L'amatissima e stimatissima Adriana è tra i ricordi a me più cari dei tempi nei quali, ancora giovani, è stata tra gli artefici delle battaglie delle nostre Associazioni, insieme a Riccardo; anche l'allora imberbe Carlo ne è testimone. Personalmente e a nome della FIC sono partecipe e addolorato al lutto che ha colpito il CGS. Con grande affetto.

Dino Chiriatti

## Integrazione e Integrità visuale

*Il discorso è una forma di segno, e pertanto se non chiarisce, non svolgerà la propria funzione*  
(Aristotele)



Carmen De Stasio

Segni defluiscono con ricercatezza visiva e stile congeniale all'espressione della trama. Sono le sostanzialità di *I turbamenti del giovane Törless* – film diretto nel 1966 da uno dei massimi registi della scena contemporanea Volker Schlöndorff. Di numeri s'im-

pregna la tessitura del nuovo ambito territoriale, relativo tanto all'integrità visuale che all'integrazione. In quanto sottoposto al continuo movimento combinatorio di elementi esistenziali – concreto-astratti, visibili, appercepibili e invisibili si considera sovente finanche la serialità di immagini come una sorta di passerella di condizioni arbitrariamente consegnate come situazioni. (...) Leggendo, avviciniamo alla luce ogni frase, ogni scena; perché la natura sembra averci inspiegabilmente provvisti di una luce interiore con cui giudicare l'integrità o la mancanza di integrità del romanziere<sup>1</sup>. Cinquant'anni son trascorsi da quando il regista tedesco Schlöndorff dirige *I turbamenti del giovane Törless* rispetto all'omonimo libro che Robert Musil pubblica nel 1906. Sessant'anni separano l'opera prima dello scrittore austriaco dall'opera prima di Schlöndorff. Un film e un libro giovani, alle prese con un ambito anagrafico giovane. Uno scrittore e un regista alla loro opera prima. Due realtà che, in forma totalmente sperimentale, compongono un quadro che smorza (pur in maniera diversa) canoni atrofizzati di gioventù legata all'entusiasmo e alla scoperta del sogno. Al contrario, il disvelamento di torsioni, storture, sbavature esistenziali sotto la coltre di *calma compostezza*<sup>2</sup>, profana un dogma che continuamente ostacola l'intelletto. Nel sistema dissociativo di criteri *outsider* rispetto al *politically correct*, l'integrazione tra presunte opposizioni in un denso accento di variabilità combina il visibile con esterni-interni levevoli di creatività intima e indotta, in un esercizio d'ambientazione geometrico-cinetica che suffraga l'intera struttura scritturale, i cui punti di riferimento sono coscienza d'utilizzo e complessità in elaborazione. In un'atmosfera *nouvelle vague* (tanto all'inizio del secolo, quanto nel periodo in cui il film fu girato), entrambe le opere sembrano scorrere lungo binari che si incrociano in una fase immaginativa, astratta e astrale, per certi versi. Questo il motivo per cui il film di Schlöndorff sia tutt'altro che *riduzione*: sottraendosi alla traduzione totale del tema, il regista fa transitare le parole del libro in una



"I turbamenti del giovane Törless" (1966) di Volker Schlöndorff che ha tradotto in linguaggio cinematografico il romanzo di Robert Musil pubblicato nel 1906

sequenza di segni mai sovrapposti e investe l'integrità sommativa e d'insieme dei contenuti, re-inventando un circuito labirintico che riporterà ciascuna circostanza a defluire verso il protagonista principale. Girato come estrinsecazione mobile di un bassorilievo, il film diviene luogo in cui esistenze *sfilacciate*, prive di qualsiasi impronta prospettica di reciprocità quattro, per l'esattezza, come gli angoli di un quadrato corrispondono al vorticoso equilibrio-sbilanciamento *ambientato* nelle singole condotte, riparate nella cornice di rigoroso impegno comune qual è un collegio militare. Nell'unità fittizia, tracce inarrestabili di aberrante (dis) orientamento ricompongono continuamente la dissoluzione. In un certo modo, il rifiuto dei primi piani, se non quelli diretti a cogliere l'intuizione attraverso zoom esponenziali su atteggiamenti simili a comparsate di riempimento, sta proprio a includere l'assenza di mutua solidarietà e confluisce



Lo scrittore Robert Musil

nella germinazione di un passaggio che non distingue più la necessità del transitorio dal duttile (ed equivoco) superamento. L'azione registica decreta, quindi, un crescendo situazionale che prende forma sotto lo sguardo coinvolto dello spettatore, basito per i silenzi che rifiutano la parola – castrata – e di essa risuonano nel conturbante rimbombo. Invero, sia il libro di Musil che il film di Schlöndorff presentano il controllo quale elemento comune e in esso si ravvisa non solo l'equilibrio modale-intenzionale-tecnico, quanto una forma che declina costantemente verso una gestione delle riprese con una nettezza calibrata ad evitare la verbosità e il sospetto. È un fatto che, sia tra le pagine del libro che nella mobilità cinematica, il giovane *Törless* configuri in sé

il tratto unitivo di intenzioni e articolate risposte, precarietà, dominanza totale di fatue svolte, rapprese solo in un'estenuante discesa, mediata da simboli fallimentari in attrito con una prospettiva d'ordine assimilato ai valori dell'esser uomo in una comunità funestata da irradiante piattezza. Fossero quei colori tristi,

fosse la luce del sole pomeridiano, pallida. Stanca, svigorita dai vapori: oggetti e persone avevano qualcosa di apatico, di fiacco, di meccanico, come tolti dal palcoscenico di un teatro di burattini<sup>3</sup>. Strattonata nelle situazioni ambientate in un'ordinaria distanza, la dinamica dell'azione ingenera nello spettatore la sensazione di vivere in presa diretta lo svolgimento. Avulso da teatralità, pertanto, tutto ciò risuona di maggior impatto rispetto alla trasmissione scenica di impulsivi movimenti in facile deperimento: è nell'assenza di esagerazione, quanto nell'ordinarietà, che l'inquietudine vive accanto e dentro i soggetti, le vicende, le stesse posizioni assunte (proprie o plastiche?). Così il *male balzante*<sup>4</sup> compie la sua traiettoria d'integrazione e anche presunti inizi e complicate conclusioni coincidono, concependo nelle inique movenze la tattilità di un disastroso avanzamento in vulnerabilità e ipocrisia. O abulia. L'intelligenza serve loro soltanto a escogitare una spiegazione scientifica, ma, appena fuori, essa si congela<sup>5</sup>.

Carmen De Stasio

\* Prossimo numero:

*Il deragliamento esistenziale nella lettura cinematografica*

3 ibi, p. 7

4 ibi, p. 163

5 ibi, p. 107

<sup>1</sup> V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* (1929), Newton Compton, Roma, 1993, p. 67

<sup>2</sup> R. Musil, *I turbamenti del giovane Törless* (1906), Einaudi, Torino, 2002, p. 192

## I film di guerra nel cinema italiano



Andrea David Quinzi

Quello dei film di guerra è un genere sempreverde della cinematografia internazionale, soprattutto di quella americana. In Italia fu molto in voga durante il fascismo, con film come *1860* di Alessandro Blasetti (1934); *Lo squadrone bianco* di Augusto Genina (1936);

*Condottieri* di Luis Trenker (1937); *Scipione l'africano* di Carmine Gallone (1937); e *Luciano Serra pilota* (1938). Quando l'Italia entrò in guerra le sale si riempirono di film di propaganda: *Uomini sul fondo* (1941) di Francesco De Robertis; *Giurabub* (1942) di Goffredo Alessandrini; *I 3 aquilotti* (1942) di Mario Mattoli; *Bengasi* (1942) di Genina; l'incompiuto *I 4 di Bir el Gobi* (1942) di Giuseppe Orioli; *Gente dell'aria* (1943) di Esodo Pratelli; e i tre film di Roberto Rossellini: *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo dalla croce* (1943). Film che, più che accendere spiriti guerrieri, gettarono le basi del neorealismo italiano. A questi aggiungiamo due dei pochissimi film prodotti nella Repubblica Sociale fascista: *Aeroporto*, girato nel 1944 da Piero Costa sull'aviazione della RSI; e *Marinai senza stelle* di De Robertis, film girato in chiave anti-alleata nel 1943 e uscito rimontato nel 1949 in veste anti-tedesca. Nel dopoguerra la cinematografia italiana produsse film che, sorvolando sulle nostre responsabilità di invasori e di alleati dei nazisti, esaltavano il valore militare e l'umanità dei nostri soldati, come *Carica eroica* di De Robertis (1952); *Siluri umani* di Antonio Leonviola (1954); *Il cielo brucia* di Giuseppe Masini (1957); *I due nemici* di Guy Hamilton (1961); *Italiani brava gente* di Giuseppe De Santis (1964); e ben tre film sulla battaglia di El Alamein: *Divisione Folgore* di Duilio Colletti (1954); *El Alamein* di Guido Malatesta (1957), e *La battaglia di El Alamein* di Giorgio Ferroni (1969). Tutti gli altri film di guerra, a parte i due capolavori *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli, e *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi, dedicati al conflitto del 15-18, guardarono all'Italia del dopo 8 settembre, quella dell'occupazione, della fame, delle stragi nazifasciste, della Resistenza. Film di grande impegno civile, tra cui *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Rossellini, girati all'epoca dei fatti; a cui seguirono capolavori come *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani (1951); *Il generale della Rovere* (1959) e *Era notte a Roma* (1960), di Rossellini; *La ciociara* di Vittorio De Sica (1960); *Tutti a casa* di Luigi Comencini (1960); *L'oro di Roma* di Lizzani (1961); *Le 4 giornate di Napoli* di Nanny Loy (1962); *Dieci italiani per un tedesco* di Filippo Ratti (1962); *I sette fratelli Cervi* di Gianni Puccini (1968). Poi il silenzio. A partire dagli anni '70 il nostro cinema non ha mostrato più alcun interesse per la Seconda guerra mondiale. Poche le eccezioni, come *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores (1991), vincitore dell'Oscar come miglior film straniero; e i più recenti *El Alamein* (2002) di Enzo Monteleone; e *Le rose del deserto* (2006),

ultimo film di Mario Monicelli; e *Il sangue dei vinti* (2008) di Michele Soavi. L'America, invece, impegnando le più famose star di Hollywood, ha sempre prodotto film di guerra. Alcuni retorici e nazionalisti ma tanti apertamente antimilitaristi che, con ricostruzioni accurate e spettacolari, hanno mostrato la brutalità della guerra e denunciato vecchi stereotipi e scomode realtà, come *Soldato blu* (1970); *Nato il 4 luglio* (1989); *Le bandiere dei nostri padri* (2006). Soprattutto alla Seconda guerra mondiale sono stati dedicati moltissimi film, ricordiamo *Tora! Tora! Tora!* (1970), *Patton* (1970), *Midway* (1976), *Memphis Belle* (1990), *La sottile linea rossa* (1998), *Pearl Harbour* (2001), *Operazione Valchiria* (2008); *Monuments Men* (2014); e due film dedicati a vicende italiane, *Il mandolino del capitano Corelli* (2001) e *Miracolo a Sant'Anna* (2008). Film spesso premiati al box office, che hanno rispecchiato l'evolversi della cinematografia americana. Si pensi solo alle differenze tecniche e narrative tra *Il giorno più lungo*, del 1962, e *Salvate il soldato Ryan*, del 1998, entrambi dedicati allo sbarco in Normandia. Il cinema ammanta di leggenda anche le battaglie perse: *Alamo* (1960); *La carica dei 600* (con i film del 1936 e del 1968); *Waterloo* (1970); *Gettysburg* (1993); *Braveheart* (1995). Per non parlare degli oltre 80 film girati fino ad oggi dagli USA sulla guerra persa in Vietnam. Per questo motivo spesso sono proprio i vinti a ricordare le loro sconfitte: gli australiani con *Gallipoli* (1981); i francesi con *Dien-Bien-Phu* (1992); i tedeschi con *Stalingrad* (1993). Emblematico è il caso di Little Big Horn, una piccola battaglia del 1876 persa per l'incapacità del Colonnello Custer che costò la vita a 268 soldati del suo 7° Cavalleggeri. Grazie ad Hollywood è diventato un epico scontro famoso in tutto il mondo. Nel 1896 l'Italia subì una sconfitta ben maggiore: Adua, in cui morirono circa 5000 nostri soldati e più di 2000 ascari. Per gli eventi ed i risvolti politici sarebbe un soggetto perfetto per un film, ma la nostra cinematografia non ha mai ricordato né i nostri soldati né il nostro Custer: il generale Baratieri, che si mise in salvo, scaricò la colpa sui soldati e, processato, fu assolto. Gli inglesi, invece, per ricordare il centenario della loro sconfitta di Isandlwana, in cui gli Zulu uccisero più di mille soldati di Sua Maestà, nel 1979 girarono il film *Zulu Dawn*. Eppure entrambe furono battaglie di importanza storica, le più grandi vittorie riportate da indigeni africani contro potenze europee. Del resto l'Italia non ha film che ricordino la sua storia coloniale, l'unico è un film arabo del 1981: *Il leone del deserto*, sul patriota El Mukhtar che combatté gli italiani in Libia, interpretato da Anthony Quinn. Il film venne proibito in Italia e solo nel 2009 è stato trasmesso in televisione. Ma i caduti di Adua sono in buona compagnia. A 70 anni dalla fine della guerra non esistono film italiani che ricordino i nostri 10.000 morti in Etiopia; i 30.000 in Grecia; gli 80.000 in Russia. E si perdonino le cifre arrotondate, usate solo per dare un'idea immediata delle dimensioni di queste tragedie: dietro i numeri ci sono volti, individui, esseri umani. Si pensi che, fino



Raffaele Pisu e Riccardo Cucciolla in "Italiani brava gente" (1964) di Giuseppe De Santis

ad oggi, solo due film sono stati dedicati al dramma del milione e mezzo di italiani internati nei campi di prigionia durante la Seconda guerra mondiale, dal Texas alla Siberia, dalla Germania all'India: *Natale al campo 119*, di Pietro Francisci (1947), e *Texas 46*, di Giorgio Serafini (2002). Inglese e americani, invece, con un numero inferiore di prigionieri, li hanno ricordati in celebri film come *Stalag 17* (1953), *Il ponte sul fiume Kwai* (1957); *La grande fuga* (1963), *Fury* (1983), *Sotto corte marziale* (2002). La realtà è che il nostro cinema, anziché impegnarsi nei film



1 marzo 1896 Battaglia di Adua

di guerra che richiedono soldi ma soprattutto studi e documentazioni, preferisce fare cassetta producendo film ridanciani privi di valore educativo ed assolutamente sconosciuti all'estero. Non ci sono più produttori come Dino De Laurentis, Goffredo Lombardo, Carlo Ponti, che rischiavano i soldi in grandi produzioni storiche. Nel 1962 Lombardo spese miliardi di lire per produrre *Il Gattopardo*. Gli scarsi incassi misero in ginocchio la Titanus, ma il capolavoro di Luchino Visconti vinse la Palma d'oro a Cannes, un David di Donatello, il Premio Feltrinelli e 3 Nastri d'Argento, oltre a una nomination all'Oscar, una al Golden Globe e 4 ai Nastri d'Argento. Oggi la questione dei costi potrebbe essere risolta con i contributi previsti dallo Stato per i film di interesse culturale, che invece finiscono spesso ai soliti noti o in produzioni tutt'altro che culturali. Quest'anno il Ministro Franceschini ha stanziato 400 milioni di euro per il cinema, chissà se una piccola parte servirà a realizzare almeno un film sulle guerre degli italiani

Andrea David Quinzi

## Il doppiaggio: una necessità tutta italiana

Ricondurre l'antica diatriba sul doppiaggio – doppiaggio sì, doppiaggio no – in uno spazio, dove la razionalità e il pragmatismo prevalgano su tutto il resto



Gerardo Di Cola

La rivoluzione del sonoro (1927) porta con sé un problema di difficile soluzione per le grandi case di produzioni cinematografiche statunitensi che devono esportare le loro pellicole in Europa.

È necessario rendere comprensibili i dialoghi in inglese a spagnoli, francesi, tedeschi, ai popoli scandinavi e slavi e, soprattutto, agli italiani che sono da diversi anni i migliori clienti. Per l'esportazione in Italia c'è, poi, una difficoltà ulteriore: bisogna superare lo scoglio di una legge emanata dal governo fascista alla fine degli anni '20 con la quale si proibisce la proiezione di film in lingua straniera. La legge, il cui alibi è di evitare alla lingua italiana la contaminazione con idiomi diversi, ha come unico scopo di bloccare qualsiasi idea in contrasto con l'ideologia fascista e i suoi insegnamenti. Non è semplice trovare in tutta fretta una soluzione conveniente per i produttori americani e relativi distributori in Italia, valida per gli autori, e accettabile per il pubblico italiano che rischia di non poter godere della più importante innovazione attuata nel cinema dopo la sua invenzione. Durante la fase di transizione le pellicole straniere vengono "sonorizzate", cioè private del parlato; ma adesso i film sono realizzati in funzione di esso: vedere le bocche muoversi senza poterne ascoltare la voce comporta per lo spaesato spettatore una crescente irritazione. Si odono soltanto le musiche e i rumori. Per la comprensione del contenuto dei dialoghi si ricorre a noiosissime e fastidiosissime didascalie; ne occorrono così tante che tanto vale leggerci un libro! Gli italiani sono dei lettori molto pigri, a parte l'analfabetismo, che si configura come una vera e propria piaga. Nel 1930 l'Italia conta circa quarantuno milioni di abitanti. Il 35% è coltivatore diretto e il 43% è operaio; di questi ultimi il 20% è salariato agricolo. Un altro 20% comprende gli impiegati e gli artigiani; il restante 2% forma il blocco della borghesia che, in pratica, guida il paese. Il 20% della popolazione, che ha una vita media di cinquanta anni (soltanto lo 0,3% può sperare di arrivare agli ottanta anni) e la cui dieta è fatta prevalentemente di cereali e legumi, non sa leggere; un'alta percentuale dei restanti lo fa male. C'è il rischio di vedere vanificata dal provvedimento sciovinista la lieve ripresa del settore cinema: le sale dove si proiettano i film sonorizzati, cioè "ammutiliti", sono accuratamente evitate dagli spettatori in costante diminuzione. In altri cinema, in un primo momento, si propongono pellicole italiane realizzate nel periodo del muto; sono film talmente scadenti che, appena completati, sono stati relegati

nel buio di umidi magazzini. Si dà fondo a essi! Gli esercenti delle sale incominciano a temere per l'approvvigionamento, essendo la produzione italiana non all'altezza di soddisfare la domanda, mentre quella straniera deve subire l'onta della sonorizzazione. Le tematiche proposte dalle altre cinematografie affrontano problemi delicati; veicolarle attraverso le lingue straniere non conviene a nessuno in una Italia alle prese con ben altri problemi: tanto vale togliere il parlato e aggiustare le didascalie esplicative rendendole funzionali alla filosofia corrente. Dopo tutto il pubblico italiano ha a disposizione i prodotti, ancorché misera in quantità e qualità, della sua industria cinematografica che produce, in uno sforzo notevole e inimmaginabile soltanto qualche tempo prima, circa una trentina di film nei due anni 1930 e 31, a fronte di quasi trecento film programmati nelle oltre 2700 sale. Tra i film più significativi prodotti sono da ricordare: *La canzone dell'amore* (CINES) di Gennaro Righelli, *Corte d'assise* (CINES) di Guido Brignone, *Napoli che canta* (FERT) di Mario Almirante, *Rotaie* (SACIA) di Mario Camerini, *Resurrectio* (CINES) di Alessandro Blasetti – il primo film sonoro portato a termine in Italia, ma distribuito per volere di Pittaluga dopo *La canzone dell'amore*. Non c'è da stare allegri con film di questa fatta, poi lo spettatore italiano si è abituato al cinema statunitense che va sviluppando tutta una serie di generi cinematografici i cui codici sono già penetrati nei gusti del pubblico. Gli esercenti, fortemente preoccupati, diventano il termometro della particolare situazione italiana, essendo essi a contatto con gli spettatori i quali sono sempre meno disposti a sopportare film parlati, ammutoliti, o storie sdolcinate raccontate, oltretutto, in modo piatto, se la pellicola è "made in Italy". Sono preoccupati anche i produttori statunitensi che rischiano di perdere il fiorente mercato italiano. Le altre nazioni europee si sono presto abituate alle didascalie, anche per la ferma politica attuata dai rispettivi governi che ritengono di determinare in questo modo una forma di protezione per il prodotto cinematografico nazionale. La soluzione delle didascalie non piace neanche agli spettatori degli altri paesi, di conseguenza la fruizione del film straniero e in particolare americano viene scoraggiata a tutto vantaggio della produzione propria. L'Italia non può seguire questa via per via. L'industria cinematografica statunitense, che è passata indenne attraverso la grande depressione del '29, sembra incapace di risolvere il problema dell'esportazione dei suoi film, girati in inglese, nel "bel paese" dove le lingue straniere sono avversate e le didascalie mal sopportate. La MGM, presa in contropiede dalla WB che, grazie al sonoro e al film *Il cantante di jazz* (1927), è diventata la prima casa di produzione,



"Il cantante di jazz" (1927), musicale, di Alan Crosland. Il giovane Yussel Rabinovitch, figlio di un cantore religioso ebreo, è irresistibilmente attratto dalla musica dei neri di Harlem. Ostacolato dal padre, abbandona la famiglia per far carriera, truccato da nero, nel mondo dello spettacolo

tenta di riprendersi il primato con due mosse: gioca anch'essa la carta del musical e realizza di uno stesso film più versioni nelle diverse lingue dei paesi in cui la pellicola sarà esportata. L'idea delle versioni plurime piace anche alla Paramount che ritiene, però, più conveniente impiantare degli stabilimenti in Europa. La MGM chiama a recitare nelle pellicole da esportare attori immigrati delle varie nazionalità residenti a Hollywood o casualmente di passaggio con compagnie teatrali. La Paramount, che costruisce i suoi stabilimenti a Joinville, vicino Parigi, può contare, invece, sull'apporto di attori selezionati, i quali facilmente possono raggiungere la località dai rispettivi paesi (Spagna, Italia, Germania, Svezia....e, naturalmente, Francia). Questi possiedono dizioni perfette a differenza degli attori utilizzati dalla MGM, che hanno accenti antichi e inflessioni desuete. Il sistema consiste nel conservare intatta la scenografia del set cinematografico sul quale si alternano i registi e gli attori delle diverse nazionalità; ogni scena viene girata due, tre, quattro volte, seguendo una stessa sceneggiatura e con le stesse maestranze, ma con troupe differenti. La versione plurima si rivela un disastro dal punto di vista finanziario, organizzativo e artistico. Il caos impera negli studi dove esse vengono realizzate. Una moltitudine di attori

segue a pag. successiva

*segue da pag. precedente*

deve essere alloggiata, rifocillata e guidata sui set. I registi si ritrovano a lavorare in scenografie che non possono essere adattate alle proprie esigenze di creatività e con sceneggiature sulle quali non si può in alcun modo intervenire. La versione plurima fa nascere una catena di montaggio della produzione filmica dove tutto è cristallizzato, ripetitivo, poco stimolante, come in una qualsiasi industria di macchine da cucire. Anche i dirigenti della 20th Century Fox decidono di tentare la via della versione multipla; ma senza eccessiva convinzione essendo la società tutta protesa a sperimentare un nuovo sistema, il doppiaggio, che promette di superare la barriera linguistica dei film girati in inglese con estrema facilità. Essi hanno intuito che il nuovo metodo, da poco inventato da un fisico austriaco, Karol Jacob, garantisce consistenti risparmi di tempo e denaro, una qualità superiore nel prodotto finito, velocità di esecuzione. La Paramount pensa di aver risolto il problema facendo arrivare a Joinville attori in possesso di dizioni perfette e capacità recitative legate alla consuetudine del palcoscenico. Ma i film non hanno il successo sperato. Così, gli stessi attori chiamati a recitare per le versioni plurime, si ritrovano sempre più spesso a doppiarli quei film, sotto la guida del primo direttore di doppiaggio della Paramount, Pier Luigi Melani. Questi attori,



Alberto Sordi e Mauro Zambuto in cabina di doppiaggio presso gli stabilimenti di Scalera (Roma 1946)

inconsapevolmente, hanno l'avventura di vivere un'esperienza di frontiera, esaltante negli aspetti di novità, anche se non sono ancora ben definiti i contorni artistici della nuova attività del doppiare. Il più giovane doppiatore di Joinville è Mauro Zambuto, futura voce di Stanlio – quando Alberto Sordi è già la voce di Ollio da qualche mese – il quale diventerà un professore di fisica nucleare; la più giovane è Miranda Bonansea Garavaglia, futura voce di Shirley Temple, la quale è chiamata a prestare la voce ad un bambino, Dickie Moore, nel film *Venere bionda* di Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich doppiata da Andreina Pagnani.

*Gerardo Di Cola*

*Per approfondire l'argomento trattato in quest'articolo, si può consultare il libro "Le voci del tempo perduto" di Gerardo Di Cola, Edizioni èDICOLA, Chieti, 2004.*

## Luigi Capuana e il cinema



Sebastiano Gesù

Più di cent'anni fa, con la trasposizione dalla pagina allo schermo del dramma *Malia*, e sulla scia di altri illustri letterati siciliani, quali Verga, Pirandello, Martoglio e lo stesso De Roberto, aveva inizio il rapporto tra Luigi Capuana e il cinematografo. Era il 1912 quando la Cines,

l'importante casa romana di manifatture cinematografiche, chiedeva al padre del verismo italiano i diritti di adattamento per lo schermo del suo torbido dramma pastorale, lanciato sul palcoscenico dall'irruento Giovanni Grasso e dalla sensibile Marinella Bragaglia e musicato per la lirica dal compositore catanese Francesco Paolo Frontini. La riduzione cinematografica del potente lavoro del Capuana, definito dal Verga "un vero gioiello" e dal De Roberto "un'opera forte e bella" – a detta della critica del tempo – conservava intatte anche sulla tela



"Malia" (1917) regia di Alfredo De Antoni con Francesca Bertini

bianca dello schermo le sue "virtù di efficacia, di possanza, di violenza, e anche di brutalità". Così scriveva la rivista napoletana *Cinema* n.41 del 10 novembre 1912 «E un pregio che non è lieve: togliere la parola all'opera e ottenere che questa nulla perda in densità drammatica, commotiva e persuasiva. Il colpo di coltello che sgozza il giovane Cola ci fa fremere e rabbrivire con lo stesso fremito e lo stesso orrore che in noi desta la rappresentazione parlata». E ancora sulla rivista torinese "La vita cinematografica" si legge – «È vero che gli artisti furono superiori ad ogni elogio, ma è innegabile che la squisita cornice che il gusto e la perizia che il direttore diede loro fu veramente magnifica». Nel presentare il film la Cines sottolineava che molti attori erano siciliani e per quello che la loro mimica e la loro gestualità rivestivano di per se stesse un interesse notevole, così come i costumi fossero molto veritieri e le scene d'insieme sorprendenti per la loro verità e la fusione dei movimenti. Suggestivi e luminosi i paesaggi. Insomma un vero successo di critica e di pubblico, che fa entrare Capuana dal portone principale, e non dalla porta di servizio, nel mondo della celluloido. Quel mondo di celluloido, che tanto attraeva lo scrittore di Mineo, di cui, fin da subito rispetto ad altri letterati,



Luigi Capuana, (1839 -1915) scrittore, critico letterario e giornalista italiano, teorico tra i più importanti del Verismo.

seppe cogliere le potenzialità artistiche ancora in nuce in quegli anni - basta leggere l'intervista che lo scrittore rilasciò il 17 Settembre 1913 alla rivista "La vita cinematografica" in merito alla polemica relativa alla concorrenza che il cinematografo potesse fare al teatro di prosa- lo spingeva a intravedere le possibilità



"Malia" (1946) di Giuseppe Amato, girato in Sicilia, tratto da un romanzo di Luigi Capuana

di assestare le proprie finanze, sempre in infinite tribolazioni. Il 7 Marzo del 1914 così scriveva all'amico e sodale Giovanni Verga: «Pare che i miei affari si mettano discretamente e il miracolo lo dovrò in parte a San Cinematografo!».

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

In effetti proprio in quegli anni cominciano a piovere a Capuana una serie di richieste di trasposizione di sue opere per lo schermo, tra cui quelle della casa catanese Etna Film di Alonzo e Consoli, con la quale lo scrittore mineolo firma il 2 aprile 1914 un contratto per la cessione dei diritti di due sue opere letterarie: *L'inglese* e *Il Marchese di Roccaverdina*, quest'ultima il suo capolavoro letterario. Film che non vedranno mai la luce forse a causa della morte dello scrittore da lì ad un anno e alla incombente catastrofe della prima guerra mondiale, che mise in crisi il cinema italiano. Intanto il Nostro tiene contatti con una casa cinematografica di Bologna, con la Ambrosio e la Gloria Film di Torino. Sarà "La Gloria" a realizzare tra la fine del 1914 e i primi del 1915 il film *Il vampiro*, da un suo racconto che svelerà al grande pubblico un Capuana, inedito e segreto: quello fantastico di numerose novelle dalle atmosfere gotiche e irreali, ricche di inquietante orrore quotidiano, per le quali purtroppo Capuana non viene riconosciuto. A tal proposito scrive Guido Davico Bonino: «La fascinazione dell'assurdo, dell'angoscioso e del terrificante ha conquistato scrittori di ogni tempo. Così anche il siciliano Capuana, uno dei più ferventi adepti del credo positivista, non ha resistito a raccontare quanto la scienza bandisce, giudica impossibile e orrendo: vampiri, strani casi di sonnambulismo, influenze malefiche, sogni premonitori, forze

Adelaide Bernardini scrive a Nino Martoglio, nell'aprile 1915. «...Mio marito potrebbe cedere alla Morgana (Casa cinematografica romana di cui fa parte lo scrittore catanese in qualità di regista) il dramma *Giacinta*, la commedia *Lu Paraninfa*, i soggetti di tante lunghe novelle paesane o no, drammatiche o comiche. Egli inoltre dispone di un bagaglio di soggetti per i progettati 'Cinematografi scolastici'. E potrebbe anche crearne di nuovi secondo il Suo desiderio...Un contratto con la Morgana, un anticipo di mille, duemila lire, due cose insomma, urgenti, dignitose per chi le chiede e per Colui che le concede, in questo momento sarebbe la pace per lui e per la sua famiglia». *Il Cavalier Petagna* è l'opera di Capuana che fa transitare lo scrittore siciliano dall'epoca del muto a quella del sonoro. Una prima trasposizione della commedia teatrale *Lu Cavaliere Pidagna* è del 1926 per ritornare sullo schermo con il titolo *Zaganella e il cavaliere* nel

1932 con piccole varianti tra il testo scritto e quello visivo. Nel 1934 sarà Amlato Palermi a trasporre per immagini la commedia *Il paraninfa* con Angelo Musco, suo cavallo di battaglia sulle tavole del palcoscenico fin dal 1915. La commedia fu una significativa prova sullo schermo dell'arte solare e ilare del grande attore catanese. Del personaggio dell'ex brigadiere di finanza don Pasquale Minnedda, mirabile invenzione artistica di Luigi Capuana, anche al cinema Musco dà una versione vivida e corrusca dentro una cornice paesana, intrisa di atmosfere idilliache, di piccoli drammi e di avventure sentimentali. Francesco Maria Poggioli in un clima che preannuncia il neorealismo porta sullo schermo *Il Marchese di Roccaverdina*, con i suoi tormenti, i suoi rimorsi e la sua gelosia (sentimento quest'ultimo che darà il titolo al film) che lo porteranno alla follia. «Poggioli ne ha cavato un film pieno di vibrazioni, lento e suggestivo, sorretto da una ambientazione precisa e sentita – scrisse Ercole Patti – La Sicilia di questo film, i paesaggi, gli interni, le strade, i balconi, le processioni sono immersi in un'aura evocativa e poetica». In pieno neorealismo, Giuseppe Amato, affermato produttore cinematografico arriva in Sicilia per debuttare nella regia con *Malia*. Un'opera che ormai ha il sapore di altri tempi, anche se aggiornata e rivisitata. Sarà l'occasione buona per Brancati sceneggiatore del film per consolidare il suo rapporto amoroso con la giovane protagonista, poi sua moglie, Anna Proclemer. Negli anni Cinquanta Pietro Germi



fa il remake di *Gelosia* di Poggioli, restituendo un Marchese di Roccaverdina sentimentale e drammatico in un melodramma dalle dense atmosfere, con uno smagliante bianco e nero di quegli anni, che fa presa sul pubblico. Dal romanzo di Capuana, Germi e gli sceneggiatori Mangione e Berto eliminarono quasi tutti gli accenti veristi incentrando il racconto sull'intreccio passionale, dove delirio amoroso e gelosia formano il turbine che inghiotte il protagonista e dà vita alla tragedia raccontata con troppa enfasi forse, ma funzionale alla vicenda. Aspro e primitivo il paesaggio siciliano del palermitano ben si confà alla vicenda narrata. Il Capuana dei racconti per i ragazzi arriva sullo schermo nel 1957 con *I girovaghi* di Hugo Fregonese dal racconto *Cardello* con Abbe Lane e Peter Ustinov. Ne viene fuori un film ibrido che non funziona né per gli adulti né per i ragazzi. A riconciliare Verga con De Roberto e Capuana, recentemente ci ha pensato Pasquale Scimeca col suo *Rosso Malpelo*, innestando sapientemente nella novella capolavoro dello scrittore di Vizzini *Il Rosario* di De Roberto e di Capuana. Questa volta si tratta di tre capolavori del verismo siciliano che ben si amalgamano nel passaggio dalla pagina scritta allo schermo.



occulte...» Il film rappresentava qualcosa di innovativo che la critica non seppe cogliere: si trattava proprio di quell'elemento gotico tipico di quelle narrazioni. «Il lavoro, oltre a essere poco originale, - scriveva il critico Pier Da Castello - mi sembra tratto da qualche racconto dell'epoca medievale, tanto sono antichi gli usi, i costumi e i caratteri di quei personaggi». Ma ben presto il miracolo di San Cinematografo si esaurisce come appare chiaro dalla lettera che la moglie dello scrittore

Sebastiano Gesù

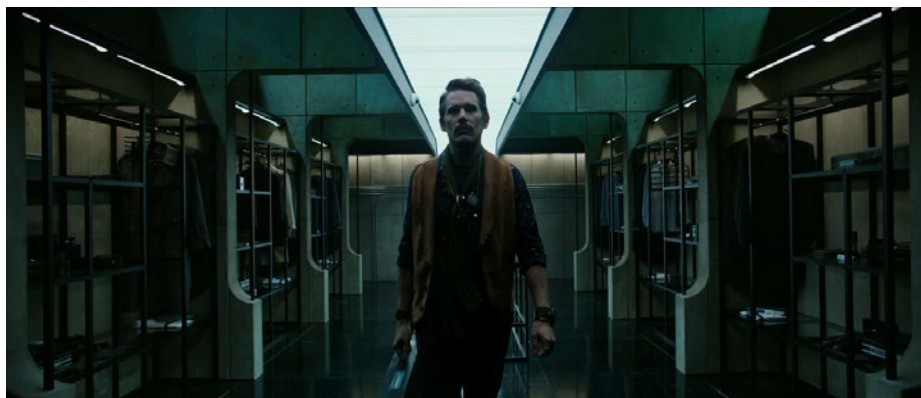
## Il potere dell'autodeterminazione portato al paradosso: **Predestination**



Giacomo Napoli

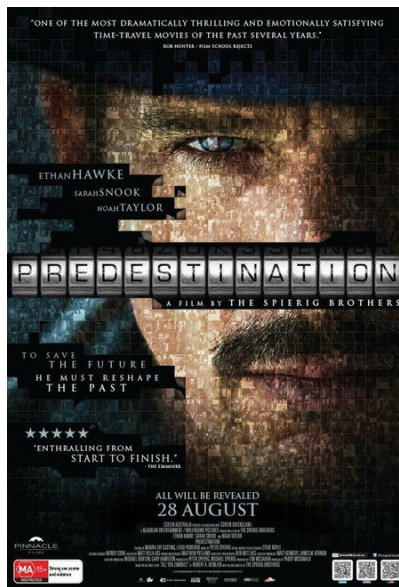
Ci sono pellicole sul tema del viaggio nel tempo che affascinano per le loro speculazioni scientifiche, aggiornatissime agli ultimi progressi della tecnica; ce ne sono altre che utilizzano invece il tema del viaggio extra-temporale come metafora per dire altro. E c'è infine questo film, che, in un susseguirsi di

virtuosismi cinematografici intessuti da un montaggio e da una fotografia che rasentano la perfezione, impiega il tema del viaggio nel tempo come *deus ex machina* per intrecciare un'incredibile, rocambolesca, assurda (eppure così impeccabilmente logica) vicenda che porta lo spettatore direttamente all'interno di un paradosso temporale. In altri generi, vedi il giallo o il thriller, abbiamo il tentativo ricorrente di descrivere il "delitto perfetto"; qui invece, trattandosi di una pellicola a tema palesemente fantascientifico, il fulcro della complicatissima trama diviene la ricerca del "paradosso perfetto", quel particolare caso ipotetico della fisica relativistica nel quale una "impossibilità assoluta" diviene, paradossalmente appunto, l'unica possibilità realmente esistente, l'unica strada concretamente percorribile. *Predestination* è un film del 2014 scritto e diretto (molto bene) dagli originalissimi fratelli Michael e Peter Spierig. Si potrebbe tranquillamente definire un thriller fantascientifico con l'altissimo contributo attoriale di Ethan Hawke e Sarah Snook, particolarissima e ambigua attrice australiana, ed è un libero adattamento cinematografico di un racconto del 1959 di Robert A. Heinlein. La coppia di registi, con una perizia veramente da ingegneri, sono riusciti ad animare una pellicola straordinaria, pensata come un vero e proprio rompicapo filmico, non nascondendo fin dalla prima, fondamentale scena il meccanismo di svelamento parziale di ogni movimento su cui si basa. Per adattare il testo di Heinlein, i fratelli Spierig scelgono infatti la strada difficile del "gioco a nascondino" con il pubblico. La stessa trama che su carta stampata si avvantaggia dell'impossibilità per il lettore di sapere troppo più del necessario, lasciando che descrizioni parziali creino quei buchi necessari allo svelamento che verrà dopo, sullo schermo prende forma attraverso un processo lento e calcolato di inganni continui. I volti, i corpi, le persone e i collegamenti che lo spettatore potrebbe riconoscere da subito, sono celati, mascherati, truccati o resi irriconoscibili con un armamentario di trucchi tecnici veramente impressionante. La trama, che ci presenta effettivamente un paradosso autogenerante (una storia impossibile che si crea da sola e si chiude da sola, esistendo soltanto in virtù di se stessa), è di per sé indescrivibile



*Predestination* è un film del 2014 scritto e diretto dai fratelli Michael e Peter Spierig. È un thriller fantascientifico con protagonisti Ethan Hawke e Sarah Snook, adattamento cinematografico del racconto *Tutti voi zombie (...All You Zombies...)* del 1959 di Robert A. Heinlein.

se non si vuole svelare troppo. Basterà sapere che il protagonista (Ethan Hawke) interpreta il ruolo di un agente temporale governativo che dà la caccia a un misterioso terrorista bombarolo e solitario, di cui inizialmente si può percepire a malapena la sagoma indistinta. Questo criminale, in un 1975 alternativo, uccide (ha ucciso? Ucciderà?) con un'immensa esplosione centinaia di persone innocenti e per tale ragione deve essere fermato a tutti i costi. Il nostro valoroso agente quasi ci riesce ma viene sopraffatto e gravemente ustionato, perdendo totalmente il proprio volto e deve



quindi ricorrere d'urgenza alla avanzatissima chirurgia plastica dell'agenzia temporale per la quale lavora. Lo ritroviamo poco dopo di nuovo in caccia, col suo nuovo volto, stavolta sotto copertura all'interno di un bar, dove conosce (ma forse lo conosceva già) il triste John (Sarah Snook), coprotagonista dal volto angelico sempre in bilico tra maschile e femminile che scrive storie per una rubrica di "confessioni intime" e che gli racconterà la sua incredibile e tragica vicenda personale, di come fosse nato donna e fosse poi stato costretto a divenire uomo

a causa di una serie di concomitanze decisamente avverse. Tra queste, quella più crudele pare esser stata l'abbandono da parte di un uomo di cui la coprotagonista, all'epoca ancora donna, era innamorata. Da questo punto in poi lo spettatore comincerà a sentirsi decisamente disorientato e ogni tentativo logico di comprendere e prevedere i successivi tratti della trama cadrà inevitabilmente nel nulla di fatto: ci troviamo ancora nella prima mezzora ma il film sta già destrutturando i nostri luoghi comuni e li sta sostituendo con i suoi meccanismi occulti. Quando poi l'agente temporale coinvolgerà lo scrittore di rubriche rosa nella sua caccia al terrorista, il film inizierà a divenire a tratti decisamente (ma solo apparentemente) criptico e spaesante, fino agli ultimi catartici e scoppiettanti venti minuti in cui tutti i fili vengono tirati, il sipario si alza e lo spettatore, se è stato bene attento, capisce tutto quanto e si rende conto dell'incredibile gioco di specchi nel quale è caduto fin dalla scena iniziale; una storia contorta ma solidissima che può esistere solo in quanto viene scelto di raccontarla. Ci troviamo di fronte ad un complicatissimo meccanismo cinematografico, che va oltre il mero tecnicismo in favore di un piacere del cinema per il cinema, un gusto quasi Tarantiniano. Un cinema di architettura si potrebbe dire, un film concepito come un'immensa cattedrale, apparentemente semplice e lineare ma in realtà sorretto da una serie di meccanismi complessi e nascosti di cui è impossibile cogliere l'interezza con un solo colpo d'occhio. Questa cacofonia cognitiva genera spaesamento nello spettatore e al tempo stesso rincara sempre di più l'attesa di trovare la chiave di volta dell'intero marchingegno cinematografico; chiave che si potrà trovare solo guardando il film con attenzione fino all'ultimissima scena. Decisamente consigliato a tutti gli amanti della fantascienza e del giallo ma anche a chi semplicemente ama il cinema nella sua interezza; un film potente, convincente, originale. Notevole.

Giacomo Napoli



## Cittadini e potere nel cinema (un breve excursus)



Marino Demata

Leviathan non è solo il nome di un terribile e gigantesco mostro biblico, ma è anche il titolo metaforico della principale opera del filosofo inglese del '600 Thomas Hobbes. In essa il filosofo utilizza il nome e l'immagine biblica per da-

re un'idea del grande e terrorizzante potere che dovrebbe avere lo Stato assoluto nei rapporti con i cittadini, partendo dalla premessa che gli uomini, lasciati a se stessi e senza freni, sarebbero preda reciprocamente degli istinti più distruttivi ed egoistici possibili in una sorta di guerra di tutti contro tutti. La visione pessimistica di Hobbes fu contra-



"Leviathan" (2014) di Andrej Zvjagincev. Premio come miglior film straniero ai Golden Globe 2015

stata da un altro grande filosofo inglese, John Locke, e poi dagli illuministi francesi, in primis Voltaire e Rousseau, che, partendo dalla premessa della naturale socialità degli uomini e comunque della necessità di cooperare fra loro, ipotizzano e preannunciano lo stato moderno basato sulla divisione dei poteri e sulla rappresentanza del popolo esaltata dal potere legislativo. La storia è andata avanti dalla parte di questi ultimi e non di Hobbes. Eppure il problema degli abusi del potere nei confronti dei cittadini non può dirsi affatto risolto. Anzi potremmo dire che è purtroppo un problema di attualità, che si ripresenta ad esempio nel nostro Paese tutte le volte in cui il potere legislativo viene mortificato e scavalcato dalle iniziative dell'Esecutivo. Oppure quando decisioni fondamentali vengono prese da organismi sopranazionali, sui quali nessun controllo può essere esercitato dai rappresentanti del popolo, che si trova costretto a subire decisioni che spesso modificano in peggio le proprie condizioni di vita. E non ci sembra un caso che *Leviathan* è anche il titolo del bellissimo film russo del 2014 di Andrej Zvjagincev, già vincitore a Venezia nel 2003 con "Il ritorno". Il film descrive la violenza privata del potere politico nei confronti di un cittadino. Lo scenario è la Russia di Putin, ma il discorso travalica i confini geografici (tra

l'altro il film è ispirato a una storia vera avvenuta in Colorado), per diventare metafora del discorso che si faceva prima, della distorsione del potere politico capace di strozzare ogni velleità di controllo e di intervento da parte dei cittadini. In un paesino sul Mare di Barents nel nord della Russia, Nikolaj difende la sua casa e la sua officina dai ripetuti tentativi di esproprio del sindaco corrotto, pienamente appoggiato dal Tribunale locale. Il film ci mostra impietosamente l'inutilità di ogni lotta contro il potere: si arriverà perfino ad accusare il protagonista di un delitto mai commesso e a imprigionarlo. Ove sorgeva la sua proprietà troviamo alla fine del film una lussuosa Chiesa Ortodossa ove il Vescovo predica la bontà degli uomini e la fiducia in Cristo. *Leviathan* è solo l'ultimo esempio di un tipo di cinema che si fa metafora del rapporto distorto, ma purtroppo sempre attuale, del rapporto tra i cittadini, le loro rappresentanze e il potere. Orson Welles nel 1962 fu felicissimo quando gli fu proposto di dirigere la trasposizione cinematografica di *Il processo* di Franz Kafka, perché avrebbe avuto l'opportunità di descrivere liberamente le vicende di un cittadino in balia del potere delle legge e dei giudici. Tra l'altro Welles ne fece un film come voleva lui: un film indipendente, lontano dai canoni e dalle convenzioni hollywoodiane, che lui detestava e alle quali ricorreva solo per necessità economiche. Egli ha poi dichiarato di aver finalmente fatto un film completamente secondo la sua volontà e lo definì il film più bello di quelli da lui realizzati, assieme a *Quarto potere*. La stessa



"Il processo" (1962) di Orson Welles, tratto dal romanzo di Franz Kafka. Nella foto Anthony Perkins e Orson Welles

scelta di Anthony Perkins al ruolo del protagonista, contestata da alcuni critici per la sua presunta inespressività, si rivelò in realtà perfettamente funzionale al personaggio, sempre in bilico tra lo stupore di quanto gli sta accadendo e la paura di quanto gli potrà ancora accadere. Inoltre tutte le scelte stilistiche di Welles si rivelarono appropriate e finalizzate alla descrizione dei soprusi e della cieca violenza del potere. Fotografato in un bianco e nero che evoca i capolavori dell'espressionismo tedesco, è curatissimo nella scenografia,

anch'essa tutta volta a dare il senso della progressiva angustia degli spazi e dell'oppressione di cui è vittima il protagonista. Lo vediamo fin dalle prime sequenze, con i soffitti bassissimi che già sembrano opprimere il personaggio di Joseph K., fino alle claustrofobiche scene di quest'ultimo immerso nei meandri di un ambiente giudiziario sempre ostile e minaccioso, con i suoi stretti corridoi e le aule intasate di cittadini in eterna attesa di giudizio, come una sorta di girone infernale. Il tutto è dunque funzionale ad accrescere il senso di angoscia che riesce a trasmettersi dal protagonista allo spettatore. Un discorso a parte merita l'incipit dell'intera vicenda, col dialogo tra il guardiano davanti alla porta della legge e l'uomo di campagna che vorrebbe varcarla. Ne viene impedito dal guardiano e dalla sua timidezza e mancanza di iniziativa: non sa che la porta era fatta proprio per lui. La indovinata scelta delle note di Albinoni e la costruzione dello schermo di spilli del regista russo Alexandre Alexeieff creano una atmosfera rarefatta, che si conclude con le parole, riferite all'intera storia de "Il processo": "La sua logica è la logica di un sogno. Di un incubo". Martin Scorsese nel 1985, in un momento particolarmente difficile e pessimistico della propria vita, girerà a sua volta un film indipendente, "Fuori orario", un piccolo capolavoro meno noto di tanti altri suoi film, che chiaramente si ispira a Kafka e a Welles. Un'azione che si svolge come un incubo in una unità di spazio (Soho a New York) e di tempo (una sola notte).

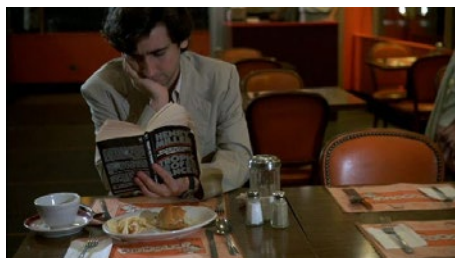
Angosce notturne e metropolitane di un uomo inseguito e braccato da tutti senza alcuna plausibile motivazione, se non quella inverosimile di essere considerato il capro espiatorio di qualsivoglia crimine avvenuto quella notte in quel quartiere. Trasparente parodia dello stile hitchcockiano, assistiamo anche qui a una discesa agli inferi di un uomo comune: una metafora delle persecuzioni "non-sense" cui può essere sottoposto chiunque nella nostra società, all'interno di un quadro ove per il regista deve avere priorità lo "sberleffo" al mondo hollywoodiano, che mai avrebbe finanziato un simile

film. Nel 1994 il premio Oscar Giuseppe Tornatore firma un altro intenso capitolo del rapporto tra cittadino e potere in una delle sue opere più riuscite: "Una pura formalità". Lo scrittore Onoff (Delella) in una notte di tempesta viene fermato dalla polizia e sottoposto a un inspiegabile e tormentato interrogatorio da parte di uno zelante commissario (Roman Polanski), che dapprima mostra di non credere di trovarsi di fronte proprio allo scrittore Onoff, ma poi dimostra di conoscerne

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

molti segreti. In una atmosfera che anche in questo caso possiamo definire kafkiana si consuma il dramma di un uomo indifeso nelle mani del potere, che sembra giocare al gatto e al topo, costringendo Onuff a una affannosa ricerca della propria memoria, a inventarsi verità e a rivelarne altre che il commissario dimostra di conoscere già fin dall'inizio. Il colpo di scena



"Fuori orario" (1985) diretto da Martin Scorsese

finale del film da un lato offre una spiegazione a molti passaggi precedenti dal clima sinistramente persecutorio e dall'altro colloca l'intera vicenda in una dimensione inaspettatamente metafisica. Nel 1998 il regista australiano Craig Monahan firma un bellissimo film, "The interview", "L'interrogatorio". L'inizio - da antologia i primi 7 minuti del film - è simile a "Il processo": tre poliziotti in borghese fanno irruzione alle cinque del mattino nell'appartamento di Eddie (l'ottimo Hugo Weaving), che riposa sulla propria poltrona. Una sommaria perquisizione dell'appartamento, le manette e poi, tra lo stupore e il terrore dell'arrestato, la corsa in auto fino al luogo ove avverrà il lungo terribile interrogatorio. Qui inizia il lungo duello dialettico che si protrae, claustrofobicamente, per l'intero film all'interno di una stanza, con un tavolo e due sedie. La bellezza di questo film consiste nel fatto che allo spettatore vengono forniti gradualmente tutti i dati, negli stessi momenti nei quali vengono scoperti e accumulati dalla polizia, oppure affermati da Eddie oppure da quest'ultimo rinfacciati ai suoi accusatori. In un gioco in cui a un certo punto le parti sembrano ribaltarsi e l'accusato diventa accusatore e viceversa. Il gioco è pesante. Potrebbe trattarsi di omicidio. Ci sono degli indizi ma non prove. E quando, dopo otto ore di interrogatorio, l'indiziato viene rimandato a casa, il gioco sembra come sospeso. Ma al di là di tutto questo e della bellezza intrinseca del film, purtroppo mai arrivato in Italia, restano le motivazioni per le quali il film è nato, e che ci vengono illustrate dallo stesso regista in un'intervista: "l'idea nasce da un dibattito scatenato in Australia qualche anno fa per i modi brutali della polizia, che nelle pieghe dell'habeas corpus ha modo di operare interrogatori intimidatori, durante i quali si confesserebbe di tutto". (\*) Che è nient'altro che l'ennesimo atto di accusa delle iniquità del potere verso i singoli cittadini. Innocenti o colpevoli che siano.

Marino Demata

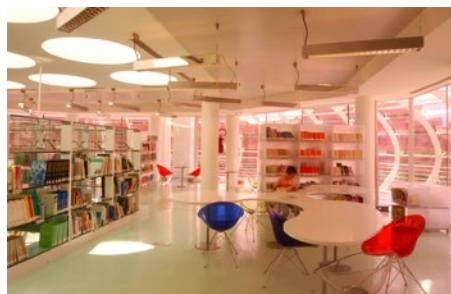
(\*) Il riferimento all'intervista al regista è contenuto in un articolo di Adriano Boano su [cinemah.com](http://cinemah.com).

## E' ora dell'intervallo. Tutti in biblioteca, alla ricerca di quella aperta



Fabio De Angelis

Il mio lavoro si svolge in un centro commerciale di Corciano, vicino Perugia, mi sono trasferito da qualche anno da Roma in Umbria. Il centro commerciale ha un orario continuato di 12 ore di apertura, quindi si fanno turni, turni che spesso sono "spezzati", suddivisi in due gruppi di 3 - 4 ore con una pausa di 3, sempre fra le ore 13:00 e 16:00. Abito a 50 chilometri e sarebbe antieconomico e faticoso tornare a casa per quelle tre ore, quindi, devo trovare strategie per riempire il "buco" delle tre ore. A volte faccio la spesa (tutti i supermercati e centri commerciali dei dintorni sono aperti in modo continuato, come quello dove lavoro), molto più spesso leggo in macchina nel parcheggio del centro commerciale (ho riletto i Promessi Sposi, scoprendolo un vero capolavoro; a scuola non mi sembrava così!). Tempo fa su internet ho trovato che poco lontano dal mio posto di lavoro c'è una interessante biblioteca, la Sandro Penna, inaugurata nel 2004, costrui-



Interno della Biblioteca pubblica Sandro Penna di Perugia

ta su un progetto davvero particolare, tanto da essere inserita fra le biblioteche più stravaganti del mondo e, cito da wikipedia: "una delle 10 biblioteche in cui un amante di libri si deve assolutamente recare una volta nella vita. Posti straordinari, pensati da designer stravaganti che hanno trasformato le biblioteche in luoghi d'attrazione turistica." Leggo da internet che possiede 19.800 volumi, 26 periodici, 177 videocassette (poche in effetti, ne ho più io), 1300 DVD, 81 audiolibri, 50 libri in corpo 16/18 per ipovedenti, 673 cd musicali, inoltre nella biblioteca sono conservati il "fondo Sereni" composto da circa 1000 libri e il "fondo Trani" costituito dalla collezione di 1000 dischi in vinile, di musica classica, operistica, musica leggera italiana fino agli anni 60 circa. L'idea di poter passare le mie future pause leggendo in biblioteca mi attrae molto. Beh, ce l'ho a due passi. Vado! In macchina ci metto meno di dieci minuti per raggiungerla. In effetti è proprio particolare, arrivando la si vede adagiata su una piccola altura verde con intorno panchine ed alberi d'alto fusto, pur trovandosi



Biblioteca comunale Sandro Penna Viale S. Sisto, 06156 Perugia. Orario: tutti i giorni 09-13, 15:30-19; Sabato 09-13. Domenica chiuso

all'interno del centro abitato. La cosa che colpisce di più, però è l'aspetto, sembra un disco volante di vetro rosa atterrato lì per caso, ma pur così strana, offre un senso d'accoglienza e di silenzio, immediato. Mi viene in mente la fiaba "La torta in cielo" di Rodari! Contento della decisione, parcheggio. Poche macchine in effetti, cinque compresa la mia, in un parcheggio che ne può ospitare qualche decina. Raggiungo l'ingresso, curiosamente buio e, sull'uscio serrato trovo appeso un cartello: Orario di apertura 9:00-13:00 15:30-19:00 Sabato 9:00-13:00. Non ci credo! La prima cosa che mi viene in mente è che non potrò mai visitarla, gli orari non coincideranno mai, e questo mi provoca un certo disagio, ma forse potrei chiamarlo anche, rabbia. Poi le mie riflessioni superano il personale, e penso che sia incredibile che una biblioteca stia lì, sia ricca di contenuti, accattivante ed accogliente nelle architetture, pronta per svolgere il suo compito sociale di serbatoio e fonte di cultura e poi? E poi è vittima di orari d'apertura anacronistici e velleitari. Perché? Mi sono chiesto, i centri commerciali spingono per essere aperti in orari sempre più lunghi, continuati, senza soste, così -dicono- da venire incontro a chi, durante la settimana lavora ed ha solo il fine settimana per fare spese, a chi esce dall'ufficio e deve trovare aperti i negozi dove fare spese, a chi non ha tempo e si ricorda solo all'ultimo momento di fare spese!? La risposta la so, la domanda è retorica, e la risposta è triste. Ma potremmo pensare anche che, così come il mondo del commercio cerca di offrirsi a tutte le ore per non farsi sfuggire nessun acquirente, anche la Cultura dovrebbe rendersi disponibile a tutte le ore, così da non lasciarsi sfuggire nessun potenziale utente.

Fabio De Angelis

Nasce a Roma nel 1959. Studia come Geometra, Optometrista e Cosmetologo. Si occupa di formazione insegnando informatica e scrive su riviste di settore. Di recente si dedica alla professione di Optometrista. Per 28 anni abita a Roma Quadraro dove si impegna per il recupero del quartiere, fondando assieme ad altri, l'Ass. Cult. Amici del Vecchio Quadraro. Dal 2009 si trasferisce in Umbria dove, per hobby, si dedica agli ulivi ed agli avicoli.

## Il cinema nella pittura napoletana di Caravaggio, Battistello e Ribera



Mario Dal Bello

Il Seicento è il secolo d'oro della pittura napoletana. Potremmo dire che si tratta di un periodo in cui lavorano grandi registi, perché oggi - di fatto - se questi artisti vissero, è molto probabile che si dedicherebbero al cinema. Spettacolo

cinematografico, potremmo azzardare a dire in bianco-e-nero, è infatti la loro produzione, caratterizzata da una ricerca specifica di spettacolarità, emotività, dialogo con le altre arti, dinamismo e senso narrativo. Il caposcuola è Caravaggio. Chi sale al museo di Capodimonte e vede da lontano, in fondo al lungo corridoio al secondo piano, la sua *Flagellazione*, avverte - man mano che avanza verso di essa - di stare per incontrare uno spettacolo chiaroscurato di vita e di morte. La vasta tela del 1607 è di una violenza impressionante. Non si tratta di un fatto fisico, perché l'azione è sospesa. Ma dell'atteggiamento dei personaggi: il Cristo statuario, dal fisico di uno scaricatore di porto, già sul punto di cedere, gli sgherri, l'uno con la faccia d'odio, un altro che lo lega, un terzo che prepara il fascio di verghe. È un dramma che attende di iniziare, una atmosfera più tremenda della tortura, perché l'anima è già sopraffatta dall'angoscia. Questa scena di carcere reale, Caravaggio ce la lancia in faccia e ci lascia sbigottiti. Ma non ci succede come dopo aver visto scorrere il sangue nei film di un Tarantino, che resta il nulla. Caravaggio ci inchioda l'anima, ci trasmette la pena, ci fa con-soffrire. E questa è grande arte della comunicazione, è moto spirituale, emotivo prima che fisico. Il dramma che ci investe, nella tela dai colori scabri, dal chiaroscuro violento, con un "fermo immagine" inchiodato sul corpo pallido del Cristo emergente dal fondo buio, è assoluto, spiazzante. Non si cesserebbe mai di andarsene via da questa immagine possente di morte e di vita, che dice la verità.

Il "cinema" di Caravaggio e di tutta una scuola che deriverà dai suoi due soggiorni napoletani (1606-07, 1609-10) è infatti cinema della verità, e dell'uomo in particolare. Potremmo parlare anche di cinema "neorealistico", tenendo conto che Caravaggio proviene da una lunga tradizione di pittura del reale, ossia quella dell'area lombardo-emiliana, e qui basterebbe pensare ai grandi *Compianti* in terracotta dei fratelli Mazzoni sparsi nelle chiese dell'Emilia e a Bologna stessa. Caravaggio, dunque, artista che ci aggredisce e ci passa la sua anima, quella di una immensa compassione per il dolore dell'uomo, narrato con piglio deciso ed essenziale. Questa lezione passa direttamente ad un pittore come Giovan Battista Caracciolo, detto Battistello. La sua *Flagellazione*, sempre a Capodimonte, risale al 1630, quando lo stile di Caravaggio è ormai



Michelangelo Merisi da Caravaggio, "Flagellazione" (1607-1609) olio su tela, cm 266 x 213. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

un dato acquisito per numerosi artisti italiani e stranieri, benché il Merisi non abbia mai avuto allievi. Battistello interpreta il naturalismo caravaggesco in modo molto personale. Accentua il chiaroscuro drasticamente, porta i personaggi - in genere solo due - in primo piano, sbalzandoli dal fondo scuro come fossero di bronzo e lanciando nel Cristo un grido di terrore. Potremmo dire che Battistello fa assumere al suo cinema una tendenza espressionistica marcata. Nella tela esaminata infatti, il rapporto tra la luce fredda, i corpi plastici e in particolare il "dialogo" tra il carnefice e il Messia creano una tensione palpabile spinta all'estremo. L'opera è un tumulto emotivo tale da sentire quasi "parlare" i due personaggi: lo sgherro ghignante e cattivo e il Cristo

implorante. Tale clima si evidenzia ancor meglio nell'Ecce Homo, nella medesima sala e dello stesso autore, di circa dieci anni prima. Qui il "primissimo piano" si focalizza in due volti: un Pilato barbuto e un Cristo curvo sotto il peso del sangue. Mani e volti che si intrecciano, sorriso e smorfia dolorosa che si appaiano, quasi in un gusto del macabro e del sangue, come fossimo in un film orrorifico della violenza sugli innocenti, che è poi anche uno degli aspetti del barocco secentesco. Solo che Battistello non si ferma al gusto del sangue e dello scherno, ma accumula pathos su pathos, così che la tela gonfia al massimo la propria espressività, aggiungendo l'effetto desiderato: la commozione del fedele, il coinvolgimento delle

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

“passioni” nella passione del Cristo. Non bisogna infatti dimenticare la dimensione di spettacolo teatrale insita nell’arte di questo tempo, un teatro religioso beninteso, sincero e aderente alla vita reale. E, sotto questo aspetto, la personalità e l’opera di Josepe de Ribera, battezzato a Napoli come lo Spagnoletto, è quanto mai indicativa. Il suo San Sebastiano – ancora alla Certosa di San Martino per cui fu dipinto nel 1651 – è assolutamente diverso dai neoclassici soggetti di un Guido Reni o di un Cavalier d’Arpino, ma pure da quello meno idealizzato del conterraneo Luca Giordano. Qui Ribera presenta un giovane vivo e reale, messo in posa a guardare il cielo, in attesa del premio paradisiaco. Nessun languore, soltanto un dolore accettato, una fede non sentimentale da parte di un ragazzo dei vicoli napoletani in cui ognuno si poteva riconoscere. E’ un teatro dell’immagine come in certi filmati sui racconti evangelici ove si unisce un realismo più o meno storicizzato a dichiarazioni di fede, ma con l’occhio attento a non urtare le diverse sensibilità religiose. Ribera non ha questo problema. I suoi personaggi sono immediatamente comunicativi perché sono veri, autentici. La sofferenza di Sebastiano, colto come assoluto protagonista, si condensa in un monologo dove egli recita la sua aspirazione al cielo offrendo il corpo trafitto. Potremmo parlare, in certo qual modo, di un “corto”cinematografico di quasi non-azione, essenzializzata com’è questa nella monodia del volto implorante e della mano offerta all’Alto. Accade lo stesso nel san Girolamo di Capodimonte (1626), che alza le mani in un gesto enfatico di fronte all’angelo che suona il corno del Giudizio. Un gesto “bloccato”, come avessimo fermato l’immagine per ridefinirla meglio o per contemplarla nel suo vigore insieme fisico e spirituale. Ribera è regista che sa raccontare, ed ama la sintesi, non si dilunga nella narrazione. Gli piace condensare in un gesto espressivo, nello sguardo del vecchio maestoso e fiero, nei tratti dell’angelo- ragaz-



San Sebastiano dello Spagnoletto

zo, la scena della “rivelazione”. Sintetico, ma raffinato come può essere un film di Zeffirelli o Visconti, però senza il loro timbro estetizzante. Si vedano il manto rosso fuoco, il gioco



Il capolavoro di Caravaggio “Le Sette Opere di Misericordia”

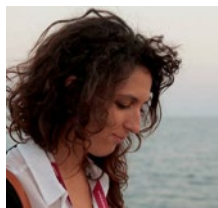
della luce sulla pergamena arrotolata a terra, l’anfratto terroso della caverna e si noterà la qualità dell’immagine, tersa e ombrata al tempo stesso, con grande effetto teatrale. Un teatro vivo, perché i suoi attori sono gente comune, presa come modello per i suoi film-quadri. E a questo proposito si possono osservare certi ritratti di vecchi, come i Profeti nella Certosa, inquadrati in primo piano come figure monumentali, per capire la vocazione al più spiccato realismo tipica del cinema pittorico napoletano. Al quale Caravaggio aveva dato una spinta formidabile nella tela al Pio Monte della Misericordia con le *Sette Opere di Misericordia*. Sette “corti” riuniti in una unica sequenza ininterrotta a ritrarre uno spaccato di vita dei vicoli: dal prete che celebra il funerale

ad un morto di cui si vedono i piedi, alla ragazza che allatta un vecchio in carcere al cavaliere che offre il mantello a un mendicante seminudo, sotto lo sguardo di una Madonna col grosso bambino in braccio ed un angiolone che svolazza sulla scena. Spettacolo teatralmente grandioso di vita sulla morte, dove le diverse musiche – funebre, cantabile, gloriosa – melodizzano tra i chiaroscuri nella città più musicale del mondo, quale è Napoli. La tela appare quasi un film sui film, uno sguardo dall’alto sulla infinita scena che è la vita di questo mondo. Non poteva che diventare una scuola per l’arte napoletana del Seicento, e forse anche per certo cinema d’oggi.

Mario Dal Bello

## Ustica e le verità nascoste

Intervista con il regista Renzo Martinelli autore di Ustica, film uscito in questi giorni



Giulia Marras

È uscito il 31 Marzo nelle sale l'ultimo lavoro del regista brianzolo di film spesso discussi quali, tra gli altri, *Barbarossa*, *Vajont* e *Piazza delle cinque lune*; militante controcorrente di un cinema alla

ricerca delle verità sepolte tra le pieghe della storia e della politica italiana; **Diari di Cineclub** lo ha intervistato a proposito di *Ustica*, il suo nuovo lungometraggio sulla strage che nel 1980 sconvolse l'Italia, già lacerata dagli anni di piombo, per le misteriose circostanze con cui si consumò il disastro aereo: squarciato in due, il DC9 dell'Itavia precipitò durante la rotta tra Bologna e Palermo, nelle acque tirreniche tra le isole pontine e l'isola siciliana, senza lasciare alcun superstite tra gli 81 passeggeri del volo 870. «Le ipotesi prevalenti su Ustica sono tre» ricorda il regista «il cedimento strutturale del DC9, una bomba nella toilette di coda o un missile che per errore anziché colpire un caccia aereo colpisce il DC9; tra le tre teorie quella del missile è quella che ha incontrato maggiori favori nell'opinione pubblica». Ed è anche quella confermata dalla Corte di Cassazione nel processo per il risarcimento dei familiari delle vittime ai danni dei Ministeri della

Difesa e dei Trasporti. «Ci sono però un'altra serie di prove che portano in un'altra direzione, inequivocabile» continua Martinelli «e che conducono a una serie di domande tuttora senza risposta». Cosa l'ha condotto a proseguire le ricerche e a farne un film di fiction, tra l'altro in linea con la sua precedente filmografia, ce lo racconta senza troppi ricami: «Una delle ragioni è la mia passione per la storia; una delle mie lauree è in scienze politiche, mi interessava indagare su una verità che in qualche modo è stata rimossa o manipolata dalla ragione di Stato, come è successo con *Porzùs*, *il caso Moro*, con *Vajont*. E l'altro motivo è che spesso non è il regista a scegliere il film, ma il film a scegliere il regista: tre anni fa venni da me due ingegneri aeronautici con una mole enorme di materiale sul disastro di Ustica. Mi hanno chiesto di dare un'occhiata a questi documenti, e da qui è nata l'urgenza di farne un film». Dalle loro ricerche sono emerse una serie di domande inquietanti sui ritrovamenti a seguire l'incidente, interrogativi a cui Martinelli tenta di rispondere tramite la rielaborazione drammaturgica degli eventi di quel terribile 27 giugno. «Nel film non c'è nessuna riflessione, bensì una vera e propria riproposizione di una verità incontestabile: le prove, i documenti, tutto ciò che abbiamo raccolto ci porta verso un'unica conclusione che non è quella che la ragione di Stato per 35 anni

ha lasciato affiorare». Così Martinelli lascia indietro ogni cautela e non ha paura nel ribadire l'inequivocabilità delle prove e dei fatti che ne derivano: «secondo noi c'è stata una collisione in volo tra un F5 americano e il DC9. Questa è l'unica verità su Ustica». Viene spontaneo chiedergli perché, allora, non attenersi alla rappresentazione documentaria per comunicare concretamente i risultati di uno studio focalizzato e impegnativo come quello di una strage non ancora metabolizzata? Perché trasformare una storia reale in fiction? «Perché il mio mestiere è quello del cineasta, se fossi uno storico avrei scritto un saggio, fossi stato un giornalista televisivo avrei registrato un reportage. Essendo un cineasta trasformo il materiale documentale in materiale drammaturgico, e ne faccio un film, proprio



perché il mio mestiere di cineasta comporta l'evocazione di una verità comunicandola attraverso lo strumento che conosco meglio, il cinema». Il compito del cineasta per Marti-



nelli è proprio questo: «come diceva Trotsky, un intellettuale ha il dovere di cercare appassionatamente la verità, di evocarla e di comunicarla: io trovo che sia anche il dovere di un cineasta, ricercare le verità e raccontarle attraverso il cinema». Da tempo il regista di *Vajont* parla infatti di un potere maieutico del cinema, proveniente dal metodo socratico teorizzato da Platone, «riesce cioè a tirare fuori la verità e a comunicarla perché ha la forza delle immagini e del suono che nessuna forma d'arte ha; soltanto il cinema ha questa forza potentissima di evocazione». Ma non è sempre facile: «in Italia c'è una certa resistenza a questo tipo di offerta cinematografica; mentre



Renzo Martinelli

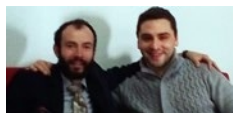
negli Stati Uniti pellicole come *JFK* di Oliver Stone sul caso Kennedy hanno avuto la forza di imporsi su una verità giudiziale già diffusa. Ma nel nostro paese la richiesta prevalente è quella di fare commedie; il pubblico italiano è

sempre più restio ad affrontare temi su cui occorre pensare, quindi preferisce spesso e volentieri il cinema di evasione. Portare in sala e convincere gli spettatori a vedere un film come *Ustica* non è affatto semplice». Difatti la promozione per *Ustica* ha scelto vie alternative, fisicamente e politicamente "ingombranti": una riproduzione identica del relitto del DC9 ha occupato gli spazi del centro commerciale e multisala della capitale Porte di Roma mentre la seconda riproduzione sarebbe dovuta essere a Milano, in via Mercanti. La giunta Pi-

sapia ha però ritenuto che non fosse compatibile con la zona richiesta e ha negato il permesso: «è stato un dispiacere, dato che il pubblico più giovane sa ben poco della strage di Ustica; secondo me costringere i ragazzi a confrontarsi con un documento forte come il relitto dell'aereo sarebbe stato motivo di grandissimo valore etico e culturale. Ma Ustica è evidentemente un tema ancora scomodo; dopo la tragedia ci sono state sedici morti sospette; la ragione di Stato ha impedito con ogni mezzo che affiorasse la verità su questa faccenda» - non si tratta di "solo" cinema, quindi - «McLuhan diceva che il medium è il messaggio: se il mio fosse stato un libro, non se lo sarebbe filato nessuno, ma se cambia il medium scoppia il putiferio». Vedremo quindi come reagirà il pubblico alla presunta quarta verità su uno degli eventi più brucianti della storia recente italiana; intanto, tra i tanti progetti chiusi nel cassetto di Renzo Martinelli, il regista ce ne rivela uno, forse il prossimo: «Sono 15 anni che tento inutilmente di fare un film sulla morte di Benito Mussolini. Da settant'anni i nostri ragazzi studiano a scuola una storia che borghesianoamente non viene capita. Tentare di fare un film e rimontare la storia è un'impresa epica perché si va a remare controcorrente. Prima o poi lo farò, questo è poco ma sicuro».

Giulia Marras

## Una Grande guerra tutta...da ridere



Enzo Pio Pignatiello e Denis Zanette

Il cinema ha presa sul pubblico in primo luogo perché è capace di coinvolgere, emozionare e divertire. Gli spettatori, già provati dagli orrori del primo conflitto mondiale (1914-1918), non sempre avevano voglia di assistere a storie tragiche sullo schermo. Per questo motivo diversi film tentarono di mettere in scena il tema bellico con i toni di commedia o di comica. Un modo per "esorcizzare" la paura nel buio della sala. Ma può un genere come la commedia, per sua natura improntato al riso, al divertimento, alla battuta, affrontare argomenti impegnati, addirittura drammatici? Lo stile comico e l'intento di far riflettere il pubblico su temi importanti non sono affatto incompatibili: da sempre i comici hanno affrontato argomenti serissimi e di attualità, non ultimi, appunto, la guerra e la morte. E' quanto ha potuto constatare il pubblico di cinefili ed appassionati intervenuto il 25 e 26 febbraio u.s. alla rassegna "Il cinema comico e la grande guerra", realizzata a Roma dall'AAMOD - Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, in collaborazione con la Soprintendenza archivistica per il Lazio, la Società Italiana di Storia Militare e la Cineteca Nazionale, a cura di Enzo Pio Pignatiello e di Denis Zanette. Nel corso dell'evento sono stati proposti numerosi filmati rari recuperati in archivi e cineteche italiane ed estere e presso alcuni collezionisti, con l'intento di valorizzare fonti audiovisive ancora poco esplorate, ma assai utili ai fini della conservazione della memoria. La rassegna si è aperta giovedì 25 febbraio con una conversazione introduttiva tra Sergio Bruno, archivistica del Centro Sperimentale e i curatori. A seguire, le proiezioni del programma "Il punto di vista americano": cartoni animati, documentari, *Ridolimi* (Larry Semon), *Charlot Soldato* e *Laurel & Hardy*, con il famoso "Compagno B". Venerdì 26 febbraio, dopo la conversazione introduttiva tra Virginio Ilari, presidente del SISM (Società Italiana Ricerche di Storia militare), è stato proiettato un programma tutto italiano con le riprese della Sezione cinematografica dell'esercito italiano, di Luca Comerio, "Maciste



"Maciste alpino" (1916) di Luigi Romano Borgnetto e Luigi Maggi con Bartolomeo Pagano nel ruolo di Maciste

Alpino" (1916), "La guerra e il sogno di Momi", di Secondo de Chomòn (1917). Fin dalla Grecia classica, momento in cui il teatro comico si è sviluppato ed ha raggiunto il successo, gli autori di teatro hanno messo in scena il tema della guerra. E anche la figura del soldato - serio, crudele, spietato, armato fino ai denti - non ha fatto sempre paura. Spesso ha fatto ridere, e molto: valga per tutti il personaggio del "soldato fanfarone", il "vantone" descritto da Plauto nel *Miles gloriosus*, ripreso da Terenzio nell'*Eunuchus* e divenuto una figura ben nota tra le maschere della commedia dell'arte italiana con *Capitan Spaventa*, e della letteratura moderna con il *Capitan Fracassa* di Théophile Gautier. A proposito di *Charlot soldato* (*Shoulder Arms*) "Ero preoccupato di farmi venire una idea per il mio secondo film *First National*", scrive Charlie Chaplin nella sua autobiografia: "Poi ebbi una illuminazione: perchè non realizzare una commedia sulla guerra? Riferii a diversi amici la mia intenzione, ma loro scossero la testa. Cecil B. De Mille mi disse: E' pericoloso di questi tempi prendersi gioco della guerra. Pericoloso o no, l'idea mi entusiasmava". A riprese ultimate, Chaplin avanzava ancora ri-



"Charlot soldato" (1918) interpretato, diretto e prodotto da Charlie Chaplin

serve riguardo al film e fu sul punto di mandare tutto all'aria. Di contro la pellicola si rivelò un successo, e ciò, probabilmente, in qualche modo lo incoraggiò a spingersi più oltre, un paio di decenni più tardi, con la sua suprema satira di guerra "Il Grande Dittatore" (1940). Il film di Chaplin, oltre a condurre una riflessione vertiginosa, quasi in tempo reale, sulla Grande Guerra, segna altresì l'ingresso nel mondo dell'arte del "conflitto mondiale", due parole destinate a metterlo seriamente in crisi, quel mondo, tanto da spingere taluni intellettuali a parlare di impossibilità di fare cultura dopo quegli immani mattatoi. E come soggetto comico, "Charlot soldato" era di un umorismo nero senza precedenti, non solo per Chaplin, ma per l'intera storia del cinema. Nessuno prima d'allora aveva mai realizzato una comica che includeva la guerra di trincea,

**IL CINEMA COMICO  
E LA GRANDE GUERRA**  
rassegna cinematografica

a cura di Enzo Pio Pignatiello e Denis Zanette

i proiettili, il filo spinato e la Terra di nessuno. Non solo "Shoulder Arms" rappresentò la prima commedia sulla guerra, ma fu anche la prima commedia nera, introducendo un lato di Chaplin che si sarebbe sviluppato compiutamente nel "Grande Dittatore" e in "Monsieur Verdoux". E' difficile immaginare buona parte dell'opera di Stanley Kubrick, ad esempio, in particolare film come "Orizzonti di gloria" (1957) e "Dottor Stranamore" (1964) senza il precedente di "Shoulder Arms". La guerra mondiale entra in "Charlot soldato" senza infingimenti, senza edulcorazioni, senza consolazioni e senza riguardi per nessuno. Essa è trattata con una ironia ed un sarcasmo affilati come rasoi. Ciò che più sgomenta in questo capolavoro è che l'autore non ha tolto o aggiunto alcunché. La Prima guerra mondiale fu proprio così: le gags di Chaplin non sono il risultato dello sguardo deformante del loro Autore, bensì la spietata fotografia della realtà, che appariva pervasa da una incomprensibile quanto allucinante comicità. Il cinema e la Grande Guerra di fatto nascono insieme: tra le tante rotture di quel conflitto rispetto all'Ottocento, oltre alla modernità delle armi, c'è sicuramente il modo in cui le battaglie vengono presentate per immagini. Il "racconto della guerra al cinematografo" si articola in produzione cinematografica "di finzione" e "dal vero". I film bellici girati in Italia tra il 1915 ed il 1918 - ben 127, a fronte dei soli 122 girati in 95 anni dalla fine della guerra al 2013 - vedono il cinema, protagonista degli eventi in corso, rispondere ai bisogni consolatori, evasivi, spettacolari, oltretutto agli interessi di propaganda. D'altra parte, la produzione cinematografica "dal vero" si concretizza in una ricchissima produzione dal fronte, grazie a speciali sezioni militari che iniziano a documentare il conflitto, in particolare la Marina militare dal 1916 ed il Regio esercito dal 1917. Nel solo 1918 furono girati 17.000 metri di negativo in pellicola, e, al cessare delle ostilità, risultavano impressi 120.000 negativi fotografici, e realizzati 38 numeri del "Giornale della della guerra d'Italia"

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

- dalle Alpi all'Isonzo e a Gorizia, dal Grappa al Piave, con le riprese della fine del conflitto a Rovereto, Trento, Trieste, Pola e Fiume - , nonché 26 documentari tra corti e lungometraggi, attestando gli spostamenti delle truppe, il lavoro delle retrovie e, quando possibile, gli scenari delle linee avanzate. Queste cifre servono per dare una seppur pallida idea della ricchezza degli archivi storici nei quali sembrano celarsi molti più materiali di quelli che si possono immaginare riguardo i temi più disparati. E anche per formulare un appello a valorizzare gli archivi, affermando la necessità di utilizzare tutte le tecnologie a disposizione per archiviare in modo ordinato l'immensa quantità di materiale storico che ci appartiene. Il cinema italiano nato durante la Prima Guerra mondiale si è limitato, d'altro canto, ad una rappresentazione edificante della guerra, basti pensare a "Maciste alpino" del 1916, film di propaganda bellica antiaustriaca, in cui Bartolomeo Pagano, il gigante buono "Maciste", già protagonista di altre pellicole, prende, letteralmente, a "calci nel sedere" i nemici. Maciste diviene prodotto e rappresentante delle virtù del popolo italiano, dal momento che, nello scalare le vette, egli è il capocordata, ma tutti gli altri alpini gli stanno dietro, come a dire: "I figli d'Italia sono tutti Macisti". La morte non rientra mai nell'inquadratura e il film finisce per mostrare la guerra conferendole un volto umano, senza tuttavia restituire nulla del dramma e della verità del fronte. La censura impediva, di fatto, ai cineoperatori di illustrare la distruzione di massa provocata dalla guerra tecnologica, per non spaventare i civili e affievolirne l'ardore patriottico. E, non a caso, in sede di revisione, alla pellicola furono imposti numerosi tagli, tutti motivati dalla messa in ridicolo dei soldati austriaci. Ma ciò che al cinema è vietato, a causa del "realismo ontologico" di baziniana memoria - ossia del realismo di chi identifica il cinema come replica fedelissima, impronta e proseguimento della realtà - è invece possibile al cinema di animazione che, per sua natura, presenta uno scarto rispetto al reale. Ciò risulta chiarissimo ne "La Guerra e il sogno di Momi" nel quale un bambino si addormenta e sogna la guerra dei suoi pupazzi: qui gli "effetti speciali" di Segundo de Chomón mettono in scena tutti i congegni della modernità, dai cannoni agli aerei e fino ai gas, rivelando la reale natura tecnologica della Grande Guerra e la condizione inumana che i soldati sperimentavano al fronte. Un simile livello approssimativo della ricostruzione realistica di una guerra da fumetto, più surreale che veridicamente attendibile, si riscontra in una breve comica che tanta fortuna ha portato al suo interprete: Andrée Deed, ideatore di uno tra i personaggi più esilaranti e trasgressivi del muto: Cretinetti. L'esilità e l'agilità in termini economico-produttivi del genere comico, caratterizzarono da una lavorazione a basso costo, consentendo una libertà di espressione più disinvolta nei contenuti, libertà negata a generi considerati più importanti. Ecco spiegato perché

si ritrovano, in film dall'aspetto apparentemente ingenuo e innocente, tanta attualità, tanti elementi di costume del tempo e una sorprendente spregiudicatezza nell'affrontare tematiche sociali e religiose. Il ribaltamento dei corpi sul piano della realtà fisica, in palese violazione della legge di gravità, si traduce in un sovvertimento e una messa in discussione dei valori borghesi dominanti. Il rapporto tra uomo e donna e tra padrone e sottoposto, il Paradiso e l'Inferno, le dinamiche sul posto di lavoro, gli echi della guerra sono solo alcuni dei motivi che attraversano questo tipo di produzione e la rendono così moderna. Il legame fra cinema, guerra e patriottismo avrebbe trovato, poi, il suo apice durante il fascismo, che cercò di legare la tradizione alpina alla Marcia su Roma, in opere come "Vecchia Guardia" del 1934, per la regia di Alessandro Blasetti. Prima di arrivare ad una narrazione cinematografica antieroica e antiretorica bisogna aspettare diversi anni: solo dopo il secondo conflitto mondiale, cominciarono a sorgere i primi seri



"La grande guerra" (1959) di Mario Monicelli

dubbi sul mito della Grande Guerra del '15-'18, che, attraverso opere di registi come Mario Monicelli e Francesco Rosi, andò rivelandosi in tutta la sua violenza di inutile strage di vite. "La Grande Guerra" di Monicelli costituì una autentica pietra miliare sancendo il passaggio da una narrazione cinematografica bellica patriottica, edificante, retorica, infarcita di sviluppi epici e di connotazioni militariste, quale si era protratta per un quarantennio nel cinema nazionale, ed una rappresentazione autentica del conflitto, antieroica ed antiretorica, nella quale la guerra combattuta dagli Italiani è presentata sullo schermo non come una brillante parata, ma come una cosa terribilmente seria, sporca, squallida quanto spaventosa.

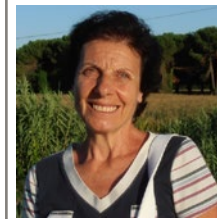
Enzo Pio Pignatiello e Denis Zanette

Denis Zanette, nato nel 1992 a San Donà di Piave, inizia a lavorare nel cinema come proiezionista. Appassionato fin da giovane di recitazione, decide di aggregarsi con una nota compagnia teatrale. Archivista e ricercatore cinematografico ha collaborato con la Cineteca del Friuli, col Festival Internazionale del cinema e delle arti "I mille occhi" e Radio RAI di Trieste.

Enzo Pio Pignatiello, classe 1985, foggiano di nascita, è archivista e bibliotecario nel settore dei Beni Culturali. Collabora con la Soprintendenza archivistica per il Lazio, l'Istituto di ricerca per il teatro musicale, la Cineteca nazionale, l'AAMOD ed altri istituti culturali.

## Tip-Tap d'autore

### Quando il cinema si racconta in musica



Lucia Bruni

"Credo che il musical debba trattare tematiche importanti", sosteneva Vincent Minnelli, uno dei più brillanti registi che hanno fatto del cinema oltre che la loro professione una sorta di palestra di vita; ma di quelle all'americana, vale a dire "danzando sopra le righe" per trattare con la dovuta disinvoltura ogni momento del nostro quotidiano. Il che non vuol dire prenderla alla leggera ma dare una dimensione a qualunque problema. Ecco che giunge a proposito il suo film musicale d'esordio, *Due cuori in cielo* (Cabin in the Sky) del 1943. "Happiness is a thing called Joe", canta Petunia Jackson (interpretata da Ethel Waters) stendendo la biancheria. Si rivolge al marito Little Joe che ozia nel cortile, su una sedia a dondolo. Finita la canzone, un lenzuolo asciutto cade e rivela, come a teatro, due personaggi che minacciosamente si avvicinano a Joe per esigere un debito di gioco. Basato sull'omonima musical comedy (1940) di Lynn Root, John Latouche e Vernon Duke, è un musical all-black, cioè interpretato esclusivamente da attori di colore e rivela il gusto classico del regista che in seguito realizzerà una serie di apprezzatissimi film, come *Meet me in St. Louis* (Incontriamoci a Saint Louis) del 1944, con Judith Garland; *Ziegfeld Follies* del 1946, con Fred Astaire, Lucille Ball, Gene Kelly e ancora Judith Garland; *The pirate* (Il pirata) del 1948, con Gene Kelly e sempre Judith Garland (il vincolo artistico del regista con lei proseguì nella vita sfociando nel matrimonio da cui è nata la cantante e attrice *Liza*, interprete anch'essa di musical); *The Band Wagon* (Spettacolo di varietà) del 1953, con Fred Astaire, Cyd Charisse e Jack Buchanan; *Kismet* (Uno straniero fra gli angeli) del 1955, film d'avventura ambientato nell'antica Bagdad; solo per citarne alcuni. Partire da Minnelli per entrare ancora nel mondo del musical, credo sia una buona occasione per dichiarare che questo genere cinematografico, più di qualsiasi altro, per i mezzi usati e la diversità delle competenze (coreografia, musica, testo/"libretto", scenografia) sia sempre un'opera collettiva. Il regista molto spesso dà un tocco personale, tendendo, diciamo, a privilegiare un "codice costruttivo" anziché un altro. Nel caso di Minnelli, proprio per il suo concetto del "genere" specifico già accennato, tiene a curare particolarmente la scenografia: il circostante ci avvolge e ci coinvolge più di quanto crediamo e le relazioni collettive aiutano a intrecciare al meglio le nostre relazioni con gli altri. Sempre fra i classici e nello stesso periodo (Anni Cinquanta-Sessanta) troviamo il regista Stanley Donen con *On the Town* (Un giorno a New York)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

del 1949, con la massiccia e brillante partecipazione di Gene Kelly accanto a Frank Sinatra; oppure *Royal Wedding* (Sua altezza si sposa) del 1951, con Fred Astaire e Jane Powell; o il celeberrimo *Singin' in the rain* (Cantando sotto la pioggia) del 1952 con Gene Kelly e Debbie Rey-



"Cantando sotto la pioggia" (*Singin' in the Rain*) (1952) diretto da Stanley Donen e Gene Kelly, interpretato dallo stesso Gene Kelly

nolds, dove il regista deve tenere in equilibrio le doti acrobatiche e i virtuosismi tecnici di Kelly; o ancora *Seven Brides for Seven Brothers* (Sette spose per sette fratelli) del 1954, un musicale western, con Jane Powell e Howard Keel, sempre citandone alcuni. E come il famigerato ritmo del "tip-tap" abbia segnato un'epoca ce lo raccontano Ginger Roger e Fred Astaire che con i loro film hanno attraversato tutti gli anni Trenta con numerose pellicole improntate a un romanticismo di suggestiva coinvolgente leggerezza, fatta di abili evoluzioni, spesso pervase da una sottile ironia, e di brani musicali firmati da grandi autori, come Irving Berlin e George e Ira Gershwin. A inaugurare nel 1933 il felice sodalizio artistico Ginger-Fred, duo dal ritmo, classe e sintonia perfetti, sarà il film musicale *Carioca* diretto da Thornton Freeland. Seguiranno una decina di film fra i quali *Top hat* (Cappello a cilindro) del 1935, diretto da Mark Sandrich che resta il loro film più significativo, e sono da ricordare almeno *Swing time* (Follie d'inverno) del 1935 di George Stevens, e *Follow the fleet* (Seguendo la flotta) del 1936 ancora di Sandrich. Numeri che restano nella storia e canzoni come "The Way You Look Tonight" che ha ottenuto l'Oscar nel film *Swing Time* (Follie d'inverno) del 1936 diretto da George Stevens; qui tip-tap ripetuti per il grande Fred in sketch musicali dove le coreografie fanno da sfondo ad efficaci effetti speciali. E quando il musical sposa la fiaba ecco comparire *Wizard of Oz* (Il mago di Oz) del 1939 diretto da Victor Fleming con Judith Garland nel ruolo della giovane Dorothy trasportata da un tornado nello straordinario mondo fatato di Oz. E come non ricordare lo straordinario *Mary Poppins* del 1964 diretto da Robert Stevenson, esordio di Julie Andrews e subito premio Oscar. A tempo di jazz e rock troviamo un visionario cult movie diretto da Ken Russel, *Tommy* (1975) basato sull'album omonimo degli Who, una delle prime opere

rock nella storia della musica, pubblicato nel 1969. Al film partecipano attori e cantanti del firmamento pop fra i quali gli stessi Who, Elton John, Tina Turner. Un'altra rock-opera è *Jesus Christ Superstar* (1973) di Norman Jewison, adattamento cinematografico del celebre musical di Andrew Lloyd Webber e Tim Rice; il film voleva essere una rivisitazione hippy e pacifista della saga evangelica. Ma il musical trova anche terreno negli anni della contro-cultura giovanile, delle contestazioni per la guerra in Vietnam, e in generale, nei confronti del sistema dominante. Ecco che compare *Hair* (1979) di Miloš Forman, con le coreografie di Twyla Tharp, basato sull'omonimo musical di Broadway di dieci anni prima, scritto e diretto dagli sceneggiatori e compositori Jerome Ragni e James Rado. E c'è altro. Nella seconda metà degli Anni Settanta l'ambiente notturno delle discoteche entra a far parte dell'immaginario collettivo con *La febbre del sabato sera* (1977) diretto da John Badham, non privo di riferimenti al sociale. Il film segnò il trionfo del gruppo musicale Bee Gees e dell'attore John Travolta, che faticherà non poco a scrollarsi di dosso il personaggio di Tony Ma-



Jesus Christ Superstar (1973) di Norman Jewison

nero. Mi fermo qui non prima di aver dato un posto al jazz attraverso *Around Midnight* (A Mezzanotte circa), un film del 1986 diretto da Bertrand Tavernier; la pellicola ha come vero protagonista la musica jazz ed è ispirata alla vita dei jazzisti Lester Young e Bud Powell. Infine un musical interpretato interamente da canzoni: *Evita*, film del 1996 diretto da Alan Parker e interpretato da Madonna, adattamento cinematografico dell'omonimo musical composto da Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. E nel contemporaneo, uno per tutti, *Across the Universe* (2007) di Julie Taymor, regista e sceneggiatrice insieme agli scrittori Dick Clement e Ian La Frenais, realizzato su 33 pezzi dei Beatles, arrangiati dal compositore Elliott Golden-



"Evita" (1996) con Madonna di Alan Parker

thal, che racconta un'epoca dominata da forti ideali e utopie, in cui tutto sembrava possibile manifestando e protestando; utile a trasmettere oggi un ottimismo consapevole e ostinato a una generazione apatica e sfiduciata come la nostra.

Lucia Bruni

## Le sale cinematografiche a Genova



Claudio Serra

Oltre ai già citati cineamatografi di Sampierdarena, ben documentati nel volume "I cinema della Liguria", nelle delegazioni di Genova esistevano numerose altre sale, generalmente di seconda visione, situate a ponente e a levante della città e nelle vallate immediatamente retrostanti quali la Val Polcevera e Val Bisagno. Questo raggruppamento di 19 Comuni nel 1926 fu annesso e conglobato in uno unico, con la formazione della "Grande Genova". Ma la concentrazione massima dei cineamatografi, anch'essa ampiamente descritta nel volume, era localizzata nel centro città. Quasi contestualmente all'invenzione della "Lanterna Magica" da parte dei fratelli Lumière, il 30 maggio 1896 fu il Sivori, già operativo come teatro, il primo locale adibito alla proiezione di film in pellicola. Dopo il successo ottenuto con la proiezione di dieci scene animate della durata di circa due minuti, iniziarono a sorgere nuovi cineamatografi quali il Moderno da 480 posti, situato nella via XX Settembre e aperto nel 1901 per opera del piemontese Giuseppe Bertino. La sua particolarità consisteva nella scenografica esposizione esterna che catturava l'occhio dei passanti. Negli anni a seguire, furono aperti all'esercizio altri locali come l'Universale (1904), il Rex (1908), il Massimo (1911, poi diventato Corso), l'Orfeo (1914), il Dioniso (1918), l'Astor (1923), il Verdi (1924), tanto che negli anni Trenta del Novecento solo nella principale via XX Settembre, battezzata "la via dei cinema", risultavano operative ben undici sale. Uno dei miglioramenti tecnologici apportati nel campo del cinema fu senz'altro l'avvento del sonoro al quale si dedicò l'imprenditore genovese Stefa-



Cinema Perla a Molassana

no Pittaluga, già operativo nella gestione di diverse sale sotto la SASP, da lui diretta, e nel campo del noleggio, distribuzione e importazione di film stranieri. Nel 1929 i primi locali a dotarsi delle nuove apparecchiature sonore furono il già citato Verdi e l'Olimpia. La realizzazione di quest'ultimo locale, situato nei fondi del Palazzo della Borsa e aperto nel 1912 come

segue a pag. successiva



*segue da pag. precedente*

caffè concerto, fu commissionato al famoso architetto Adolfo Coppedé. L'accesso principale al piano sotterraneo immetteva in un percorso distributivo ad anello che circondava il grande spazio centrale della sala, il cui soffitto era sorretto da otto colonne. Al di là dell'originalità architettonica, in questi ambienti emergeva soprattutto l'apparato decorativo a cui veniva affidato l'intento di stupire lo spettatore. Tra gli anni Trenta e Quaranta si



Cinema Verdi, Via Oberdan Nervi, 9-11-1965 (foto Paolo Gregoris)

diede impulso alla realizzazione di grandi sale come l'Augustus, situato in corso Buenos Aires e aperto il 16 dicembre 1930. Questo cinema-teatro, dotato di 1.650 posti tra platea e galleria, alternava le proiezioni dei film agli spettacoli teatrali di rivista, ospitando celebri artisti come Totò, Josephine Baker, Wanda Osiris, Eduardo De Filippo, Gilberto Govi. Alla



L'ingresso del cinema Orfeo in via XX Settembre

fine del 1938, conseguentemente alla ristrutturazione della zona di Ponticello, fu completamente ricostruito il cinema-teatro Universale, con la capacità di 1.380 posti e caratteristico per avere un moderno e vastissimo corridoio esterno che si dipartiva dai Portici di via XX Settembre, con una fila di enormi pannelli luminosi che traevano spunto dalle sale americane, richiamando il pubblico. Un altro cinema-teatro genovese degno di nota era il Grattacielo, aperto il 18 aprile 1940 e situato nel piano interrato del grattacielo, all'epoca il più alto d'Europa, costruito dall'architetto Marcello Piacentini. Questo locale disponeva di 1.200 posti e costituiva quanto di meglio poteva offrire la tecnologia dell'epoca. Collegavano i piani, oltre a normali rampe comando per il rinnovamento dell'aria aspirava dall'esterno aria rinfrescata e deumidificata d'estate e riscaldata e umidificata d'inverno, consentendo di mantenere negli

ambienti un clima gradevole in qualsiasi stagione. Durante il periodo bellico il Ministero impose alcuni limiti all'esercizio dei cinematografi: dal 1942 furono vietate le proiezioni di film americani, permettendo quelle di film italiani o tedeschi con qualche sporadico caso di diffusione di film svedesi, argentini o cecoslovacchi; tutti preceduti dal Cinegiornale Luce. Nonostante queste limitazioni, il periodo bellico fu comunque abbastanza florido per il cinematografo, diventando un importante e frequentato centro di aggregazione sociale. Questo "boom" portò, terminato il conflitto, ad un considerevole aumento di richieste di apertura di nuovi locali, spesso non accettate dalla Prefettura se già nella zona ne erano operativi un numero minimo. E' curioso riportare quanto scrivevano nei primi anni Sessanta i due critici cinematografici genovesi, Tullio Ciccirelli e Mauro Mancioti: "La cosa che merita una riflessione è che nonostante questa diffidenza del genovese, la città si segnala invece per essere stata in proporzione



La sala del Teatro Universale ricostruito nel 1938, da Genova rivista Municipale

alla sua densità di popolazione, una delle città italiane e non solo italiane, con il numero più alto di sale cinematografiche: fino a dieci anni fa c'erano 49 cinematografi a Genova contro i 51 di New York". Verso la fine degli anni Sessanta, con la sempre maggior diffusione dell'apparecchio televisivo nelle case degli italiani, iniziò la crisi dei cinematografi. Nel 1976 una sentenza della Corte Costituzionale aprì la strada alle televisioni locali che gradualmente si diffusero. Questo fu uno dei fenomeni che portò al crollo di biglietti venduti al cinema: in Italia si passò dai circa 800 milioni di biglietti venduti nel 1955, ai 550 milioni del 1976 per scendere ancora ai circa 140 milioni del 1983. Questi numeri non permisero a molti cinema di sopravvivere e portarono alla loro chiusura definitiva e la trasformazione in box multipli, supermercati, esercizi commerciali o, in taluni casi, in cinema "porno". Oggi a Genova sono rimaste solo alcune delle sale storiche, opportunamente ristrutturate, tra cui il Sivori, il Corallo, l'Odeon, l'Ariston, il City, l'America ed il Ritz, integrate dai due complessi multisala The Space Cinemas del Porto Antico e Uci Cinemas Fiumara.

Claudio Serra

Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica

## Sapore di sale

I cinema della Liguria in mostra e in un volume, al Centro Civico Buranello organizzata da C.G.S.



Giancarlo Giraud

La storia delle sale cinematografiche della Liguria dal 1945 al 2015 è stata rievocata giovedì 3 marzo alle 17,30 al Centro Civico Buranello nell'ambito degli Incontri della Mediateca organizzati dal C.G.S. Club Amici del Cinema.

Protagonisti dell'evento: una Mostra Fotografica e la presentazione del volume I CINEMA DELLA LIGURIA, un progetto editoriale nato dalla collaborazione tra AGIS e Assessorato alla Cultura della Regione Liguria che era stato presentato durante una conferenza stampa presso la Regione il 29 dicembre scorso. Il libro censisce quasi ottocento sale attive e sparse in ogni angolo della regione. «Grandi teatri – si scrive nelle note iniziali – con palchi e splendide decorazioni d'inizio '900, piccole salette arroccate nei paesini più sperduti, locali che resistono dai tempi dei fratelli Lumière e sono presenti ancora og-



gi, a oltre un secolo di distanza...». Il merito della pubblicazione è soprattutto, però, quello di restituirci attraverso interventi, testimonianze e foto la memoria e l'anima di quei luoghi così importanti per la socialità e la cultura. Si è trattata di una vera "impresa letteraria" costata oltre un anno di lavoro tra ricerche,

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente  
interviste e sopralluoghi e il risultato è davvero apprezzabile e accessibile a studiosi e ap-

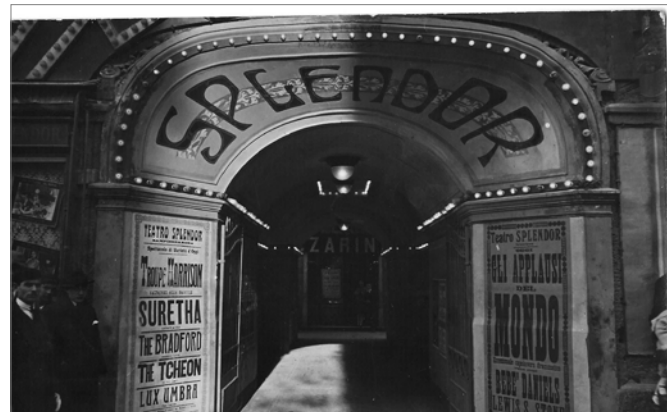
nuova direttrice del Centro Civico, Santina Melizia, si è potuta vedere in anteprima la mostra I CINEMA DELLA LIGURIA, allestita per l'occasione da Massimo Rubano e Lino Zannellato, comprendente le foto originali delle sale liguri. La Mostra sarà aperta ai visitatori da giovedì 10 a sabato 12 marzo 2016. Oltre a numerose foto, si aggiunge una particolarità tutta da scoprire: l'esposizione per la prima volta di una serie di biglietti cinematografici storici raccolti da Gianni Canepa, collezionista sampierdarenese ed esperto di "cose di carta" (biglietti da visita, cartoline, foto, manifesti, inviti e locandine). Nel libro i cinema



Cinema Mameli



La Fortezza 2015



Cinema Teatro Splendor 1926

passionati. Tutto ciò è potuto avvenire grazie al felice e proficuo incontro dei tre autori e di Le Mani edizioni. Al Buranello erano presenti i curatori del libro: Riccardo Speciale, segretario e "archivio vivente" dell'AGIS Liguria, Renato Venturelli, critico cinematografico di «Repubblica-Il Lavoro» ed estensore della gran parte delle schede e note del testo, Stefano Petrella, ricercatore e studioso delle sale cinematografiche liguri, Francangelo Scapolla, presidente di Le Mani, la casa editrice genovese "appassionata" di cinema in tutte le sue declinazioni. Oltre alla presentazione del libro condotta da Elvira Ardito e introdotta dalla

di Sampierdarena sono in grande evidenza, soprattutto le sale di piazza Vittorio Veneto (Splendor, Astoria, Modena, Excelsior, Sampierdarenese) che per un lungo tratto di storia della delegazione hanno rappresentato un polo di attrazione eccezionale per il pubblico del Ponente cittadino. Una sorta



Cinema Arcobaleno



Cinema Astoria



Club Amici del cinema

di Broadway cinematografica, con una concentrazione – unica in città – di cinema aperti e vicinissimi tra loro. Nel corso dell'incontro del 3 marzo sono state ricordate le storie e i protagonisti di questi cinema ed in particolare del Cinema Teatro Splendor, per molto tempo una delle sale più grandi (con circa 1000 posti) e più prestigiose di Sampierdarena, aperta nel 1921 e di proprietà della Famiglia Frugone. E ancora, dei grandi proiezionisti che hanno "fatto scuola", da Uber Severi a Stefano Bogнар. L'occasione però non voleva essere un'operazione nostalgica, un amarcord di un tempo irripetibile di quando andavamo al cinema; infatti si è parlato anche dell'oggi: delle nuove tecnologie digitali, della Multisala Fiumara, del Teatro Modena, del Club Amici del Cinema e dell'Arena Estiva La Fortezza. Sì, forse poche sale ma con ancora un buon "sapore" di spettacolo.

Giancarlo Giraud



Sassari dal 27 giugno al 2 luglio

## XI Sardinia Film Festival - International Short Film Award

Il 10 marzo la chiusura del bando, più di 1000 i lavori ricevuti da tutto il mondo tra cui, oltre l'Italia, la Spagna la Germania, la Francia, il Brasile, il Messico ma anche dalla Chirghisia. Tra le novità, diverse le giurie. Anche i detenuti della casa circondariale di Sassari assegneranno un premio speciale



Grazia Brundu

Per il Sardinia Film Festival il cinema, oltre che uno svago, è un invito a guardare il mondo da prospettive sorprendenti. Magari per immaginare una vita che più avanti si proverà a costruire. Un invito che quest'anno la manifestazione estende a chi, pur amando i cortometraggi, non

può assistere alle proiezioni. Sarà quindi il festival a far visita ai detenuti della casa circondariale di Sassari, portando decine di pellicole che tratteggiano storie vicine o ambientate in paesi sconosciuti. Non solo; i detenuti assegneranno al corto più votato un premio speciale accompagnato da una motivazione scritta: poche parole per raccontare, con il pretesto di un film, anche desideri personali e progetti per il futuro. Nel frattempo, dopo la chiusura del bando, lo staff del Sardinia Film Festival è impegnato a selezionare una valanga di nuovi cortometraggi. Sono più di mille, infatti, i lavori inviati da tutto il mondo per questa nuova edizione del festival, la numero undici, che inizia a Sassari dal 27 giugno al 2 luglio, si sposta a Villanova Monte Leone nella seconda metà di agosto e si chiude a Bosa all'inizio di settembre. Come in passato, anche quest'anno tutti i lavori sono prime visioni per la Sardegna e, in molti casi, anche per il resto d'Italia. Le fiction, le animazioni, i documentari, i corti dei generi sperimentale e video-arte, tutti recentissimi, sono stati realizzati nell'ultimo biennio -molti da film makers che in media non hanno più di trent'anni- e sono in gran parte opere prime. Tra i paesi più rappresentati ci sono, insieme all'Italia (187 corti), la Spagna (277), la Germania (104), la Francia (70). Si fanno notare, però, anche il Brasile

(58 film) e il Messico (39). Da segnalare, infine, la presenza dell'Iran e di cinematografie remote e affascinanti, come l'islandese e quella della repubblica asiatica della Chirghisia. A partire da giugno il Sardinia Film Festival condurrà gli spettatori in un tour del mondo, proponendosi ancora una volta come vetrina importante a livello nazionale e internazionale. A confermare il ruolo della manifestazione organizzata dal Cineclub Sassari ci sono la rete di rapporti stretti con altri festival europei, come quello di Schull (Irlanda) e di Edimburgo (Scozia), e i tanti riconoscimenti attribuiti da istituzioni quali L'Unesco, la Presidenza del Consiglio dei Ministri, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Il Sardinia Film Festival è un polo d'attrazione anche a livello locale, grazie alla sua capacità di accostare al cinema forme espressive che vanno dalla musica alla pittura, coinvolgendo così gli studenti universitari e dell'Accademia di Belle Arti di



Da sx: ospite del festival, Giuseppe Marco Albano, vincitore David di Donatello 2015 Miglior cortometraggio (Thriller) con il presidente del Sardinia Film Festival Angelo Tantarò

Sassari, ai quali, anche quest'anno, è affidato il compito di premiare alcuni dei film in concorso attraverso la costituzione di giurie studentesche.

Grazia Brundu



Il Direttore artistico Carlo Dessì, il primo a dx, con tutti gli autori ospiti nella precedente edizione 2015

[www.sardiniafilmfestival.it](http://www.sardiniafilmfestival.it)  
[info@sardiniafilmfestival.it](mailto:info@sardiniafilmfestival.it)

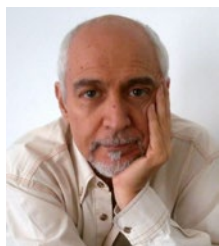
Presidente: Angelo Tantarò  
Direttore artistico: Carlo Dessì

Organizzazione:  
Cineclub Sassari aderente FICC  
Via Bellini, 7 - 07100 Sassari  
[www.cineclubsassari.com](http://www.cineclubsassari.com)

\* Il Sardinia Film Festival è un evento d'eccezione ed è supportato da Diari di Cineclub

I dimenticati #19

## Ivor Novello



Virgilio Zanolla

Anche il cinema inglese ha avuto il suo Rodolfo Valentino: era gallese, si chiamava David Ivor Davies, ma lo si ricorda col nome d'arte di Ivor Novello. Già, lo si ricorda: è un 'dimenticato' soltanto come attore, perché egli fu molto di più.

Nato a Cardiff il 15 gennaio 1893, era figlio di David Davies, esattore per il Consiglio Comunale, e di Clara Novello, insegnante di canto affermata a livello internazionale, premiata con la commenda dalla regina Vittoria nel 1894 e da Giorgio V nel 1928; ebbe un'educazione musicale di prim'ordine: studiò canto, armonia e contrappunto, e grazie a una borsa di studio poté perfezionarsi al Magdalen College School di Oxford, dove cantò da solista nel coro del collegio. Precocissimo, prese a comporre canzoni: a quindici anni ne aveva già pubblicata una; nel 1913 si trasferì a Londra con la madre, in un appartamento sopra lo Strand Theatre che fu il suo domicilio nella capitale per il resto della vita; si mantenne dando lezioni di pianoforte, trovando in Sir Edward Marsh un influente mecenate. Nel '14 musicò una lirica della poetessa americana Lena Guilbert-Ford, «Keep the Home Fires Burning», che col richiamo al focolare domestico ebbe enorme successo tra le famiglie inglesi con parenti in guerra, dandogli l'agiatezza. Arruolato come sottotenente in Aviazione, dopo due incidenti aerei, grazie a Sir Marsh fu trasferito a Londra come segretario nel Ministero dell'Arma. Prese a scrivere anche per il teatro, imponendosi con la commedia musicale «Theodore & Co.», composta assieme a Jerome Kern. Nel '17 Sir Marsh gli fece conoscere l'attore Bobbie Andrews, che divenne il suo compagno di vita e lo introdusse in un giro d'amicizie omosessuali, presentandogli il commediografo Noël Coward e altri importanti autori. Ivor lavorò poi in coppia col compositore d'operette Howard Talbot. Colpito dalla sua bellezza, il regista svizzero Louis Mercanton lo fece esordire come protagonista nel cinema, in «The Call of the Blood», dove Novello suscitò l'ammirazione di Sarah Bernhardt. Nel 1921 interpretò il conte italiano Andrea Scipione nel suo primo film inglese, «Carnevale» di Harley Knoles, avviandosi a diventare l'idolo delle platee femminili di quel decennio; esordì in palcoscenico come attore, in «Deburau» di Sacha Guitry, e lavorò poi in altre acclamate produzioni teatrali; e compose le musiche per «The Golden Moth», su testo di Thompson e P. G. Wodehouse. Dopo altri due film che ne accrebbero la popolarità, nel '23 Novello fu chiamato ad

Hollywood: dove apparve ne «La rosa bianca», diretto dal grande David Wark Griffith; l'anno dopo però era di nuovo in patria: qui scrisse (con Constance Collier), produsse e interpretò «The Rat» ('25), nella parte del ladro di gioielli Pierre Boucheron, e imitò Valentino ballando una danza apache: il film ebbe tale successo che ne vennero girati due sequel. Definito «il più bell'attore cinematografico della Gran Bretagna», ma stroncato da molti critici, grazie a un lucroso contratto con la casa di produzione Gainsborough Pictures poté acquistare una dimora di campagna in Littlewick Green, presso Maidenhead: la Redroofs. Lo volle come interprete anche Alfred Hitchcock, dirigendolo in due film nel 1927: «Il declino» (da un lavoro teatrale della coppia Novello-Collier) e «Il pensionante»; Novello ebbe ottimo esito anche nel coraggioso film «The Vortex» di Adrian Brunel, tratto da una commedia di Coward. Nel '28 fu a New York, a Broadway, e ancora ad Hollywood, dove ottenne un contratto come dialoghista presso la Metro Goldwyn Mayer: collaborò con gli sceneggiatori del film «Mata Hari» di George Fitzmaurice, e scrisse i dialoghi per «Tarzan l'uomo scimmia» di W. S. Van Dyke, con Johnny Weissmuller e Maureen O'Sullivan, inventando la famosa battuta: - Io Tarzan... Tu Jane... - Ma stufo di produrre «spazzatura», presto ritornò in patria. Con l'avvento del so-



noro interpretò ancora pochi film, chiudendo la carriera nel cinema nel '34. A partire dal '29 aveva ripreso a comporre canzoni, continuando con brillantissimi esiti l'attività di autore di musicals, giacché la sua figura primeggiò nel teatro musicale inglese dei due successivi decenni: tra i suoi più grandi successi «Glamorous Night» ('35), «Careless Rapture» ('36), «Crest of the Wave» ('37), «The Dancing Years» ('39), «Arc de Triomphe» ('43), «Perchance to Dream» ('45), «King's Rhapsody» ('49), e «Gay's the Word» ('50), in alcuni dei quali si produsse anche come regista, attore e librettista: era molto abile nel miscelare i vari generi di spettacolo,



l'operetta con la rivista ed il musical. Durante la seconda guerra mondiale, Novello fu coinvolto in un grave scandalo: venne condannato e scontò quattro settimane di carcere per aver abusato di buoni benzina in tempo di razionamento, anche se a quanto pare non era stato lui a sottrarli. La circostanza lo abbatté, anche per le aspre critiche venutegli da alcuni colleghi come Coward. Ma prestissimo seppe tornare al successo, perché il pubblico inglese non l'aveva mai dimenticato. Novello si spense improvvisamente a Londra il 6 marzo del '51, a cinquantott'anni, per una trombosi coronarica. Nonostante l'età matura, i suoi funerali raccolsero migliaia di fans, con scene di disperazione che rammentarono quelle per le esequie di Valentino. Da allora, sopiti gli echi dei suoi successi come attore (lui, l'incontrastata star maschile degli anni Venti), la sua fama quale musicista e uomo di teatro è cresciuta via via, tanto che per il dizionario della musica Grove egli fu «fino all'avvento di Andrew Lloyd Webber, il compositore britannico di musicals dal più costante successo». Nel '55 la British Academy istituì il premio per la composizione Ivor Novello Award, e nel '72 una lapide che lo ricorda fu apposta nella cattedrale di St. Paul; lo Strand Theatre è stato ribattezzato Novello Theatre, e la sua residenza di campagna, la Redroofs, ospita oggi una scuola di teatro. Nel 2001, nel suo film «Gosford Park», che racconta d'un omicidio avvenuto in una villa di campagna inglese nel 1932, il regista Robert Altman volle inserire la figura d'Ivor Novello (interpretata da Jeremy Northam), e usò per colonna sonora alcuni brani musicati dall'autore gallese.

Virgilio Zanolla

## Mark Film circolo FICC: piccola storia del cinema a Marino (Roma)



Andrea Fabriziani

Durante lo scorso secolo, le storie e la Storia del cinema hanno impegnato innumerevoli studiosi e inchiostrato le pagine di libri su libri. Situazioni, luoghi e personaggi si sono succeduti sul palcoscenico della cinematografia, facendo crescere, ciascuno a modo proprio, il cinema italiano. Uno di questi personaggi, anche se poco noto, è Monsignor Guglielmo Grassi, e uno di questi luoghi è Marino, poco fuori Roma. Se il 26 febbraio, proprio a Marino, abbiamo festeggiato l'inaugurazione del nuovo circolo della FICC Mark Film, lo dobbiamo soprattutto a Mons. Grassi e all'eredità culturale che ha lasciato ai marinesi. Arrivato a Marino nel 1908, s'impegna per la fondazione della Cassa di Credito Cooperativo Agrario, per sostenere le famiglie contadine in difficoltà, e raduna un gruppo di volenterosi nei locali detti "della Coroncina", i sotterranei della basilica di San Barnaba Apostolo. In questi stessi

locali, il 16 ottobre del 1909, inaugura la Sala Parrocchiale "Vittoria Colonna", chiamata ancora dai marinesi "u cinema de' i preti", dove sono realizzati spettacoli teatrali e proiezioni cinematografiche, raccogliendo consensi soprattutto tra i giovani. Da questo piccolo successo, forte anche della sua abilità editoriale con "Il Campanile" e "L'Aspirante", Grassi si dedica alla creazione di un polo di cinematografia educativa d'ispirazione cattolica, e usufruendo dei capitali dei produttori, nel 1919 fonda finalmente la società cinematografica "San Marco", approvata anche da Papa Benedetto XV. Seguendo l'attività pionieristica di Filoteo Alberini, la società inizia a occuparsi di sceneggiatura, a produrre e a filmare i propri film, mentre con i soldi delle proiezioni nella sala Colonna si ammortizzavano le spese per la distribuzione dei film nelle parrocchie. Le prime pellicole prodotte furono distribuite a partire

dal Teatro Capranica di Roma, ma Grassi si spinge addirittura agli Stati Uniti, dove stringe accordi e inizia a sognare una federazione internazionale cinematografica di produzione e distribuzione. Nel frattempo, nel vecchio

continente, stringe rapporti con una rete di distributori che tocca il Belgio, la Germania, la Francia e la Spagna. Richiamato all'ordine dal vescovo di Albano, Gennaro Pignatelli di Belmonte, Grassi si concentra sul lavoro in parrocchia, lasciando la gestione della sua San Marco nelle mani di alcuni privati che non riuscirono a mantenere vivi né i contatti con le case di distribuzione, né tanto



La sala cinematografica di Marino gestita ora dal circolo FICC "Mark Film". La ex sala parrocchiale fu inaugurata nel 1909 dall'illuminato Mons. Grassi

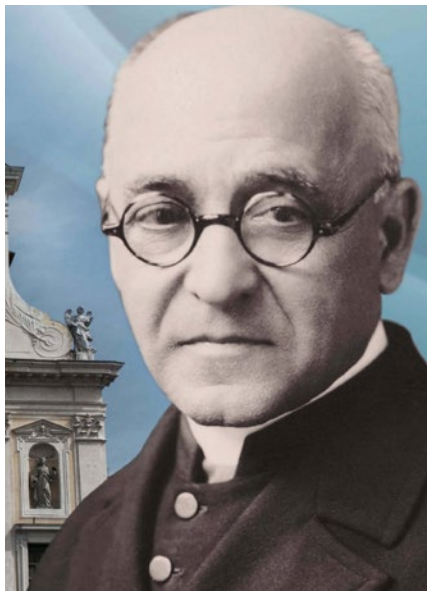
meno l'attività produttiva, portando così la casa di produzione al fallimento. Nonostante ciò la sala parrocchiale ha continuato a vivere, fornendo alla cittadinanza marinese decine di film, dai più commerciali alle produzioni documentarie più legate al territorio, con l'ormai proverbiale programma delle sale parrocchiali: messa al mattino, al pomeriggio cinema.

Dopo anni passati a ospitare varie realtà politiche locali e l'attività teatrale proposte dalla filodrammatica, la Sala Vittoria Colonna cade in disuso fino alla seconda metà degli anni '80, quando le numerose compagnie teatrali amatoriali di Marino si impegnano, insieme al Parroco Giovanni Lovrovich, a curare la ristrutturazione dei locali "della Coroncina", terminata poi nel gennaio 1990. Nonostante la dedizione delle compagnie teatrali, nessuna di esse riuscirà a impegnare con costanza la Sala Vittoria Colonna, almeno fino agli anni 2000, quando inizia

a essere utilizzato come magazzino per l'auditorium parrocchiale adiacente. La vera riabilitazione della struttura inizia nel 2011, quando grazie ad un progetto regionale, l'Associazione Senza Frontiere Onlus inizia ad

impegnarla nuovamente. L'idea è quella di concentrarsi sull'impatto culturale dei media e sulle sue conseguenze nella formazione delle coscienze, ricalcando la lungimirante azione educativa di Mons. Grassi. Con l'aiuto dei marinesi, si allestisce nella sala, oggi dedicata a Giovanni XXIII, una piccola biblioteca ed emeroteca specializzate nella critica e la tecnica cinematografica, e a questo patrimonio si aggiunge, nel 2013, il fondo di Padre Lloyd Baugh (insegnante alla Pontificia Università Gregoriana di Roma), da lui stesso donato alla sala e costituito da oltre 3000 titoli in Vhs, catalogati e documentati. In memoria della società fondata da Guglielmo Grassi, il fondo costituisce oggi la Cineteca San Marco, realtà che ha dato lo slancio definitivo per la fondazione di un Circolo del Cinema, l'attuale Mark Film. Ispirato all'idea pionieristica di Grassi e animato dalla speranza di riportare la cultura cinematografica nella città di Marino, nasce ora un nuovo polo culturale nei castelli romani che sogniamo avrà lunga vita.

Andrea Fabriziani



Mons. Guglielmo Grassi (1868 - 1954) aprì a Marino un cinema-teatro parrocchiale chiamato dai marinesi "u cinema de' i preti"



L'entrata della sala cinematografica in Via Garibaldi a Marino (foto di Andrea Fabriziani)



## E' uscito il n. 324 di Cinemasessanta

La rivista diretta da Mino Argentieri

### Sommario

3 Lettera aperta al mega ministero

Hanno dichiarato guerra alla carta stampata di ANNA MARIA CALVELLI e MINO ARGENTIERI

6 Sovvenzioni pubbliche e beni culturali di FRANCESCA PALARETI

PRIMAFILA

8 "La legge del mercato" di Stéphane Brizé

Fino a quale punto

di ROBERTO CHIESI

12 "Suburra" di Stefano Sollima

Nel gorgo della corruzione

di FEDERICO GOVONI

14 "Francofonia" di Alexandr Sokurov

Guerra e pace al Louvre

di SAURO BORELLI

16 "Chiamatemi Francesco"

di Daniele Luchetti

Il Papa dell'altro mondo

di SAURO BORELLI

19 "Eden" di Mia Hansen-Løve

Un fuoco fatuo degli anni '90

di ROBERTO CHIESI

21 "Un labirinto di bugie" di Giulio Ricciarelli

La Germania reticente

di SAURO BORELLI

ANGOLAZIONI

23 Addio a Ettore Scola

24 "Il piccolo principe" di Mark Osborne

Un piccolo principe e l'asteroide B-612

di CLAUDIO BERTIERI

28 "Diamante nero" di Céline Sciamma

Racconto di una formazione senza futuro

di ROBERTO CHIESI

32 Quel che sapeva Eduardo

di ANGELO PIZZUTO

35 Spazio, parole e coscienza in Carl Theodor Dreyer

di PAOLO LANDI e PAOLO LAGO

50 Greta Garbo e Keira Knightley:

Anna Karenina, uno e due

di ANNA BILOTTA

62 Il principe siciliano della cinepresa

di FRANCO LA MAGNA

MOSTREFESTIVAL

MANIFESTAZIONI

69 Cinema e Arti alla Biennale 2015

Il neocapitalismo della guerra e della corruzione

di GIORGIO DE VINCENTI

79 La complessità delle registe contemporanee, tra onirismo e poesia, interrogativi esistenziali e dimensione politica

di ANITA TRIVELLI

94 Il pensiero sottile del nuovo documentarismo

di SILVIO GRASSELLI



NUOVO

## Cinemasessanta

annoCinquantaCinquenumerodueduemilaquindiCi

Direttore: Mino Argentieri

Rivista fondata nel 1960 da

Mino Argentieri, Tommaso Chiaretti, Spartaco Cilento,

Lorenzo Quaglietti, Giovanni Vento

Coordinamento redazione

Gianfranco Cercone, Angelo Salvatori

Comitato dei collaboratori fissi Claudio Bertieri, Sauro

Borelli, Alessandra Calanchi, Stefano Coccia,

Alessandra

Fagioli, Roberto Farina, Renzo Gilodi, Franco La

Magna, Enzo Natta, Angelo Pizzuto, Tina Porcelli,

Umberto Rossi, Anita Trivelli

Redazione a cura della

Biblioteca Umberto Barbaro

Via Romanello da Forlì, 30 - 00176 Roma realizzata

con il contributo della Federazione Italiana Circoli del

Cinema cinemasessanta@yahoo.it copiaestampa@

virgilio.it

Casa Editrice

Città del Sole Edizioni s.a.s.

di Franco Arcidiaco & C. Via del Gelsomino, 45 CE.DIR.

89128 Reggio Calabria

Tel. 0965.644464 - Fax 0965.630176

e-mail: info@cdse.it direttore@cdse.it www.cdse.it

Per la distribuzione, l'amministrazione abbonamenti e il servizio arretrati rivolgersi all'Editore.

Iscrizione nel Registro degli Operatori di

Comunicazione (ROC) n. 9262 U/02207/03/NA

Abbonamento annuo Italia Euro 30,00; numero singolo

Euro 7,50; numero doppio Euro 15,00; fascicolo

arretrato: il doppio.

Versare l'importo dell'abbonamento sul ccp n.

55406987 intestato a:

Città del Sole Edizioni s.a.s. di Franco Arcidiaco & C.

Via del Gelsomino, 45 CE.DIR.

89128 Reggio Calabria

Impaginazione e stampa:

Giotto Arte della Stampa

Via S. F. Bianchi, 16 - Messina Tel. 090 2400511

www.facebook.com/GiottoStampa

Supplemento a Laltra Reggio - registrazione Tribunale di

Messina n. 17 del 11.07.1991

Direttore responsabile: Franco Arcidiaco

Periodico associato alla Unione Stampa Periodica

Italiana

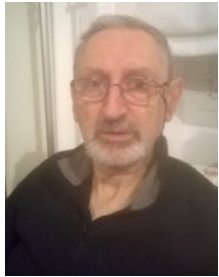
La Federazione Italiana dei Circoli del Cinema coordina e sostiene l'attività dei circoli dal 1947. È la prima nata tra le associazioni nazionali di cultura cinematografica riconosciute dal Ministero per Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema; ha avuto tra i suoi protagonisti grandi cineasti come Antonio Pietrangeli, Cesare Zavattini, Carlo Lizzani. Da più di 50 anni contribuisce allo sviluppo della cultura cinematografica attraverso un lavoro di studio, di ricerca, di sperimentazione, di formazione; promuove la conoscenza critica del cinema e della comunicazione audiovisiva, la conservazione e la circolazione del patrimonio cinematografico. Aderisce, come membro fondatore, alla Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema.

Per informazioni sulla costituzione di un circolo del cinema:

F.I.C.C., via Romanello da Forlì - 00176 Roma - tel. 06.86328288 - fax 06.45492902

e-mail: [cinegiro@iol.it](mailto:cinegiro@iol.it) - [info@ficc.it](mailto:info@ficc.it) - sito web: [www.ficc.it](http://www.ficc.it)

## Pavese in celluloide



Manlio Todeschini

Il Centro Studi Gozzano-Pavese dell'Università di Torino, sotto la sapiente guida di Mariarosa Masoero, ha da tempo aperto un portale in rete ([www.hyperpavese.it](http://www.hyperpavese.it)) contenente una serie di materiali audio-video sulla vita e le opere di Cesare Pavese. In

quest'ottica è stata recentemente inserita e resa fruibile una ricerca, curata da chi scrive, sui video legati allo scrittore piemontese. Si tratta di oltre centoquaranta schede tecniche corredate da abstracts sinottici che illustrano altrettanti film, cortometraggi, documentari e video in genere. Aldilà della vasta produzione documentaristica e televisiva, succedutasi negli anni e recentemente implementata da contributi in rete, preme qui sottolineare l'interessante messe di film (lungometraggi, corto e mediometraggi) tratti da opere di Pavese, spesso inediti e anche di produzione straniera. Il primo esempio è costituito da "Le amiche", il film del 1955 di Michelangelo Antonioni tratto dal romanzo "Tra donne sole", che fece scrivere a Italo Calvino queste commosse e illuminanti parole: «siamo anche molto lieti di aver ritrovato nel suo film quel nocciolo morale che fu proprio di Pavese e

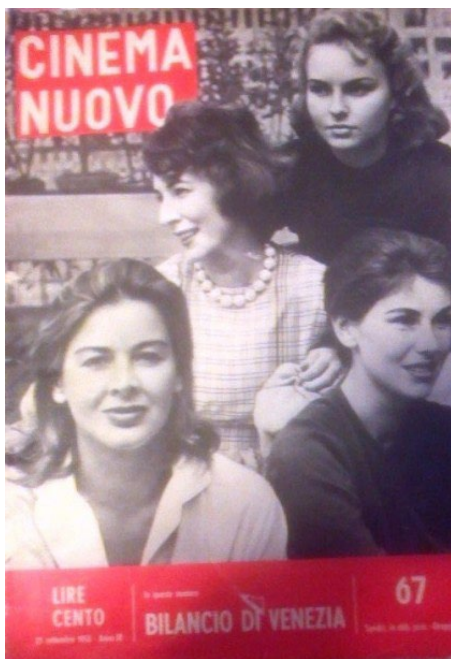
al quale particolarmente ci piace dichiararci fedeli. [...] Le dirò che quando seppi che lei s'accingeva a fare un film da Tra donne sole, ho provato qualche apprensione: mi pareva che di tutti i romanzi di Pavese quello fosse il meno cinematografabile, centrato com'è su un fitto contrappunto di dialoghi e di sensazioni a mezz'aria, e su situazioni troppo tese e scabre per essere portate sullo schermo senza travisamenti. Il suo film smentisce ampiamente le mie apprensioni; l'abile sceneggiatura utilizza e sviluppa gli spunti del romanzo in un racconto cinematografico compiuto, che ha una sua logica autonoma, e che pure conserva un suo sapore "pavesiano". La missiva calviniana suscitò poi l'interessante risposta del regista incentrata sul sempre attuale tema del rapporto di (in)fedeltà tra opera letteraria e film. Un altro romanzo pavesiano visitato dai registi è "Prima che il gallo canti", che narra il confino calabrese dello scrittore. Un primo approccio è stato quello di Mauro Foglietti che girò appunto nel 1993 un film dal titolo omonimo, con qualche asintonia di fondo dovuta a cadute biografiche di contaminazione fra lo scrittore e il personaggio che s'avvale peraltro di una profonda interpretazione di Giuseppe Pambieri. Diverso lo stile del regista francese Bernard Bouthier che nel lontano 1974 realizzò "Stefano" con accenti più compatti sotto il profilo della narrazione filmica che non dà luogo a cedimenti letterari. Il romanzo "La spiaggia",

un'anomalia acquorea nella terragna narrativa pavesiana, ha trovato un sensibile tramite cinematografico nel regista portoghese Jorge Silva Melo che nel 1988 ha diretto "Agosto", tratto appunto da questo romanzo di cui ripercorre l'atmosfera con un fine lavoro psicologico dei personaggi coniugato ad un'ambientazione seducente e calata nelle tipiche estati pavesiane. "Ciau Masino", la storia speculare dell'operaio e dell'intellettuale, è stata resa cinematograficamente da due atipici esperimenti della filmografia sudamericana: in primo luogo segnaliamo "El realismo socialista" di Raul Ruiz, un mediometraggio cileno del 1973 in piena epoca rivoluzionaria di Allende che risente fortemente dell'ispirazione ide-



Un fotogramma dal film "Agosto" di Jorge Silva Melo

ologica per consegnarci una maturazione classista del personaggio mutuandolo dal percorso inverso compiuto dal Masino pavesiano. Su una linea diversa e più intimista si



La copertina di «Cinema nuovo» con quattro protagoniste di "Le amiche": Eleonora Rossi-Drago, Valentina Cortese, Anna Maria Pancani e Madeleine Fischer



Mario Vercellone e Pietro Germi in "Fuga in Francia"

incamminò invece il regista messicano Rafael Montero con il suo "Adiós David" del 1973 che sposa l'ispirazione giovanilistica di Pavese alla temperie culturale regnante nel Messico di fine anni Settanta. Un tipico romanzo langarolo è senza dubbio "Il diavolo sulle colline" che ha trovato in Vittorio Cottafavi un fine ed ispirato regista con il film omonimo del 1974 che purtroppo non riesce a fornire un prodotto del tutto valido a causa di evidenti pecche recitative. Lo stesso romanzo è stato oggetto anche di una rivisitazione in formato di cortometraggio da parte del documentarista Gianfranco Mingozzi che nel lontano 1955 ha girato appunto "Il nemico". Sempre nel campo dei corti vanno segnalati i lavori del tedesco Christian Cull del 1994 con "Der böse blick" tratto dal racconto "Jettatura" e dello spagnolo César Santos Fontenla che nel 1965 ha girato "Marque tres cifras" ispirato al soggetto cinematografico pavesiano "Breve libertà". A proposito di soggetti cinematografici non possiamo sottacere il mediometraggio "Un uomo da nulla" girato da Aldo Fegatelli Colonna nel 2000 che presenta alcune gemme come la playlist canora pavesiana curata da Massimo Mila, pur scontando cedimenti specie sul versante della recitazione. Un capitolo a parte meriterebbe poi la vasta produzione di Jean-Marie Straub e Daniele Huillet ispirata ai "Dialoghi con Leucò", in cui il mito si sposa con le più autentiche istanze politiche dei registi francesi; per approfondire queste complesse tematiche ci pare utile un rinvio, con specifico riferimento al film "Dalla Nube alla Resistenza", al corposo saggio di Paolo Spaziani dal titolo omonimo. Per finire un accenno al Pavese direttamente impiegato nel cinema con due notevoli titoli del primo dopoguerra: "Fuga in Francia" di Mario Soldati, di cui lo scrittore fu co-sceneggiatore con Ennio Flaiano e Carlo Musso e "Riso amaro" di Giuseppe De Santis che in effetti non riporta la firma dello scrittore, ma al quale certamente contribuì come risulta da più fonti. Come si vede il rapporto tra Pavese e il cinema, già stretto durante la vita dello scrittore, è continuato in epoca postuma con una fecondità davvero inusuale e spesso foriera di ottimi esiti sotto il profilo estetico e culturale.

Manlio Todeschini

## Dino Buzzati e il cinema: un amore, un omaggio a 110 anni dalla nascita

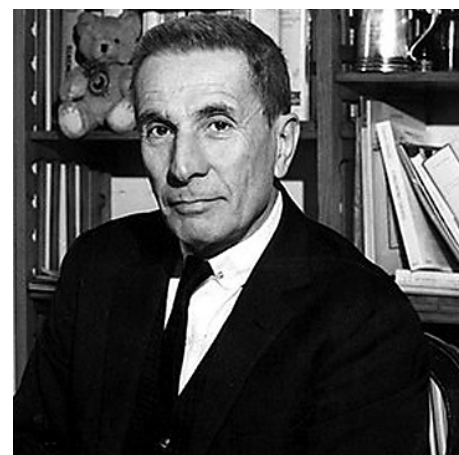


Michela Manente

Se è stato trascurato da certa critica coeva, che lo ha riscoperto solo postumo, non lo è stato dal cinema a cui Dino Buzzati ha elargito delle preziose 'chicche' da trasporre in immagini. La sua letteratura immaginifica sembra già contenere in sé quegli elementi narrativi, di seguito sintetizzati, utili per realizzarne una versione cinematografica: l'allegoria inquietante, gli spunti surreali, le invenzioni fantastiche e i dati di cronaca, o presunti tali, che sembrano rimandare a possibili realtà metafisiche. Il racconto è per Buzzati un momento di indagine profonda ed emozionante avvolta da un'atmosfera magica. Ed è così che la letteratura dell'autore bellunese - e di pari passo la sua versione per il grande schermo - esplora il mistero che circonda l'uomo, le debolezze e i paradossi che lo caratterizzano, la solitudine, le sue esperienze esistenziali e sentimentali. In altri termini nei suoi romanzi si può già scorgere in nuce una matrice di sceneggiatura che cineasti come Olmi o Zurlini, per citarne alcuni, non si sono fatti scappare. Sono una ventina i film tratti da opere di Buzzati. I primi cinque, realizzati a cavallo degli anni Sessanta e comprendenti due film di Fortunato Marrazzi, sono stati per lo più dimenticati. Nel 1965

Gianni Vernuccio realizza *Un amore*, tratto - con alcune varianti - dall'omonimo romanzo del 1963, il più realista e tormentato della produzione buzzatiana, in cui la scrittura asciutta si alterna al monologo interiore. Di questo film se ne voleva fare, oltre due decenni dopo dalla sua produzione, un remake firmato da Cesario Ferrario e mai realizzato. Segue nel 1967 *Il fischio al naso* di e con Ugo Tognazzi dal racconto Sette piani (pubblicato nella raccolta I sette messaggeri del 1942), di cui rimane l'umorismo nero e l'impianto onirico e da cui fu tratta anche una pièce trasposta a teatro dallo stesso autore intitolata *Un caso clinico*. Gli anni Trenta e Quaranta sono stati per Buzzati quelli dei suoi fortunati racconti brevi, talvolta pubblicati sulle pagine del «Corriere». Se è del 1939 il suo più grande successo letterario *Il deserto dei Tartari*, che verrà edito l'anno seguente, 37 anni dopo, nel 1976, Valerio Zurlini ne trarrà il film omonimo, interpretato da Vittorio Gassman, Giuliano Gemma, Helmut Griem e girato in Iran. Un'ulteriore nota di

distinzione per questa apprezzata pellicola è la collaborazione di Ennio Morricone per le musiche. Come il libro, la pellicola si caratterizza per essere intrisa di poesia e intensità drammatica, nonostante gli adattamenti necessari nella trasposizione per il grande schermo, la cui complessità probabilmente aveva fermato una serie di progetti cinematografici abortiti tra il 1968 e il 1974. *Il Deserto dei Tartari* di Zurlini, premio David di Donatello e ultima prova del regista, è un'opera corale: mentre nel romanzo di Buzzati era la voce del tenente Drogo a raccontarci la ritualità della vita militare nella vana attesa di un attacco nemico, nel film conosciamo l'irresistibile germogliare della consapevolezza e della disillusione in tutti i personaggi che, se nel romanzo rimanevano vaghi ed ambigui, sulla pellicola prendono dimensioni psicofisiche ben definite, anche per aver ambientato la vicenda in un luogo e in un'epoca precisi. Il quarto libro trasportato al cinema è *Il segreto del bosco vecchio*,



Dino Buzzati (1906 - 1972)

passione per l'arte, Buzzati si è dedicato alla pittura, al teatro (con 12 pièce teatrali tra cui *La colonna infame* del 1962 e *La fine del borghese* del 1966), all'illustrazione, alla scenografia

(con 4 lavori tra cui quelli per la Scala), alla musica (5 i suoi libretti per musica, quasi tutti in collaborazione col maestro Luciano Chailly), al cinema come sceneggiatore, collaborando anche con Federico Fellini per un progetto che non vedrà mai la luce, *Il viaggio di G. Mastorna*. L'esordio per il cinema era avvenuto nel 1949 con la partecipazione al documentario *Corso Buenos Aires a Milano* e nel 1951 con la realizzazione del testo per il film *Postino di montagna* di



"Il deserto dei Tartari" (1976) di Valerio Zurlini

Adolfo Baruffi. Non poteva mancare, in una carriera alquanto eclettica, una sua comparata come attore, nel 1971 nel film *Vacanze nel deserto* di Valerio e Giancarlo Romani Adami. La filmografia per la TV è succinta con la realizzazione nel 1962 di un'opera originale in atto unico, *Battuto alla porta* musicata da Riccardo Malipiero, a cui seguirà l'anno successivo *Bussano alla porta*, opera televisiva in un atto, di Sandro Bolchi. Buzzati ha condotto alcune trasmissioni televisive andate in onda nel 1967: *Cortina vista da Buzzati* di Ubaldo Parento e *Cent'anni della galleria* di Ermanno Olmi. In diversi campi espressivi Buzzati, ce lo racconta anche Corrado Farina nel documentario biografico del 1971 *Buzzati delle montagne*, si è manifestato un abile narratore, rievocatore di atmosfere magiche, con i suoi interventi misteriosi e allegorici e il suo sguardo surrealista che in molti amiamo nel cinema italiano.



"Barnabo delle montagne" (1994) di Mario Brenta

Michela Manente



## The Danish Girl



Paola Dei

Tom Hoper, Premio Oscar per *Il Discorso del Re*, noto al grande pubblico anche per il film *Les Misérables*, torna a far parlare di sé con un'opera dai contenuti estremamente attuali, calati in ambientazioni perfette e atmosfere ambigue di grande fascinazione. Tratto dal romanzo-verità di David Ebershoff, pubblicato in Italia dalle Edizioni Guanda, sceneggiato per Tom Hoper da Lucinda Coxon, prodotto da Universal, il film fin dalle prime scene cattura con primi piani e sapienti narrazioni visive degli interni e delle città che i due coniugi protagonisti attraversano durante il loro viaggio verso la libertà per essere se stessi fino in fondo. Tutto ha inizio a Copenaghen dove all'Accademia d'Arte, nasce l'amore fra Einar Wegener,

talentoso pittore di paesaggi interpretato da Eddie Redmayne, premio Oscar 2015, e Gerda, pittrice ritrattista, interpretata da Alicia Vikander, premio Oscar 2016. Noi li vediamo già compagni di vita fra intese di sguardi che osservano se stessi o che riflettono verità evidenti e nascoste dentro a dipinti e specchi che fondono l'aspetto esteriore con l'interiorità dei personaggi. S'innescano un gioco intrigante di interrogativi dove ciò che vediamo non corrisponde a ciò che ci appare, lui è una lei ma deve

ancora scoprirlo, lei è una lei ma vede in lui una lei e in certi momenti sembra trasformarsi in un lui, soprattutto quando il compagno si trova in un territorio di confine incerto mentre l'identità maschile lascia lentamente spazio a quella femminile, il regista vede lui come protagonista ma in alcune scene, soprattutto nella seconda parte, sembra osservare molto più lei. In uno dei momenti più significativi della prima parte del film Gerda chiede a Einar di indossare un abito da ballerina femminile per terminare il ritratto di un'amica, la



suntuosità degli interni ed il richiamo a De Gas ed alle sue ballerine senza tempo costruiscono fascinazioni visive, le mani del pittore sfiorano i soffici tessuti femminili e i suoi gesti tradiscono un'interiorità che già chiede di esprimersi e che la ritrattista inconsciamente aveva già intuito. Da qui un lungo viaggio che attraverso tre diverse località conduce il primo transgender della storia a scoprire la sua vera natura, non prima di esser scambiato da un numero considerevole di medici, per schizofrenico al quale vengono prescritte cure drastiche che hanno l'intento di ricondurlo verso quella che viene ritenuta la sua vera natura. Moralismo,



ignoranza, pregiudizi rendono il percorso di Einar ancora più complesso ma durante il pellegrinaggio diviene sempre più Lili, impossibilitato a tornare indietro. "Cosa è successo?" Chiede Gerda al marito in una delle scene, "Qualcosa è successo! Ho dimenticato me stesso!" risponde Einar. I due artisti nel tentativo di trovare soluzioni e sfuggire alle atmosfere plumbee che si iniziano a respirare a Copenaghen, si trasferiscono a Parigi, la Parigi dell'Art déco e qui Einar che trascura il suo lavoro ma sostiene la moglie nella sua pittura e le fa da modella, partecipa a tutti gli eventi mondani con le vesti di Lili Elbe e viene presentato a tutti come la cugina di Einar. "Rivoglio mio marito, ho voglia di stringermi a lui", dice Gerda al compagno e da questo momento la sua figura sembra sovrapporsi a quella del protagonista, fra Mostre ed eventi in cui la sua carriera raggiunge l'apice. È durante la permanenza a Parigi che Einar decide di farsi operare da un medico tedesco che per primo comprende il vero problema di identità di genere del primo transgender della storia. Il regista ci trasferisce nella Germania della Bauhaus e qui sotto la supervisione del sessuologo



berlinese Magnus Hirschfeld, il pittore viene sottoposto ad una serie di operazioni con le quali tenta di conquistare le caratteristiche femminili che gli permetteranno di diventare donna e madre. La capacità di Eddie Redmayne di calarsi dentro la fisicità dei personaggi è evidente anche in questo film fin dalle prime

scene, tanto da permettergli per il secondo anno consecutivo di essere candidato all'Oscar con pochissime probabilità di vincere per due volte di seguito, ce l'ha fatta invece Alicia Vikander, sua impareggiabile partner. Nella seconda parte il film si regge sulle loro interpretazioni e ancor più su quella di Alicia-Gerda, sui costumi, sulla fotografia, sulla suntuosità delle ambientazioni ma non riesce a raggiungere quella profondità necessaria a far comprendere fino in fon-

do il percorso interiore del protagonista, momenti di sentimentalismo lo rendono artificiale e da un certo punto in poi, il regista sembra perdere il filo ambiguo e interessante della prima parte connotandolo di una cifra stilistica patinata. Un film d'amore più che d'identità di genere che doveva inizialmente essere diretto da Lasse Hallström e interpretato da Nicole Kidman, ma anche un film sulla libertà, concetto che nel finale viene richiamato dal foulard di Gerda che vola in cielo sublimando una difficile elaborazione di lutto grazie all'intervento della natura. In ognuna delle scene il cineasta tenta e cerca di farci digerire i contenuti pesanti del film attraverso musiche e sontuose riprese ma l'operazione non riesce fino in fondo e l'intreccio di ambiguità, amore, complicità, libertà di essere se stessi, non viene sapientemente orchestrato dal regista, come invece gli era riuscito di fare né *Il discorso del Re*, resta comunque molto interessante l'occhio puntato sull'essere donna e su quanto da sempre sia difficile esserlo fino in fondo.

Paola Dei

Abbiamo ricevuto

## La finestra sul cortile

Intimità violate, cattivi pensieri. di Mauro Marchesini. Prefazione di Gian Pietro Brunetta. Edizioni di Cineforum pagg. 240 Euro 12,00



Adriano Piccardi

Nei primi quattro capitoli del volume, Mauro Marchesini viviseziona il capolavoro hitchcockiano alla ricerca di sottotesti inesplorati, dettagli inquietanti, percorsi ermeneutici "impertinenti". E ci conduce attraverso una rete di détours sornioni, costellati di ipotesi, di domande, di illuminazioni che ci restituiscono infine tutta la ricchezza significativa di cui è portatore questo film imprescindibile. Un quinto capitolo è dedicato alle pagine riservate a *La finestra sul cortile* nella celeberrima intervista realizzata da François Truffaut, pubblicata nel 1966: per illuminarne reticenze, lapsus, mancanze e le piccole bugie di cui è disseminata. Mauro Marchesini, giornalista, critico cinematografico, vive e lavora a Milano. Ha scritto telefilm per la Rai, ha collaborato con periodici e riviste, ha insegnato storia della settima arte, ha pubblicato una mezza dozzina di volumi, dai quali emerge in particolare il suo amore per il cinema di Hitchcock e di Truffaut.

Adriano Piccardi

### Identikit del volume

Ed ecco di cosa si occupano i cinque capitoli

Una notte afosa un perditempo

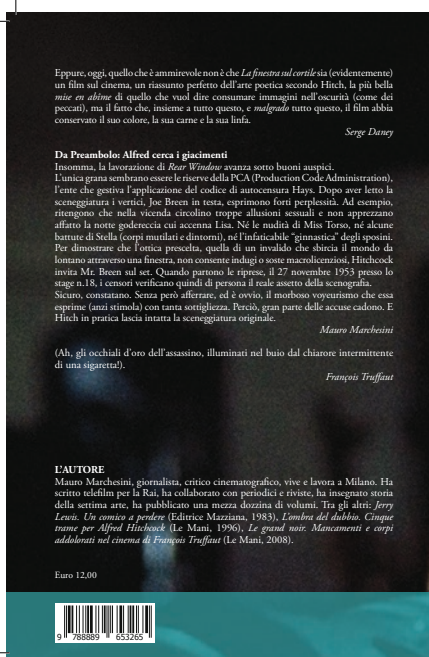
Dove si narra quando come perché venne adattata la short story di Cornell Woolrich che ispirò il film. Ma, soprattutto, dove si illustra un magnifico esempio di Rispetto e Tradimento. Un racconto che abbraccia diversi territori: H. e le altalenanti fortune commerciali; H. e le fonti letterarie; H. e il rapporto con il quasi esordiente sceneggiatore John Michael Hayes.

Cautio elogio dello scrutatore

Certo. Si è scritto e riscritto senza fine che *Rear Window* è un omaggio allo sguardo. Ma forse si è detto ancora poco sulla natura singolare di questo sguardo. E, in particolare, sulle mutazioni, i travestimenti, le "cadute" e le sorprese che esso sfoggia nel corso della vicenda. Perché il voyeur, va ricordato, è un'entità estremamente capricciosa.

Il fidanzato di gesso

Il tema iperhitchcockiano della coppia viene declinato con una stupefacente ricchezza polifonica: un uomo allergico ai vincoli contro una donna too perfect. Il capitolo affronta il duello tra il fotografo Jeff e la modella Lisa analizzando nella fattispecie la triangolazione vista-corpo-conoscenza. Per scoprire chi (e come) comanda i due percorsi capitali esplorati



dalla storia. Quello sessuale e quello investigativo.

Sette enigmi da camera

Smontando piano piano il film, ci si accorge che alcuni minuscoli misteri restano irrisolti. Ovvero: perché la porta di casa Jefferies rimane pressoché sempre aperta? Quale razza di detective incarna il cane ficcanaso? Che ruolo giocano gli occhiali del sospetto uxoricida? Chi urla in piena notte dopo il litigio tra i protagonisti? E perché l'inizio e la fine della favola si assomigliano così tanto?

A tu per tu con l'oracolo

Un viaggio controcorrente attraverso la celebre intervista che François Truffaut realizzò nel 1962 (quattro anni più tardi uscì il cinema secondo Hitchcock). I fari, è ovvio, puntano le pagine riservate alla Finestra... Per illuminare il multiforme teatrino sfoggiato dagli interlocutori nonchè le reticenze, i lapsus, le mancanze e le piccole bugie di cui è disseminata la conversazione-maratona. Senza trascurare, beninteso, la paura di un ammiratore (F.T.) che non volle inquisire fino in fondo il cineasta che sentiva pericolosamente "troppo vicino".

**Mauro Marchesini**, giornalista, critico cinematografico, vive e lavora a Milano. Ha scritto telefilm per la Rai, ha collaborato con periodici e riviste, ha insegnato storia della settima arte, ha pubblicato una mezza dozzina di volumi, dai quali emerge in particolare il suo amore per il cinema di Hitchcock e di Truffaut.

## Faber in mente

Capire e prevenire il disagio psicologico attraverso l'opera e il pensiero di Fabrizio De André

*"Non è tanto utile scoprire la verità quanto farne un nido di parole che poi diventerà cronaca, testimonianza, canzone".*

Alda Merini

*"Con le canzoni si costruiscono delle realtà sognate. La realtà, quella vera, è invece quella che ci aspetta fuori dalle porte del teatro, e per modificarla, se vogliamo modificarla c'è bisogno di gesti concreti e reali."*

Fabrizio De André



Gabriele Catania

In un'altra sua dichiarazione Faber conferma questo principio descrivendo in termini più precisi qual'era il suo modo di considerare la canzone: "Penso che il fine della canzone sia quello, se non proprio di insegnare, almeno di indicare delle strade da seguire, dei codici di comportamento [...] ed è l'unico motivo che mi fa pensare che questo possa essere anche un mestiere serio" [dal sito della fondazione De André - la biografia]. Fu sull'onda di questo convincimento che

segue a pag. successiva

*segue da pag. precedente*

circa sei anni fa pensammo di utilizzare l'opera e il pensiero di Faber per promuovere degli interventi di prevenzione e di cura nell'ambito della tutela della salute mentale. Il progetto, che chiamammo "Faber in mente", è stato infatti sviluppato all'interno delle attività dell'associazione di volontariato "Amici della mente onlus" che opera in convenzione con il Dipartimento di Salute Mentale dell'ASST Fatebenefratelli-Sacco di Milano (Ospedale Luigi Sacco). Si tratta di un programma, allo stesso tempo artistico, culturale e clinico, che ha come finalità sia quella di favorire la diffusione empatica, attraverso le forme d'arte (cinema, spettacoli teatrali, canzoni, libri etc.), di informazioni utili a contrastare i pregiudizi sul disagio psicologico, sia di utilizzare l'opera e il pensiero di De André nei percorsi riabilitativi e terapeutici delle persone affette da disagio psicologico. Il progetto "Faber in mente" è costituito da una serie di iniziative che hanno come scopo quello di utilizzare l'opera e il pensiero di Fabrizio De André per raccontare in modo empatico il disagio mentale. Queste iniziative sono di due tipi: intervenire nella cura (sia nei programmi di psicoterapia che nella riabilitazione psichiatrica) e organizzare eventi per combattere il pregiudizio e lo stigma nell'ambito della salute mentale. Tra i progetti di cura va inserito il programma di psicoterapia che prende spunto dall'opera di De André. Non si tratta di una specifica terapia, voglio precisare che non esiste nessuna "terapia De André". Più semplicemente mi è capitato di utilizzare le sue canzoni in alcuni casi clinici. In quei casi nei quali ho potuto individuare delle analogie di senso tra la storia del paziente in trattamento e quella di un personaggio di una canzone di De André. Nella pratica succede che quando mi accorgo dell'esistenza di una di queste analogie, propongo al paziente di approfondire la conoscenza della canzone individuata. Lo scopo è quello di favorire una sua possibile identificazione nel personaggio della canzone, in modo da riuscire a "distanziarsi" dal suo problema per assumere un punto di vista più neutrale e rendersi conto meglio delle sue difficoltà. In psicoterapia è molto importante perché il fatto che il paziente raggiunga una buona consapevolezza del suo problema è una condizione assolutamente necessaria al fine di raggiungere degli obiettivi di cura. L'esempio seguente può rendere più semplice questa spiegazione. Qualche anno fa avevo in trattamento il caso di una giovane donna affetta da anoressia nervosa. Un caso che mi impegnava parecchio. Tra i diversi vissuti che quella donna aveva portato in seduta, uno mi tornava spesso alla memoria. Riguardava la sua convinzione di non essere mai stata certa delle dimostrazioni di apprezzamento che riceveva dai suoi genitori. Mi disse di non sentirsi sicura che, se le fosse successo di deluderli, loro avrebbero continuato a manifestare il loro bene e la loro stima nei suoi confronti. In sostanza a quella paziente mancava la certezza di poter essere amata "a prescindere" dalla sua capacità

di non deludere i genitori. Così, in ragione di quel dubbio e con l'intento di allontanare la possibilità di sentirsi rifiutata, aveva basato la sua vita sull'obbligo di impegnarsi fino allo stremo in tutto ciò che le veniva richiesto, tanto da non accorgersi di aver sviluppato un pericoloso senso di onnipotenza. Cominciò infatti a costruire un'immagine di Sé basata sull'idea che per lei nulla era impossibile. Pensava che con la volontà e con l'impegno potesse raggiungere qualsiasi obiettivo, persino quello, davvero onnipotente, di poter fare a meno di alimentarsi. Una mattina, mentre stavo ascoltando *La ballata dell'amore cieco* (o della vanità) mi venne in mente quel caso. La cosa mi incuriosì e cominciai a riflettere su alcuni passaggi della storia di quella paziente. Cercavo qualcosa che potesse aiutarmi a trovare dei collegamenti tra la sua drammatica perdita di peso, la sua paura di sentirsi rifiutata e la costruzione di un Sé onnipotente. Improvvisamente mi accorsi che quella storia aveva dei collegamenti di senso con la storia raccontata da Fabrizio De André nella canzone che avevo appena ascoltato. Mi accorsi che in quella canzone De André tratta il tema di come sia possibile dare all'amore un valore "di facciata", legandolo e riducendolo al freddo amor proprio; alla vanità. La donna della canzone, infatti, chiede all'uomo innamorato di lei un finto amore, un amore basato sulla cieca obbedienza e quindi sull'obbligo di soddisfare le sue richieste. Insomma gli chiede di non deluderla mai. E lui per evitare di essere rifiutato si spinge fino a portare a termine un progetto tanto onnipotente quando assurdo: donarle la sua stessa vita per sentirsi amato. Mi resi conto che attraverso il suo patologico dimagrimento anche la mia paziente anoressica perseguiva un progetto autodistruttivo simile a quello dell'innamorato della canzone di De André. Anche lei infatti si era messa alla ricerca inconsapevole della propria morte per la mancanza di un ritorno affettivo autenticamente affidabile. Decidemmo di ascoltare quella canzone e dopo una serie di riflessioni sulle analogie tra la sua storia e quella del personaggio deandreiiano, la paziente riuscì finalmente a comprendere (nel senso di prendere-con) il suo intento inconscio di morte. La canzone era riuscita in quello che le mie numerose spiegazioni precedenti non erano state capaci di fare. Fu in quella circostanza che mi resi conto per la prima volta, che alcuni dei concetti interiorizzati attraverso l'ascolto del mio cantautore preferito potevano aiutarmi nella mia professione. Incoraggiato da questa curiosa scoperta, decisi di riproporre quella esperienza ad altri pazienti. Così dopo qualche tempo raccolsi una serie di casi clinici nei quali ebbi modo di utilizzare, in aggiunta ai miei soliti strumenti terapeutici, l'uso delle canzoni di questo straordinario artista. Non mi ci volle molto a capire che potevo utilizzare i resoconti di quei casi come strumento di divulgazione in tutte quelle situazioni di intervento psicoeducativo richiesti alla nostra associazione. Spiegare il disagio psicologico nelle scuole, nelle università o nelle organizzazioni



lavorative, attraverso le canzoni di De André ci permise di realizzare uno dei nostri più importanti obiettivi: promuovere la prevenzione in ambito della salute mentale, raccontando alla gente l'esperienza esistenziale di chi soffre di queste patologie invece di limitarsi agli aspetti clinici, perché conoscere la storia dei pazienti facilita la comprensione del loro disagio e aiuta a superare il pregiudizio. A quel punto decisi di parlarne alla Fondazione De André, e con mia inaspettata soddisfazione, trovai un forte interesse da parte di Dori Ghezzi e dei suoi collaboratori nei confronti di questa iniziativa. Quel progetto ebbe allora un titolo: "Faber in mente" e venne inserito in una antologia curata da Elena Valdini per la Fondazione De André, dal titolo "Ai bordi dell'infinito". Il libro fu pubblicato nel 2012 dall'editore Chiarelettere e presentato il 17 maggio dello stesso anno nell'aula magna dell'Ospedale L. Sacco di Milano. Da allora le attività del progetto "Faber in mente" realizzate dalla nostra associazione sono state tutte patrocinate dalla Fondazione Fabrizio De André e la collaborazione tra queste due organizzazioni non si è mai interrotta. Nel giugno del 2013 la Sperling & Kupfer ha pubblicato un mio libro dal titolo "La terapia De André. Come comprendere il disagio psicologico attraverso le parole del grande cantautore", nel quale ho raccontato nove storie di pazienti trattati con l'ausilio delle canzoni di De André. Nella sua introduzione a questo libro Dori Ghezzi scrive: "Ho trovato interessante scoprire come il pensiero di Fabrizio possa trovare un'utilità concreta in attività che hanno come scopo quello di aiutare le persone in difficoltà. Memore della sua "ansia per una giustizia sociale" sono felice che parte dei suoi ideali e delle sue speranze vivano e alimentino progetti come questo, a favore di nuovi orizzonti".

Gabriele Catania

*Nato a Catania nel 1956, vive e lavora a Milano. Da più di vent'anni svolge la sua attività di psicoterapeuta presso il Dipartimento di salute mentale della ASST Fatebenefratelli Sacco dove dirige un centro di psicoterapia. È professore a contratto presso l'Università Statale di Milano dove insegna Psicologia clinica. È presidente dell'associazione di volontariato "Amici della mente onlus" [www.amicidellamente.org](http://www.amicidellamente.org).*



## Per la prima volta in vent'anni i palestinesi hanno una sala cinematografica a Gaza

Le generazioni più giovani della Striscia godono della riapertura del teatro della Mezzaluna Rossa

I palestinesi nella Striscia di Gaza godono della loro prima notte al cinema. (Reuters/Mohammed Salem). I palestinesi vanno per la prima volta ad un cinema commerciale dopo vent'anni di assenza della settima arte in Gaza, un territorio segnato dalle incursioni israeliane, l'islamismo e le tensioni politiche che portarono agli incendi di varie sale. Le generazioni più giovani della Striscia possono provare una sensazione mai provata: andare al cinema grazie alla recente riapertura del teatro della Mezzaluna Rossa palestinese (equivalente alla Croce Rossa). "Non ero mai stata in un cinema, è la prima volta che vedo un film con i miei amici in una sala vera. Tutto è incredibile e diverso, gli effetti sonori, le luci spente e come il pubblico si appassiona alla trama, mancavano solo i pop-corn", ha spiegato Efe Smaya al Hatab, studentessa di 22 anni. Il pubblico entra ansioso alla sala di duecento posti. L'ingresso costa dieci shekels (2,5 dollari), grazie agli sforzi di un gruppo di giovani palestinesi per recuperare il cinema. Hussain Salem, produttore di audiovisivi di Ain Media e promotore dell'apertura della sala, ha raccontato ad Efe che era pronta già dal 2002, quando il Consolato francese la credè per proiettare pellicole in 3D. In quegli anni il cinema aveva un importante valore sociale e serviva quale piattaforma per la visione di pellicole sull'Intifada, sulla cultura palestinese, e altri nastri di tematica araba. La Mezzaluna Rossa presentava un film alla settimana e raccoglieva grande audience, ma col tempo il pubblico

perse interesse a causa della situazione economica, psicologica e sociale, come segnala il produttore. "Però adesso dopo un lungo periodo il cinema è tornato a Gaza", afferma con orgoglio Salem specificando che il principale obiettivo di questa sala è intrattenere e dare l'opportunità ai palestinesi di vedere pellicole con forte messaggio nazionalista. I cinema iniziarono a proliferare negli anni cinquanta, quando la Striscia era sotto dominio egiziano e i residenti accorrevano a vedere pellicole arabe, occidentali e asiatiche. Però con lo stabilirsi della prima rivolta palestinese, l'Intifada, alla fine degli anni ottanta, le sale furono date alle fiamme, e, anche alcune di esse se con la occupazione militare israeliana vennero riabilitate, le proiezioni non si protrassero per molto tempo. Al termine di quel periodo e nel pieno processo di pace con Israele nel 1993, un gruppo di intellettuali riaprì le sale della Striscia finchè le lotte interne tra secolari e islamisti fecero sì che questi spazi fossero nuovamente incendiati e distrutti nel 1996. Da allora l'apertura delle sale era divenuta una chimera, per cui il ritorno del cine commerciale a Gaza è stato applaudito da registi, esperti e amanti della settima arte. "Il cinema riveste una importanza culturale e d'intrattenimento che è tanto necessaria per gli abitanti di Gaza" ha affermato il regista palestinese Jalil Almzyan, tra gli organizzatori del Festival del Tappeto Rosso "Dignità di Gaza", che si è celebrato lo scorso anno per sottolineare la necessità del cinema a Gaza. "Nella zona di Shayaie (quartiere

est di Gaza), in cui vennero violati i Diritti Umani e si vissero i fatti peggiori della guerra e la brutalità, siamo riusciti a disegnare un sorriso nei volti della gente con un tappeto rosso sul quale abbiamo iniziato a camminare", ha commentato. Le pellicole furono proiettate in un grande schermo collocato sulle macerie di quella che fu una casa. Con gli organizzatori anche il Ministero della Cultura di Gaza sostiene il risorgere di quest'arte nella Striscia costiera. "Il cine a Gaza allevia la pressione che opprime gli abitanti esposti al blocco e a situazioni economiche e politiche difficili", ha assicurato a EFE il direttore di "Arte e Patrimonio della Palestina", Atef Ascol.

Fonte: Saud Abu Ramadàn, Agenzia EFE  
Traduzione dallo spagnolo Francesco Montis

### Il tappeto rosso palestinese

Sul red carpet a Gaza non star ma palestinesi senza casa in mezzo alle macerie

Guarda questo Video  
Karama Gaza Human Rights Film Festival  
"Red Carpet"  
<https://www.youtube.com/watch?v=c43d5CB3rt8>

Cinema e letteratura in giallo

## Il poliziotto è marcio (Shoot First, Die Later) di Fernando Di Leo (1974)

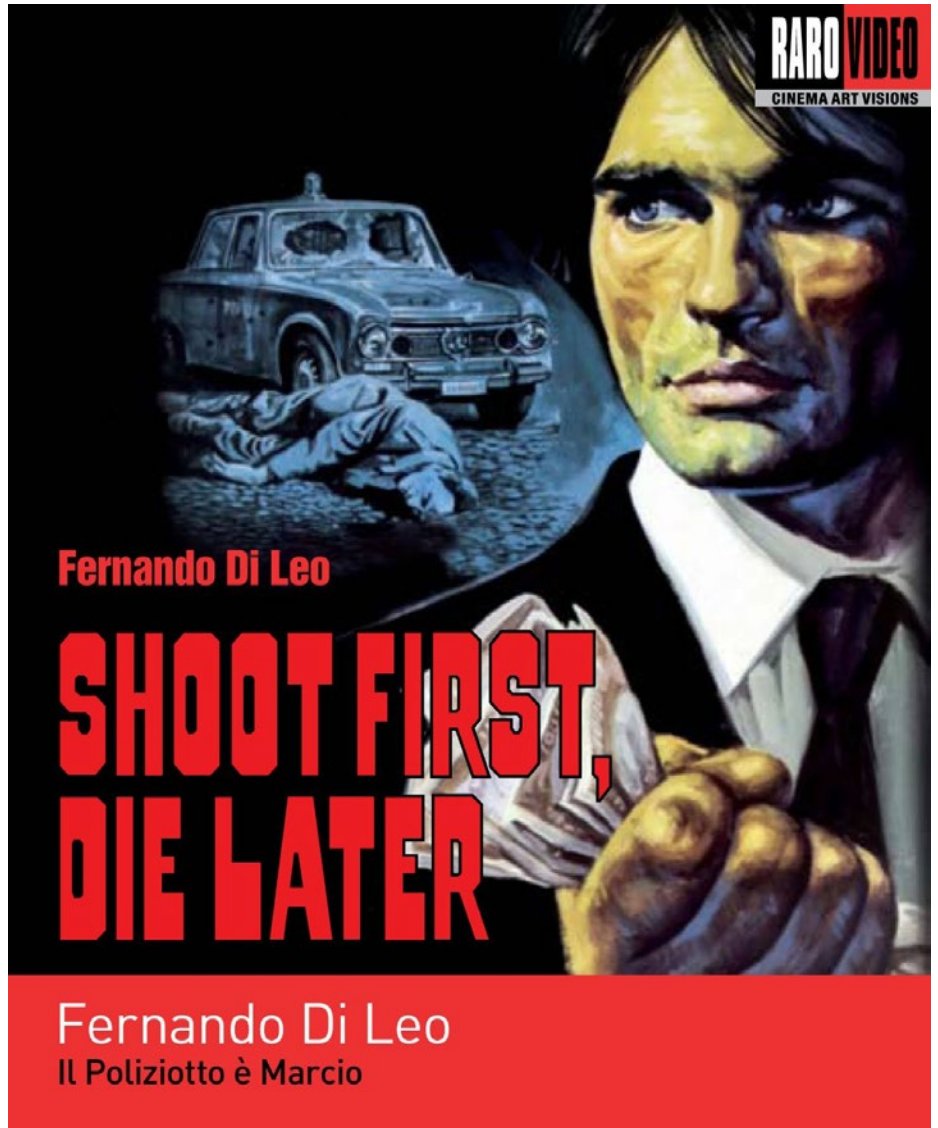
Cast: Luc Merenda, Delia Boccardo, Richard Conte, Vittorio Caprioli, Salvo Randone, Elio Zamuto, Gianni Santuccio, Raymond Pellegrin, Rosario Borelli



Giuseppe Previti

Un film forte e crudo  
ove si racconta la sto-  
ria di un poliziotto  
spietato e corrotto  
brillante funzionario  
della questura milane-  
se ma colluso con la  
malavita da cui riceve  
grosse somme di den-  
nario E il padre, mare-

sciallo dei carabinieri, quando lo scopre lo allontana da se. Il commissario, ricattato dai malviventi, cercherà di ribellarsi ma la vendetta della gang non darà scampo a nessuno. Un film che non fa sconti a nessuno e come in tutte le pellicole di Di Leo vi è una eccellente squadra di comprimari. Tra i tanti spicca un sempre godibile Vittorio Caprioli nei panni di un vecchio rompiscatole che con una denuncia per motivi di viabilità scatenerà una vera e propria mattanza. Ma accanto a Caprioli uno stuolo di eccellenti attori. Dalla faccia da duro ideale per queste pellicole di Luc Merenda al questore di Gianni Santuccio, all'onesto maresciallo di Salvo Randone che vede precipitarsi il mondo addosso quando scopre la vera natura del figlio, mentre tra i "cattivi" spiccano due comprimari di nome come Richard Conte e Raymond Pellegrin. Tornando a Luc Merenda era tra i maggiori esponenti del "poliziottesco" all'italiana e lo avevamo visto protagonista di *Milano trema la polizia vuole giustizia*, un film che rientrava in quella corrente che voleva esprimere i sentimenti di quella maggioranza silenziosa che dopo le contestazioni del '68 e le loro conseguenze sul piano sociale e di costume si auguravano di ripristinare di regole più ferree. In quel film lui impersonava un commissario dai modi bruschi e spicci che vuole vendicare la morte di un collega. Invece in questo film di Di Leo passa dalla parte dei criminali, interpretando un individuo ambiguo e corrotto che ha cancellato ogni principio etico e morale. Ricordo ai lettori che poco tempo prima aveva avuto un gran successo *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Pietro Germi con protagonista un poliziotto altrettanto fanatico del proprio ruolo che dichiara "Nessuno può dubitare di me". E da quel film Di Leo ha mutuato anche due attori, Salvo Randone e Gianni Santuccio. Questi film da un certo punto di vista rispecchiavano il pensiero di molti. Così abbiamo il questore che esalta il ripristino del "fermo di polizia", mentre nelle varie retate si da sempre la caccia ai capelloni. Ma comunque questo compito era abbastanza negli ideali dei film poliziotteschi, Petri e Di Leo sono autori di denuncia e certamente non fanno fare una bella figura alla polizia. *Il poliziotto è*



*marcio* è senza dubbio un film interessante, vogliamo però rivelare un fatto curioso: se ne erano perse le tracce. Si dice che la polizia non avesse gradito il personaggio e sembra che la sua distribuzione in Italia sia stata impedita o intralciata, le locandine sono scomparse e del film si sono ritrovate le tracce in Germania dove aveva circolato liberamente. E' una pellicola importante nel cammino di Di Leo che già si era fatto conoscere con la

*segue a pag. successiva*



*segue da pag. precedente*

“Trilogia del milieu”. Molti segue da pag. precedente dicono che anche in questo caso non si può parlare di poliziottesco vero e proprio. Questa è la storia di un corrotto, possiamo dire che è l'estensione del personaggio del poliziotto che si è venduto. Un esempio lo avevamo già avuto nel commissario Torri de *Il Boss*. Merenda ci offre il ritratto di un poliziotto corrotto ancora più feroce, lui non esita ad ammettere i suoi comportamenti anche di fronte al padre. Non è certo la prima volta che si puntano i fari su un poliziotto disonesto, ma qui Di Leo va alle estreme conseguenze, non c'è nessuna redenzione, e l'autore regista prosegue nella sua forte critica verso la polizia. Il filone inizia con una forte scena tipo *Milano Calibro 9*, con il commissario assai elogiato dai suoi superiori ma poi vediamo che non è così e quindi ci discostiamo dal poliziesco classico. Le bellissime colonne sonore, come in quasi tutti i film noir di Di Leo, sono del compositore Luis Enriquez Bacalov. Concludiamo questa breve serie su Di Leo, un regista sottovalutato e dimenticato troppo in fretta tornato alla ribalta grazie a Tarantino, sempre gran mentore del cinema all'italiana. Un regista Di Leo che nei suoi film ha privilegiato anche i contenuti. Questo ci sembra importante.

*Giuseppe Previti*



## 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 Tantaro

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 e il gruppo di facebook sono a cura di Patrizia Masala*

*Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:*

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

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

*La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.*

### I nostri fondi neri:

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

*Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.*

*Manda una mail a [diaridicineclub@gmail.com](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.cineclubromafedic.it](http://www.cineclubromafedic.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.umantaria.ci.it](http://www.umantaria.ci.it)

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

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

[www.cgs.it](http://www.cgs.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.arciiglesias.com](http://www.arciiglesias.com)

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

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

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

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

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

[www.storiadefilm.it](http://www.storiadefilm.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.prolocosangiovanaldarno.it](http://www.prolocosangiovanaldarno.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.cortisenzafrontiere.com](http://www.cortisenzafrontiere.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.associazionearc.eu](http://www.associazionearc.eu)

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

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

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

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

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

[www.cineforum-fic.com](http://www.cineforum-fic.com)

[www.cineclubinternazionale.ue](http://www.cineclubinternazionale.ue)

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

[www.hotelmistral2oristano.it](http://www.hotelmistral2oristano.it)

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

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

[www.gamificationlab.uniroma1.it](http://www.gamificationlab.uniroma1.it)



ISSN 2431-6733



772431 673900