

Il fantastico sociale. Il cinema di Citto Maselli

Percorsi di cinema tra realismo lirico e impegno politico



Stefano Macera

Classe 1930, Citto Maselli si è avvicinato assai precocemente al mondo del cinema. Delineando subito un percorso originale, segnato da un'interpretazione liberissima della lezione di alcuni gran-

di maestri e dalla capacità di condurre a sintesi quelli che normalmente vengono considerati opposti. Per dire, in certe sue opere, l'indagine sociale e l'accensione visionaria non solo coesistono, ma sembrano alimentarsi a vicenda. Del resto, è inconsueto anche il modo in cui Maselli – comunista da sempre, prima nel PCI, oggi in Rifondazione – intende il rapporto tra creazione artistica e impegno. Lontano dalle secche di certo cinema militante, teso a diffondere certezze e imbrigliato in formule propagandistiche, egli ritiene che il "cinema politico" debba anzitutto proporre domande, suscitando discussioni il più possibile franche. E' il suo modo di rispettare il pubblico, come sottolinea in questa intervista. In cui cerchiamo di suggerire dei percorsi

all'interno di una produzione vasta e ricca di segue a pag. 6



Il sottobosco italiano nell'arte di Pierfrancesco Uva

Jack Folla e la sacralità della comunicazione

La mercificazione delle parole, il loro uso distorto, il tradimento della verità



Diego Cugia

Sono uno scrittore che ama il silenzio. C'è una guerra delle parole in corso, non mi piacciono le guerre e ho troppo rispetto delle parole. Ma non sono neanche un vigliacco e penso sia giunta l'ora di restituire

alle parole la vita e il rispetto che meritano. Un impegno che dovremmo prendere tutti noi che parliamo con immagini, con libri, con articoli o come personaggi pubblici. In ogni parola c'è il seme che germoglierà il giardino di un pensiero o il bacillo della peste. Immagino che se Gesù, invece di duemila anni fa in Oriente, fosse nato trent'anni fa in Occidente, oggi irromperebbe nelle redazioni dei giornali, delle radio e delle tv, e caccerebbe molti mercanti dal Tempio della Comunicazione, mandando a gambe all'aria le loro bancarelle. Le parole, ormai, sono tutte pubblicità. Mercificate per ottemperare ai nostri bisogni. Invece di verità, produciamo slogan, dimenticandoci o ignorando colpevolmente che ogni parola ha un fuoco dentro, è sacra, perché ha il potere di dare la vita o la morte. Così le parole, non più illuminate, oscurano i nostri giorni. Il direttore del Tg 4, per esempio, ha scritto su "Liberio" che bisogna radere al suolo il palazzo dove viveva la piccola Fortuna, vittima di un pedofilo e dell'omertà di alcuni inquilini. Ma che c'entra radere al suolo il palazzo? Allora i detenuti che hanno massacrato di botte il presunto assassino andrebbero liberati per buona condotta! Come puoi eccitare all'odio sulla tomba di una bambina? Sei il direttore di un telegiornale, non stai allo stadio a fischiare l'arbitro per un gol annullato, controllati. Nelle stesse ore, a radio 24, Cristiano De Andrè veniva intervistato sul suo libro autobiografico: «Ti droghi ancora?...Ma l'eroina la fumavi o ti bucavi proprio? Con l'ago, sì? Ah, con le pere?...E la cocaina? Ti fai ancora? Qualche volta? Mmm. Ma ti fai anche adesso? No? ...Vuoi parlarmi di tua figlia?», parole come perline di un rosario nero, distribuite con petulante insolenza dall'ego-conduttore, perché era solo la propria autobiografia

segue a pag. successiva

La deriva della politica culturale



Stefania Brai

Su un quotidiano nazionale è apparso un articolo dal titolo "Roma, il tramonto della cultura: finito il Veltronismo, la Capitale si è spenta". Intendendo ovviamente per "veltronismo" la politica dei grandi eventi, delle notti bianche,

della Festa del cinema ma anche delle "case" del cinema, delle letterature, del jazz, eccetera. Credo che si debba iniziare proprio da qui per ragionare, a mio parere, sulla deriva che ha caratterizzato le politiche per la cultura – negli enti locali, ma non solo – esattamente a partire dalle politiche "veltroniane". Parlo di deriva perché è proprio quell'idea di occasionalità, di eventismo, di pura immagine, di mercificazione e di privatizzazione di fatto, che ha provocato lo "spengimento" non solo di Roma e di tante altre città, ma della produzione culturale in generale nel nostro paese. Perché

con l'idea che la cultura è una "facciata" per abbellire il nostro territorio e magari per richiamare i turisti, non si va da nessuna parte. O meglio: si fa parlare di sé sulla stampa, "ci si fa un nome", si "illuminano" per qualche giorno alcune città, si produce probabilmente un utile economico per i commercianti e forse – quando va bene – per gli albergatori, ma si finisce per contribuire esattamente a quella desertificazione che si dice a parole di voler combattere. Perché le istituzioni culturali pubbliche hanno come condizione di esistenza la certezza del sostegno pubblico e non l'incertezza degli sponsor privati; se siamo d'accordo che in quanto pubbliche non solo sono di tutti, ma devono avere come ragion d'essere l'utile culturale e dunque sociale: che vuol dire progettazione a lungo termine, vuol dire gestione affidata in base a concorso su un progetto culturale, vuol dire attività permanente sul territorio, vuol dire politiche economiche che consentano l'accesso a tutti, anche di giorno e non solo di notte o le prime domeniche del mese.

segue a pag. 3

segue da pag. precedente

ad andare in scena, non quella del figlio di De Andrè. Cristiano ha resistito, poi c'è cascato. L'ha mandato all'inferno. E il saltimbanco da fiera delle cattiverie s'è portato a casa la pagnotta. È un vero peccato che personalità intelligenti si riducano a fare le marionette dei propri bassifondi. "Radete al suolo quel palazzo!" e "Ti buchi ancora?" sono parole che saltano come ranocchie in uno stagno di porci. Il male è un grande spettacolo, il male è l'antagonista dell'amore, ma questi sono figli di un male minore, piccoli infami, pulcinella dell'odio, che imbrattano nel profondo le nostre coscienze digitali di anime on line 24 ore su 24, come quell'altro che ha invitato nel suo pubblico baraccone il figlio di Toto' Riina per farsi e fargli pubblicità, e poi lasciarlo sguazzare a piacimento nel suo brodo familiare. Mentre i morti per mafia stanno a guardare. E gli esempi continuano a cadere come mele dall'albero di Adamo ed Eva. In questo istante, scrivendo, sussulto dopo un'occhiata a "Repubblica" on line, alla dichiarazione autoassolutoria del presidente della Consob, l'organismo che vigila sulla Borsa. Le migliaia di risparmiatori che avevano investito nelle banche fallite non sarebbero stati truffati: «Sapevano i rischi», e ci dà la sua parola. Ma noi sappiamo che nella maggioranza dei casi non è vero. Però la sua verità è in prima pagina, con nome e cognome. Curioso, non lo sapevo. Il presidente della Consob si chiama Vegas, come la città dei casinò. Ripenso all'incipit del vangelo di Giovanni, l'apostolo più amato da Gesù: «In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio». La parola era il nostro paradiso portatile. Siamo riusciti a trasformarla in un inferno porta a porta.

Diego Cugia



Il direttore del Tg4 Mario Giordano nell'opera di Luigi Zara

Il teatro più piccolo del mondo

Il fascino del teatro della Concordia di Monte Castello di Vibio (Pg)



Fabio De Angelis

Era un pomeriggio di Aprile quando lo vedemmo per la prima volta. C'eravamo trasferiti a Monte Castello di Vibio da poco e quella facciata di intonaco giallo che spiccava fra le case in pietra del borgo ci aveva incuriosito. "Teatro della Concordia" c'è scritto, a lettere color mattone, la scala a doppia rampa sale ad un portone in legno verniciato di grigio, ai lati due finestroni e due grandi lucerne in ferro battuto. L'insieme non grande, non esuberante, proporzionato al borgo attorno. Era aperto, e ci spingemmo dentro, ci accolsero dei ragazzi, volontari, che ci accompagnarono per una visita ricca di racconti. E' definito "il teatro più piccolo del mondo"; se andiamo a veder bene ce ne sono di molto più piccoli, ma la definizione diviene realistica quando si considera che questo, a differenza degli altri, ha tutti gli elementi costituenti il teatro classico: platea, palchi, foyer, camerini, graticcio per le meccaniche del palcoscenico, tutto ridotto e raccolto in uno spazio veramente piccolo. Entrarci dentro fa veramente effetto, l'odore del legno antico ed il profumo di teatro preannuncia l'atmosfera che si percepisce fin dal primo passo. L'immagine dei due ordini di palchi, minuscoli ma accoglienti, assieme ai colori delle decorazioni che coprono tutte le superfici visibili, spiazzano in un primo momento. Sembra incredibile che quella facciata scarna possa nascondere così tanta grazia. Ci travolse un po' tutta quella storia, Napoleone, l'inizio dell'800, il desiderio di concordia fra i popoli. A Monte Castello ben nove famiglie, benestanti, decisero di realizzare un teatro. Un teatro vero, partendo da zero. E ci riuscirono. Un luogo giusto, senza sfarzi, a misura del paese che lo ospita. All'inizio era in semplice legno verniciato, poi i "caratanti", i proprietari, decisero di arricchirlo di dipinti, e così incaricarono tal Cesare Agretti che realizzò le decorazioni dei palchi ed il fondale del palcoscenico. Un buon lavoro, ma nulla a che vedere con quello che arricchì il teatro qualche anno più tardi. Il pittore venne a sapere che stava per iniziare il restauro del teatro e quindi inviò "senza nulla volere" il figlio per coadiuvare il lavoro. Così, alla fine del 1891 questo quindicenne si presentò

ai perplessi cittadini. Beh, lo si deve vedere; è difficile descrivere la freschezza dei colori e la gioiosità del gesto. Stupisce che un ragazzo così giovane abbia realizzato quello che si può ammirare. Interessante il foyer, ma addirittura entusiasmante il soffitto della platea. Il teatro ha funzionato sempre come luogo di aggregazione sociale, oltre alle rappresentazioni, si svolgevano balli che erano occasioni di incontro fra i giovani dei luoghi circostanti. Più tardi, durante il ventennio mussoliniano, ha avuto grande utilizzo, lì si svolgevano le assemblee, si proiettavano film e si rappresentavano commedie, gestite e rappresentate da cittadini locali. L'ultima rappresentazione si



tenne l'8 aprile del 1951, poi il teatro venne chiuso per inagibilità. Nel 1976 i cittadini si resero conto dello stato di degrado in cui versava, così, attraverso una sottoscrizione, raccolsero i denari per salvare il salvabile. In seguito vennero fatti lavori di restauro con fondi pubblici e nel 1993 fu riaperto. Attualmente è di



proprietà comunale e gestito da una società che, attraverso il lavoro di volontari, ne cura le visite e la promozione. Viene utilizzato come sala per matrimoni, vi si tengono rappresentazioni e concerti e vengono effettuate visite guidate. Quando andrete a visitarlo, e vi assicuro che ne vale la pena, chiedete di visitare anche la non lontana Chiesa di Sant'Illuminata. Nel catino dell'abside il giovane pittore si divertì a rappresentare, nei volti degli angeli, i volti dei bambini del borgo.

Una curiosità che fa comprendere ancor meglio la freschezza che ancora oggi sprigionano le decorazioni del teatro.

Fabio De Angelis

www.teatropiccolo.it

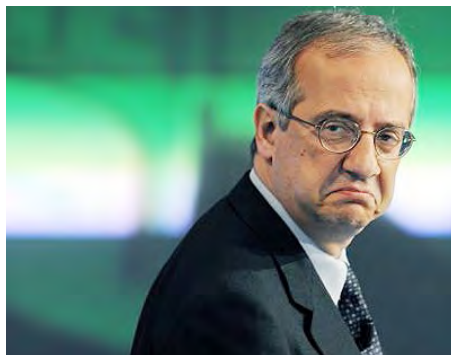
segue da pag. 1

E tutto questo può essere garantito solo dallo Stato, in tutte le sue articolazioni, e non da chi, legittimamente, ricerca solo l'utile economico. Vorrei far notare che il successo delle notti bianche e delle domeniche gratuite ai musei tanto sbandierato da Franceschini (come da tutti i ministri che lo hanno preceduto) dovrebbe far riflettere sul fatto che se tanta gente è disposta a fare file lunghissime per una intera giornata festiva (cioè libera dal lavoro) per poter entrare gratis ad un museo non vuol dire che l'idea è geniale, vuol dire solo che le persone hanno bisogno della cultura ma che semplicemente non se la possono permettere. E che dunque uno Stato che sia realmente tale invece di elargire bonus ed elemosine, dovrebbe garantire i diritti dei cittadini. E la cultura e la conoscenza sono un diritto. E la desertificazione delle nostre città è prodotta dalla chiusura delle biblioteche per mancanza di finanziamenti pubblici, dalla trasformazione di sale cinematografiche e teatrali e degli spazi autogestiti in esercizi commerciali senza che nessun politica pubblica intervenga a difesa e sostegno dei luoghi della cultura. Ancora: la desertificazione culturale è prodotta dalla fine del sostegno pubblico alla produzione culturale ed artistica.

Si è scelta ormai da diversi anni la strada della defiscalizzazione a sostituzione del finanziamento delle opere e degli artisti. Sono sempre soldi pubblici, ma si preferisce con la fiscalità generale finanziare le imprese e premiare i risultati sul mercato invece che promuovere e sostenere quella produzione culturale e creativa che in base alle sole regole e ai solo meccanismi di mercato non potrebbe mai vedere la luce. Vuol dire fine del ruolo sociale dello Stato, vuol dire trasformazione dello Stato in imprenditore privato con scopi di lucro. In questi giorni si discute sul ruolo delle amministrazioni locali in vista delle elezioni del prossimo 5 giugno. Ma delle politiche per la cultura degli enti locali si sente parlare pochissimo. Vorrei fare allora mia la "Lettera aperta" che circa 250 operatori della cultura, della conoscenza e dell'informazione (artisti, scrittori, attori, giornalisti, docenti universitari, lavoratori, autori, ricercatori, operatori dei circoli del cinema, eccetera) hanno indirizzato ai candidati sindaci della sinistra. In particolare là dove si dice che "anche con la cultura e la conoscenza si combattono la rassegnazione, la solitudine e l'antipolitica, anche con la cultura e la conoscenza si costruisce l'inclusione e la convivenza tra popoli e storie diverse, anche con la cultura e la conoscenza si combatte la desertificazione di tutte le nostre tante "periferie", si ricostruisce la fiducia nelle istituzioni, si ricostruisce una democrazia vera, e una vera riforma dello Stato in tutte le sue articolazioni



"Non te capisco"



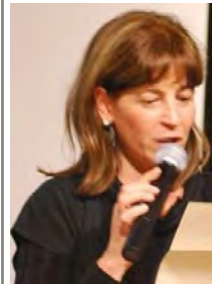
Abbiamo avuto anche il veltronismo. Non ci siamo fatti mancare nulla

che metta la partecipazione e la trasparenza al primo posto. Le profonde disuguaglianze si misurano non solo tra chi ha e chi non ha, ma anche tra chi sa e chi non sa". Così come condivide pienamente i punti di programma allegati alla "lettera aperta", nei quali si afferma tra l'altro che "è prioritaria una politica per garantire l'accesso, la ri-costruzione e la gestione partecipata dei "luoghi" della cultura... Di fronte alla vera e propria strage di questi spazi, alla loro trasformazione in sale da gioco, centri commerciali e quant'altro, noi chiediamo una legge... che impedisca il cambio di de-

stinazione d'uso di tutti i luoghi della cultura, della conoscenza e dell'arte. E proponiamo che laddove il privato non sia più in grado di sostenere economicamente uno di questi luoghi, intervenga l'ente locale acquisendone la proprietà e garantendo finanziamenti certi per l'attività culturale... Pensiamo anche alla creazione di spazi realmente pubblici in ogni quartiere di ogni città o paese, nei quali sia data - in particolare ai giovani - la possibilità di produrre, ricercare e sperimentare, esprimersi e creare e nei quali sia possibile accedere alla produzione e alla fruizione culturale. Luoghi del territorio e non sul territorio". Sarebbe davvero un segnale di discontinuità se qualcuno dei futuri sindaci non si facesse attrarre dalle "luci della ribalta", ma dando voce alle speranze di cambiamento si mettesse a lavorare con tutte le forze sociali e culturali del proprio territorio per ri-costruire delle città a misura delle persone e dei loro diritti.

Stefania Brai

Abbiamo incontrato l'Arci Sardegna, 100 circoli, 6000 soci



Patrizia Masala

Nello scorso numero **Diari di Cineclub** ha intervistato la presidente nazionale dell'ARCI che ha delineato un quadro positivo sull'operato dell'Associazione. In questo numero abbiamo intervistato il presidente regionale dell'ARCI Sardegna Marino Canzoneri, ex dipendente della Società Umanitaria e operatore culturale di primo piano, in particolare nell'ambito dell'associazionismo culturale cinematografico.

A quando risale e come si è sviluppato il tuo impegno come volontario nel mondo dell'associazionismo?

Ho incontrato il mondo dell'impegno volontario nel campo della cultura molto presto. Avevo circa 17 anni e frequentavo, uno dei pochissimi figli di operai, il liceo scientifico di Iglesias. Mi riferisco all'ultimo scorcio degli anni '60 e, fino alla campagna referendaria per impedire l'abrogazione della legge sul divorzio ero stato impegnato in attività di volontariato presso la parrocchia e la sezione Di Vittorio del PCI, nel quartiere Campo Romano. Si insegnava a leggere e a scrivere ai nostri genitori (facevamo parte di una rete di scuole popolari allora molto attiva in Sardegna), si portavano i bambini, i figli degli amici dei nostri padri, i nostri fratelli più piccoli, al mare per una, due settimane. A Masua, frazione di Iglesias all'epoca località mineraria, non c'era ancora la strada asfaltata e la dovevamo sistemare all'inizio di ogni stagione, ma davamo anche una mano e direi più di una

mano a sistemare le condutture dell'acqua in una parte del quartiere che ne era privo, nel cosiddetto Rione Simola. Il parroco Don Gino Bianchi ci guidava nei momenti educativi e così un giorno arrivai a Masua con un 16 mm e la pellicola cecoslovacca del film *La Fuga*. Ero entrato in contatto con il Centro Servizi Culturali della Società Umanitaria



segue a pag. seguente

segue da pag. precedente

di Iglesias. Da lì è stato un continuo e progressivo coinvolgimento. L'incontro con Salvatore Pinna, Tore Figus e successivamente Fabio Masala hanno fatto il resto; hanno fatto nascere in me la passione per il lavoro per i Circoli che non mi ha mai più abbandonato. Sono entrato prima in un Circolo FICC (CUC Iglesias), poi fondammo nel '73 il primo Circolo ARCI UISP di Iglesias. Da allora il mondo del volontariato e dell'associazionismo è diventato parte fondamentale della mia vita. Oggi è molto diverso, le parrocchie esistono solo di nome e le sezioni dei partiti non sono più frequentate.

L'ARCI è la più grande rete associativa italiana di promozione sociale impegnata sui temi della cultura e della formazione, della pace, dei diritti, del welfare, della legalità democratica, del tempo liberato. In Sardegna, nel territorio in cui operi quanti Circoli ci sono e qual è il loro stato di salute?

In Sardegna l'ARCI è una piccola associazione. Siamo meno di un centinaio di circoli e meno di 6000 soci. La nostra presenza nell'isola è a macchia di leopardo, meno marginale nel sassarese, nel guspinese e nel Sulcis Iglesiente; più limitata nel centro Sardegna (Nuoro e Oristano) e a Cagliari città, anche se registriamo un nuovo interesse proprio a Cagliari che spero possa darci qualche soddisfazione.

Nel territorio specifico in cui tu operi, pensi sia necessario rivitalizzare il rapporto e la formazione del mondo giovanile spesso accusato di essere schiavo del modello dei consumi o credi invece che esso stia seguendo un percorso meno visibile, più intimista, ma forse proprio per questo più vero ed incisivo?

I più penalizzati dalla cultura dominante sono i giovani, privati di ogni utopia, di ogni speranza di cambiamento. Il modello Jobs, l'iPhone, il consumo sfrenato anche della propria vita, sono gli unici modelli che le masse giovanili conoscono e a cui possono accedere con facilità. Però il mondo non è mai così nero e buio come lo vedono gli anziani, per fortuna. Come diceva un grande vecchio con la barba dato prematuramente per morto da Woody Allen, ogni società ha le sue contraddizioni e ogni problema sorge solo quando i germi del suo superamento sono già presenti. Così è pure in questa società. Il pensiero unico, l'unico modello di società e cultura, non possono esistere senza i germi che la abatteranno. E' sempre stato così dall'impero universale degli assiro-babilonesi a Hitler, sarà così anche per il neoliberalismo oggi imperante. Più difficile dire quali siano questi germi. La mia opinione? Penso vi siano sensibilità nel mondo giovanile importanti: la sensibilità verso la libertà individuale, oggi apparentemente così funzionale all'egemonia del neoliberalismo. La sensibilità verso i diritti di tutte le minoranze a cominciare dalle minoranze nell'orientamento sessuale. A Cagliari penso ad associazioni come ARC, Pasolini, Laboratorio28. Queste sensibilità, sono convinto che siano una mina sotto gli scranni del potere. Se si riuscisse a coniugare questa spinta di rinnovamento radicale della società e della cultura con la rivendicazione dei



Marino Canzoneri, presidente Arci Sardegna

diritti collettivi delle persone associate, a cominciare da quelle del mondo del lavoro, allora credo che le contraddizioni e le crepe di questa società si allargherebbero in maniera significativa. Chiamalo pure modello intimista. Ecco forse il compito di una cultura delle classi subalterne è unire l'intimo col collettivo. Il futuro ci dirà.

Anche la Sardegna è flagellata dalla crisi del lavoro. Conseguentemente la politica non suscita più nella gente sentimenti positivi, sostituiti dalla disillusione, dal disincanto, dall'indifferenza. Pensi che la partecipazione e l'impegno verso l'associazionismo e il volontariato sociale possa influenzare gli atteggiamenti politici?

Non lo credo né me lo auguro. La cultura e la politica sono due mondi differenti e se la cultura può indicare la via spetta alla politica trovare gli strumenti per percorrere tale via. Sono due mestieri diversi, una è la carta stradale l'altra è l'automobilista che deve decidere dove andare e come andarci.



La presidentessa dell'ARCI nell'intervista rilasciata a Diari di Cineclub ha dichiarato che uno dei fili conduttori che da cinquant'anni ha ispirato la vostra Associazione è la difesa dei più deboli. Nello scenario internazionale attuale, se pensiamo alle guerre e ai flussi migratori, l'ARCI in Sardegna come sta affrontando il tema del diritto fondamentale alla vita, alla libertà, all'accoglienza e alla solidarietà?

L'ARCI ha elaborato tutta una serie di strumenti che tentano di reificare, incarnare, il

nostro impegno a difesa dei più deboli. Abbiamo una ONG importante che si chiama ARCS. Il nostro motto è: si scrive ARCS si legge ARCI nel mondo. Si occupa del sostegno con opere concrete alle popolazioni dei paesi in guerra o in condizioni di estrema povertà. Abbiamo implementato molti progetti pratici in diverse parti del mondo. Dalla Palestina al Camerun sono una ventina i paesi in cui in questi ultimi 15 anni ARCI è intervenuta con progetti grandi e piccoli, dalla filiera agricola alla formazione delle donne, dalla lotta all'aids in Mozambico al lavoro sulle risorse idriche in Libano. Progetti che interessano anche la Sardegna. Uno dei vice presidenti dell'ARCS è Franco Uda, segretario del Comitato Regionale, e così pure diversi nostri comitati territoriali, soprattutto al sud, sono impegnati in attività di accoglienza in progetti SPRAR e non solo. Si è svolta circa un mese fa l'assemblea nazionale dell'ARCI a Roma per discutere di bilancio e dello stato di avanzamento della programmazione dell'anno in corso. Che giudizio dai di questo incontro e come vedi lo stato attuale di questa Associazione di volontariato, in rapporto anche alla complessità della situazione politica e culturale del nostro Paese?

Ci riuniamo come Consiglio Nazionale abbastanza spesso, circa 4 volte l'anno. Abbiamo inoltre una decina di commissioni nazionali che si occupano di vari settori di intervento della nostra associazione. Veniamo da un Congresso Nazionale molto travagliato in cui è stato difficile trovare l'unità, sia sull'organigramma sia sul programma delle attività. Le scorie di quelle giornate non sono state completamente smaltite né a livello nazionale né a livello locale. Mi sembra di poter dire che viviamo un momento difficile non solo in termini organizzativi o di proposta politica, forse anche queste due cose, ma non sta lì il punto. Nel corpo associativo, e questo vale per quel che ne so anche per tutte le altre associazioni a livello nazionale, non vi è consapevolezza della violenza dell'attacco che il mondo del volontariato e dell'associazionismo sta subendo, non da un singolo governo o dagli ultimi governi, ma dalle trasformazioni culturali della società italiana e non solo, in questi ultimi 30 anni. Cito solo alcuni elementi. L'insoddisfazione verso tutti i corpi intermedi associativi visti come corporativi e difensori di una casta non è limitata solo alle associazioni politiche o sindacali, ma coinvolge anche l'associazionismo culturale, in particolare nelle sue forme storiche, come la FICC o l'ARCI. La cultura egemone riduce tutti gli spazi del vivere ad occasioni di mercato e guadagno, e vede con insoddisfazione qualsiasi cosa abbia un vago sapore di impegno gratuito. L'attacco, su questi temi, da parte di diverse istituzioni di potere è a tutto campo. Va dall'obbligo della tracciabilità dei pagamenti prima che i finanziamenti vengano erogati (questo significa chiedere a dei volontari non solo di lavorare gratis, questo sarebbe normale, ma anche di anticipare tutte le spese di ogni evento anche per uno o due anni. Spese

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
che, non dimentichiamolo, se organizza un evento importante possono superare i 15/20 mila euro) all'insistenza nel voler inserire fra le associazioni del terzo settore le grandi imprese private a scopo di lucro che abbiano un'attività 'sociale', fino ad arrivare alla penalizzazione nei bandi europei di tutti i programmi che prevedono il lavoro volontario dei soci. Di fronte a questo attacco che è innanzitutto culturale, tutte le associazioni e non solo l'ARCI, sono impreparate. Non abbiamo elaborato né riusciamo ad elaborare una linea di risposta, anzi prevale spesso l'idea che i problemi possano essere risolti dalla intermediazione politica e non dalla lotta per affermare la nostra identità di soggetti portatori di una cultura diffusa a vantaggio, come si diceva un tempo, delle classi subalterne, private non solo del pane, ma oggi e soprattutto oggi, private delle rose. Ecco noi non riusciamo ad affermare che le rose sono anche per i deboli, gli sconfitti, i deprivati di tutto; che senza

rose non si può vivere e nemmeno sopravvivere e che le rose non le portano la FCA o l'ENI ma le portiamo noi dell'ARCI, noi dell'associazionismo, perché siamo parte integrante di quel mondo subalterno che non si arrende al potere.

Quando dici veniamo da un congresso nazionale molto travagliato immagino ti riferisca alle difficoltà affrontate nell'elezione del nuovo presidente. Solo in parte. Come è noto i candidati alla presidenza nazionale nell'ultimo congresso di Bologna erano due, Francesca Chiavacci e Filippo Miraglia, ma il documento congressuale su cui i circoli, i comitati territoriali e i comitati regionali hanno discusso era unico ed unitario. Le differenze sembrerebbero così confinate nell'ambito di scelte personali, mi piace più questa di quello o viceversa. In realtà la situazione è leggermente più complessa. Alcuni lo vedono come un pericolo tutto sommato gestibile e pensano che una maggiore autonomia territoriale risponda meglio alle esigenze di contrastarlo, riducendo quindi il ruolo del centro nazionale, altri, e io sono tra questi, pensano invece che una strategia vincente non possa che passare da una forte presenza dell'ARCI nazionale nel dibattito politico-culturale del Paese e Internazionale. Mi sembra che l'equilibrio così faticosamente trovato fra queste due sensibilità, se da una parte ha l'effetto negativo di produrre una certa lentezza nel rispondere alle sfide oggi proposte, dall'altro stia invece cementando un modo di lavorare in cui tutti, chi più chi meno, si stanno lentamente riconoscendo.

L'ARCI con i suoi 5000 circoli, un milione e mezzo di iscritti ed un bilancio di 4/5 milioni di euro è un centro di potere?



"Oltre i muri". Evento organizzato dal Centro Iniziative Culturali Arci Iglesias, aderente all'Ucca

Certo, è un centro di potere esattamente come lo sono i lavoratori ex Fiat in cassa integrazione nei confronti di Marchionne o del governo italiano. I centri di potere in Italia sono altri con a disposizione altri strumenti. Altra cosa è la favola che si racconta in giro della meravigliosa macchina da guerra e di propaganda che l'ARCI sarebbe a sostegno dei partiti della sinistra o peggio ancora, la favola del combinato disposto fra ARCI e Amministrazioni governate dalla sinistra, soprattutto nelle cosiddette regioni rosse, che soffocherebbe la libertà di espressione delle culture altre. Semplicemente non esiste questa realtà, sono favole, appunto! Quel che esiste è una realtà variegata che in alcune regioni, quelle dell'insediamento storico della cultura della sinistra, rappresenta una fetta importante della società. In altre invece si stenta persino ad avere un minimo di visibilità al di fuori degli stereotipi del militante/militante accettato dall'ideologia marxista (a proposito... mi diverto tantissimo. Sono così presuntuoso da non ritenermi tonto, mando al diavolo spesso e volentieri i politici della sinistra e ho una visione marxiana della politica, della società e della cultura in cui le influenze di Gramsci e di tanti altri pensatori di sinistra hanno mandato in soffitta le visioni sclerotizzate del marxismo da molti, molti decenni. E come me la pensano così quasi tutti i compagni dell'ARCI).

Il nuovo presidente proviene dall'ARCI fiorentina. Quali sono realmente i rapporti in termini organizzativi e di proposta politica con le altre sedi presenti in Italia e in particolare con l'ARCI Sardegna?

L'ARCI più che una federazione, è una confederazione di circoli, comitati territoriali e

comitati regionali. Lo statuto e la prassi non consentono una visione verticistica dell'associazione. Ogni comitato regionale, territoriale e ogni circolo gode della più ampia autonomia, la pratica e ne è geloso. La democrazia è un esercizio faticoso. Persino lento. All'ARCI commettiamo tanti errori, spesso non riusciamo a praticare appieno ciò che predichiamo, ma ci proviamo. In questo senso i rapporti fra i comitati regionali e quelli territoriali, sono franchi e sinceri senza che continuamente vengano sbattuti i numeri in faccia ai comitati meno forti. Certo la tentazione e l'influenza di una cultura che vede i meno forti, le regioni con un minor numero di circoli ed iscritti come un peso (siamo stufo di mantenere il Sud... per intenderci) ogni tanto fa capolino (soprattutto nei momenti congressuali e quando si parla di numeri) ma direi nel complesso, è del tutto minoritaria e non alligna nel gruppo dirigente. Faccio due esempi: il presidente dell'ARCS è un siciliano e i due vice presidenti sono un toscano e un sardo. Nella commissione che si

occupa di laicità e diritti civili collaboro splendidamente con una toscana. Insomma non dico ci sia armonia e pace, ma rispetto e collaborazione direi senz'altro sì.

Mi puoi dire obiettivamente se ci siano delle cose che miglioreresti nell'associazione? E quali per esempio?

Di miglioramenti c'è sempre bisogno. Personalmente mi concentrerei su tre questioni. Una organizzativa: superando la diffusione interregionale (Emilia Romagna, Toscana, Umbria, Lombardia, Piemonte e Veneto) per assumere una dimensione pienamente nazionale. Una politica: accanto ad una centralità dell'aggregazione dei circoli di base bisogna mettere in campo temi e campagne di carattere generale (viaggi della memoria, lotta per la pace - mai tanto minacciata come di questi tempi - difesa degli ultimi, emarginati, migranti, lavoratori, difesa dei diritti civili e delle minoranze, uguaglianza uomo/donna, matrimonio egualitario,...). E' l'impegno di questi ultimi 15 anni delle varie dirigenze nazionali ARCI, ma secondo me bisogna approfondire ancora di più. Una linguistica: c'è ancora troppo diffusa negli organismi nazionali di parlare in nome di qualcosa o di qualcun altro. Le espressioni "la mia delegazione ha questa posizione", "i sardi hanno deciso, e simili" mi urtano parecchio. Mi piacerebbe che si dicesse di più nell'interesse di tutta l'Arci. Vorrei insomma che i dirigenti nazionali si sentissero non solo espressione di un territorio e degli interessi di quel territorio, ma che si sentissero dirigenti di tutta l'ARCI. Questo a volte soprattutto nei discorsi sembra assente.

Patrizia Masala

segue da pag. 1

implicazioni, così da permettere a chi legge di accostarsi con maggiore consapevolezza ad un regista che la rivista **Diari di Cineclub** è orgogliosa di avere nel suo Comitato di Consulenza e di Rappresentanza.

Anche tu, come molti altri registi, hai cominciato nell'ambito del documentario, nella seconda metà degli anni '40. Puoi descriverci queste tue prime esperienze?

Certo, ma va anzitutto messa in luce una profonda differenza rispetto alla fase attuale. Oggi, è molto diffuso il documentario d'inchiesta, che vede tra i suoi principali ingredienti l'intervista. Nel periodo in cui ho esordito, una sola intervista poteva costare quanto un documentario intero: non esisteva il nastro magnetico e, per il sonoro in presa diretta, si era costretti ad affittare un camion in cui si trovava l'apparecchiatura necessaria. L'ho premesso perché è anche in conseguenza d'una simile limitazione, oltre che del mio specifico rapporto con l'immagine e le sue possibilità significanti, che in quella fase ho lavorato attorno ad un'ipotesi di "realismo lirico". Di esempi ne potrei fare diversi, perché ho iniziato a fare documentari da studente minore del Centro Sperimentale di Cinematografia, ma per farmi capire ti citerò Ombrellai (1952). Si tratta di un lavoro, realizzato a Roma, in cui ho cercato di dare il senso d'una certa drammaticità attraverso le immagini, in particolare restituendo ambienti urbani desolati e concentrandomi sui prati di periferia dove gli ombrellai si fermavano a mangiare. Lo spaccato con cui mi sono confrontato era davvero peculiare: tutti gli ombrellai venivano da un unico paese dell'Abruzzo, Secinaro, che infatti – per l'intero periodo autunnale e invernale – rimaneva praticamente senza uomini. Quello dell'ombrellaio era un lavoro che si tramandava di generazione in generazione e, in effetti, in questa piccola comunità di mestiere, era considerato un dovere favorire l'ingresso dei giovani. Ora, la mia scelta – rispetto a un mondo circoscritto ma non privo di complessità – non è stata quella di abbondare in spiegazioni, bensì di evocare per immagini un vissuto, a partire dal senso di smarrimento di questi paesani che venivano a lavorare in una grande città che non conoscevano.

Lavori come questo, basati su un'opzione estetica così originale, come sono stati accolti?

In generale, hanno avuto riscontri positivi. Penso, per esempio, a *Zona pericolosa* (1951), incentrato sui bambini e sulla cultura di violenza a cui presto sono indotti ad accostarsi, attraverso i giocattoli che rimandano alla guerra, i fumetti in cui non mancano brutalità, ecc. Presentato a Cannes, questo documentario piacque molto. A realizzarne il commento fu lo scrittore Giorgio Bassani, per il quale un simile lavoro rappresentò una discreta fonte di reddito, necessaria in un momento in cui, non avendo ancora raggiunto la notorietà, economicamente non se la passava benissimo. In verità, il suo testo, in origine, aveva un'impronta fortemente letteraria, ma un po' l'ho "asciugato" e così, alla fine, è risultato funzionale.

Rivedendo oggi *Zona pericolosa* ne sono orgoglioso e non è che mi capiti spesso, perché – ricostandomi alle mie opere – talvolta le trovo piene di difetti. Ma, a parte la mia spinta autocritica, va detto che questi lavori hanno suscitato molto interesse, sia al momento della presentazione sia nei decenni successivi. Certo, è pur vero che fra i critici e gli studiosi, anche di rilievo, non è mancato chi ha posto ipoteche al mio operato nell'ambito di quello che oggi viene definito cinema del reale...

Puoi fare qualche nome, al riguardo?

Per esempio, Adriano Aprà mi ha sempre catalogato come un epigono, privo di originalità stilistica, di Michelangelo Antonioni. Ora, io – com'è noto – sono stato aiuto regista di Michelangelo[1] e riconosco che, nel campo del documentario, questi ci ha dato un gioiello come *N.U. - Nettezza Urbana* (1948), esempio di poesia metropolitana che allora impressionò molti cineasti. Però il progetto che ho perseguito sul fronte dei documentari è stato del tutto autonomo, così come peculiare è stata la mia scelta di coniugare gli aspetti più lirici con precise istanze non solo di conoscenza ma anche di intervento sulla realtà sociale.

A proposito di documentari d'intervento diretto, tu nei decenni successivi ne hai realizzati diversi, spesso di carattere collettivo...

E' vero. In questo senso possiamo parlare di *Sabato 24 marzo*, prodotto dalla Cgil, nel 1984, e legato alla grande mobilitazione di massa che contestava il decreto sulla scala mobile emanato dal governo Craxi. Lo abbiamo realizzato davvero in tanti ed io mi sono attivato per coinvolgere registi dalle più svariate sensibilità estetiche. D'altronde, un ruolo organizzativo l'ho avuto anche nella costruzione di *L'addio a Enrico Berlinguer*, dello stesso anno e ovviamente incentrato sui partecipatissimi funerali del leader comunista. Anche in questo caso, hanno contribuito diversi tra i più prestigiosi nomi della cultura cinematografica italiana. D'altra parte, ho sempre pensato che – rispetto a certi snodi storici – sia necessario non solo intervenire direttamente, ma anche relativizzare il proprio ego, collocandosi all'interno di un'azione collettiva.

Questa logica ha trovato un'altra compiuta espressione in *Un altro mondo è possibile* (2001), primo dei documentari collettivi realizzati attraverso la Fondazione Cinema nel presente, da me fondata. In questo lavoro vengono in particolare descritte le giornate di mobilitazione contro il G8 di Genova, con tutto ciò che hanno comportato, inclusa l'eccezionale violenza poliziesca. Per realizzarlo, sono state coinvolte ben 31 piccole troupe, coordinate da Stefania Brai e spesso assistite da un "runner", cioè da un ragazzo del posto che le conduceva in questa o quella parte della città.

Permettimi un salto indietro, sul piano cronologico, utile a inquadrare meglio il tuo percorso. Se altri registi, nel passare alla finzione, sembrano essersi



Cito Maselli nell'opera di Luigi Zara

richiamati alle esperienze pregresse solo nel frequente uso di esterni, tu invece hai continuato ad esprimere una forte spinta all'analisi della realtà.

Penso ad esempio a *Storia di Caterina* (1953)... *Storia di Caterina* era collocato dentro L'amore in città, film a episodi legato ad un progetto di Cesare Zavattini e diretto – oltre che da me – da Antonioni, Fellini, Lattuada, Lizzani e Risi. L'ho scritto a quattro mani con lo stesso Za-

vattini, muovendo da una storia vera, interpretata dalla stessa donna che ne era stata protagonista nella realtà: Caterina Rigoglioso. Si trattava di una povera domestica siciliana che, dopo aver perso il lavoro ed anche i legami familiari, in seguito ad una gravidanza extra matrimonio, si trovò (dopo

vari passaggi, in cui fu lasciata sola da tutti) ad affrontare un processo per due reati: la contravvenzione al foglio di via obbligatorio e l'abbandono del figlio piccolissimo in un giardino di Via Panama, nella capitale. In sostanza, chiedemmo a Caterina di "recitare se stessa" perché la sua vicenda era esemplare. Certo, lei probabilmente non mise mai completamente a fuoco il significato dell'operazione in cui era coinvolta. Zavattini cercava di spiegarglielo impostando un dialogo basato su domande, alle quali, però, seguivano sempre risposte evasive. Ad ogni modo, Caterina seguiva attentamente l'indicazione di ripetere le cose così com'erano andate e, quindi, la sua presenza, assieme a quella del figlio Carletto, risultò incisiva. L'episodio ha suscitato un così notevole interesse che, anni fa, una regista della tv spagnola mi ha chiamato perché intenzionata a dargli un seguito, a filmare insomma la piega che aveva preso la vita di Caterina. Non se ne fece nulla: a Caterina, dal momento che la vita del figlio aveva avuto una svolta in senso positivo, non sembrava il caso di ritornare su momenti

segue a pag. successiva



Cito Maselli e Michelangelo Antonioni

segue da pag. precedente

così lontani e dolorosi. Era stata contenta di recitare a suo tempo, anche perché imponemmo al produttore (e futuro regista) Marco Ferreri che venisse pagata bene, ma si trattava d'un capitolo chiuso. Un capitolo, tra l'altro, che suscitò un aspro dibattito: Il Mattino di Napoli, all'uscita del film, ci attaccò pesantemente, bollando come indecente l'operazione da noi portata avanti. Da parte nostra, vi fu una risposta articolata che evidenziava il senso etico di *Storia di Caterina*. Il punto è che il neorealismo era entrato in crisi anche in conseguenza delle pressioni di una classe politica – capitanata da Andreotti – che detestava che i panni sporchi fossero messi in piazza. Noi invece, pensavamo che il cinema dovesse continuare a trarre linfa dalla vita, evitando di mitigare inutilmente gli aspetti più duri della quotidianità degli ultimi. Laddove fosse stato possibile, d'un cinema così inteso doveva essere direttamente protagonista il popolo, le cui istanze o sofferenze non potevano in ogni caso essere ignorate.

In tempi più vicini a noi, con Civico Zero (2007), sei stato uno dei pochi autori italiani a confrontarsi seriamente con il tema delle nuove povertà, quindi con il vissuto degli ultimi dei nostri anni...

Civico zero (2007) ha rappresentato un'esperienza singolare perché, nel confronto con forme di emarginazione tipiche del terzo millennio, in buona parte legate all'immigrazione, ho voluto superare le tradizionali barriere tra cinema di finzione e documentario. L'opera s'ispira liberamente ad un ottimo libro, Il nome del barbone (2005), in cui Federico Bonadonna raccoglie i frutti di una ricerca sul campo nel mondo dei senza fissa dimora. Le tre storie che racconto sono vere, però - e qui vi è una differenza fondamentale rispetto a Storia di Caterina - gli interpreti sono attori professionisti come Ornella Muti e Massimo Ranieri. Appartengono invece a personaggi reali le voci narranti fuori campo, ricavate da un centinaio di interviste realizzate, ai fini della realizzazione del film, da Gioia Benelli e Susanna Capristo. Dunque, ho mischiato un po' le carte, cercando di praticare nuove strade, sempre legate ad un cinema con una forte presa sul reale. Certo, questo è un prodotto che si rapporta ad un contesto preciso, sociologicamente definito, ma l'attenzione nei confronti del mondo marginale dei nostri tempi l'avevo già espressa in un'opera interamente di finzione: Cronache del terzo millennio (1996) dove - in una chiave di "fantastico sociale" - racconto una lotta che si svolge in una periferia metropolitana estrema, con tutte le contraddizioni ch'essa palesa strada facendo. Le 43 figure che animano il film - perlopiù interpellate da esordienti o non professionisti - hanno tutte una valenza fortemente simbolica.

Insomma, questo tuo profondo legame col reale risulta spesso filtrato attraverso elementi immaginifici. Che potrebbero anche rimandare ad un sostrato letterario...del resto, nel tuo cinema è forte il rapporto con la grande narrativa. Varie volte ti sei confrontato con romanzi e racconti di altissimo livello...

Sì, mi sono cimentato con diverse opere letterarie, dovute ad alcuni dei maggiori scrittori italiani contemporanei, realizzando: *Gli indifferenti* (1964) da Alberto Moravia, *Tre Operai* (1980) da Carlo Bernari, *L'avventura di un fotografo* (1983) da Italo Calvino e *Il compagno* (1999) da Cesare Pavese. A parte la trasposizione di Moravia, negli altri casi, si tratta di lavori fatti per una televisione che si muoveva su coordinate migliori delle attuali. Quando realizzai *Gli indifferenti* non mancarono i complimenti dello stesso Moravia che mi disse che avevo realizzato un'opera autonoma e in un certo senso più profonda del suo romanzo. Di certo, per me è stato uno dei film in cui mi sono concentrato di più nel lavoro con gli attori: avevo a disposizione un cast internazionale (Claudia Cardinale, Paulette Goddard, Tomas Milian, Rod Steiger, Shelley Winters) ed ho cercato di ottenere da ognuno il meglio. Il giudizio di Moravia mi ha molto confortato, anche perché lui - lo testimoniano le recensioni che pubblicava sull'*Espresso* - aveva una particolare comprensione del fenomeno cinematografico. Con Moravia ho sempre avuto buoni rapporti, così come con Italo Calvino: lo scambio con quest'ultimo si è basato anche sulla sua passione nei confronti delle diverse forme espressive, a partire dal cinema, ch'egli vedeva come mezzo di formazione intellettuale. In più, Calvino manifestò grande interesse verso una mia attività meno nota, quella di fotografo, tanto che scrisse la presentazione di una mia mostra a Parigi. Per me è stato un onore realizzare per la televisione italiana una versione del suo racconto *L'avventura di un*



fotografo, che tra l'altro è stata premiata a Saint Vincent. In questa circostanza, l'Unità titolò a tutta pagina che a Saint Vincent avevano vinto Maselli e Calvino.

Moravia e Calvino sono due figure di straordinario rilievo nella vicenda culturale italiana. Ma lo sono anche due registi con cui hai avuto modo di collaborare: penso ad Antonioni, che già hai citato, e a Luchino Visconti...

Senz'altro lavorare con autori straordinari come Visconti e Antonioni è stata un'occasione di crescita estetica ma anche umana. Di Michelangelo non sono stato solo un grande amico e suo aiuto regista, perché in *Cronaca di un amore* ho scritto molta parte della sceneggiatura: una cosa di cui sono orgoglioso, poiché quest'opera ha aperto nuove vie espressive al cinema italiano, pure se non raggiunge le altezze de *Il grido* (1957). Diciamo che l'insegnamento maggiore che ho tratto da lui rinvia alla consapevolezza del grande potere espressivo dell'immagine. Ciò che ho ricevuto da Visconti si pone su un piano diverso, che potremmo definire etico-politico. Luchino era un personaggio eccentrico, che spesso si esprimeva nei modi tipici dell'aristocrazia milanese, ma aveva un senso altissimo del lavoro dell'autore. Asseriva infatti che fare un film è un atto morale ed in effetti nelle sue opere ha sempre coniugato l'espressione artistica e l'afflato etico. Direi che non solo il sottoscritto, ma anche gli altri che hanno lavorato con lui sono stati profondamente segnati da questa lezione. E l'operato di autori di grande levatura come Francesco Rosi e Antonio Pietrangeli lo conferma. Ma secondo me, pur collocandosi su un altro versante, che è quello d'un cattolicesimo conservatore, anche Zeffirelli ha tenuto conto di queste istanze.

Invero, oggi Zeffirelli è etichettato da buona parte della critica come un amante della bella confezione, lontano da preoccupazioni d'altra natura...

Io parlo in particolare della prima fase della sua attività. In ogni caso, negli anni '50 e '60, l'ambiente del cinema era fortemente progressista: manifestare il proprio conservatorismo era allora in un certo senso "coraggioso". Bene, visto che hai evocato un contesto culturale connotato "a sinistra", è forse giunto il momento di affrontare un aspetto che, parlando con te, non si può ignorare: quello della militanza comunista...

Parliamo di qualcosa che, per me, comincia prestissimo. Durante la Resistenza, io faccio parte dell'Unione Studenti Italiana, legata al PCI. Ne ero il responsabile romano, mentre Carlo Lizzani la dirigeva a livello nazionale, anche se naturalmente di ciò non potevo essere allora edotto, viste le regole della clandestinità. A parte questo, tieni presente che, essendo nato nel dicembre 1930, durante l'occupazione tedesca della capitale avevo 13 anni. Una precocità che è stata anche il frutto di stimoli familiari, che non erano solo di natura artistica: mio padre, oltre ad essere un critico d'arte, era portatore di una sensibilità nettamente antifascista, sebbene lontana da un'ottica militante. In quegli anni, ho vissuto momenti drammatici, come quando Agge Savioli, che fu poi anche sceneggiatore di alcuni miei film, venne sottoposto ad un arresto da parte della Banda Koch, cui io sono scampato per miracolo. E' proprio in considerazione di tali esperienze che, nel dopoguerra, nonostante il dato anagrafico, entrai direttamente nel PCI, senza passare per la FGCI.

Anche se nel PCI non erano ammesse le correnti, in esso coesistevano diverse anime: a quale ti sentivi più vicino?

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Io sono stato sempre prossimo alle posizioni di Pietro Ingrao, che aveva posizioni critiche ma mai nel senso della rottura. Nel PCI si è spesso manifestata una diffidenza verso i movimenti che via via si creavano nella società. Ingrao proponeva invece di confrontarsi a fondo con la carica rinnovatrice espressa da questi movimenti, senza dissolvere in essi il partito. E' noto che, all'XI Congresso, nel 1966, andò in minoranza. Si è trattato di un passaggio storico, perché la battaglia congressuale rese evidente l'esistenza se non di correnti, che come hai ricordato tu non erano ammesse, di tendenze differenti.

Questa tua vicinanza all'impostazione ingraiana come si è concretizzata nella realtà, quali scelte ti ha portato a fare?

Intanto ti posso dire qualcosa sul mio rapporto con il movimento studentesco. Alla fine degli anni '60, ho conosciuto Giovanna Marini, grande musicista, che creò il ponte fra me ed esponenti del Movimento Studentesco. Ho potuto constatare direttamente il fatto che, pur con alcune esasperazioni estremistiche, in questi ambienti c'era spesso un'elaborazione forte, ancorata ad un progetto di trasformazione della società italiana. Va specificato che, in quella fase, era anche cresciuto notevolmente il mio impegno dentro l'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) ed ero molto attivo anche nella Sezione Cinema della Commissione cultura del Partito. La mia idea era che i rapporti con certi movimenti dovessero essere approfonditi, anche perché, nonostante i loro limiti, questi erano portatori di una notevole energia trasformatrice. E' in quest'ottica che ho contribuito a far schierare il PCI in favore della riforma della Biennale di Venezia. La saldatura tra la nostra spinta propositiva e alcuni momenti di aperta contestazione, portò al superamento dell'antico Statuto della mostra, risalente ai tempi del fascismo, e alla costruzione di una nuova idea di istituzione culturale pubblica.

In quella fase, tu hai realizzato Lettera aperta a un giornale della sera (1970), sviscerando le contraddizioni dell'intellettualità di sinistra. Quanto ha influito il clima di permanente agitazione di quegli anni su quest'opera?

Diciamo che, in questo clima in cui il PCI si dimostrava più aperto alla discussione, ci si sentiva più liberi e dunque più inclini alle rappresentazioni autocritiche. Tra cui, appunto, *Lettera aperta a un giornale della sera*, in cui ho riversato un po' delle mie inquietudini di allora. In fondo, mettere in scena le vicende di un gruppo di intellettuali che - consapevoli del pericolo di imborghesirsi - manifestano pubblicamente l'idea di partire per il Vietnam con una brigata internazionale, salvo poi farsi prendere da titubanze, era qualcosa di innovativo. Non solo si usciva dalla raffigurazione eroica dei militanti comunisti, ma se ne sottolineavano pure le aporie. Sicuramente, anche in questa spinta ad evitare narrazioni apologetiche ha pesato la mia vicinanza a Pietro Ingrao, il primo tra i comunisti italiani ad abbandonare la logica delle certezze granitiche.

Nel tuo confronto artistico con il mondo comunista, con il film Il sospetto (1975), sei arrivato a riferirti ai tragici anni '30, segnati in Italia dall'implacabile dittatura fascista e in Russia dal rifluire delle speranze dell'ottobre e dalle degenerazioni staliniane...

Il sospetto nasce in un preciso momento del dibattito della sinistra italiana. Nel '68, come si sa, il PCI di Longo consuma uno strappo, dissociandosi dall'invasione sovietica della Cecoslovacchia. Si avvia una fase di notevole apertura, che porta ad esempio alla stesura di una Storia del Partito Comunista Italiano finalmente scritta con finalità scientifiche e non propagandistiche. A quest'opera di Paolo Spriano, si affianca la pubblicazione delle memorie di eminenti esponenti comunisti: Umberto Massola, Camilla Ravera, Teresa Noce, Vittorio Vidali, Amerigo Clocchiatti, e tanti altri. Si ha finalmente la possibilità di conoscere a fondo una storia articolata, spesso carica di risvolti problematici o drammatici, questi ultimi particolarmente evidenti nel bellissimo libro della Noce Rivoluzionaria professionale (1974). Il punto è che molti hanno vissuto una lacerazione: ossia, erano consapevoli dei mali che portava con sé lo stalinismo, però nello stesso tempo ritenevano che l'Urss, con tutti i suoi aspetti oscuri, fosse un baluardo contro la reazione e un punto di riferimento per le lotte di liberazione nel mondo. Nel mio *Sospetto* c'è un dialogo tra Annie Girardot e Gianmaria Volonté che si riferisce proprio a questo nodo del ruolo dell'Unione Sovietica.

Organizzando cineforum negli anni passati, ho potuto verificare che il pubblico, rispetto a questo film, ha reazioni composite. Da un lato è avvincente dalla sua tensione narrativa, dall'altro rimane sconcertato dalla vicenda del protagonista, interpretato appunto da Volonté, ufficialmente mandato dalla Francia in Italia per stanare spie, ma di fatto usato dal Partito come un'esca...

Indubbiamente, ciò può risultare inquietante, soprattutto se non si conosce bene la storia del movimento comunista internazionale, con tutte le sue ambivalenze, che vanno studiate con attenzione. Nel personaggio di Volonté c'è tutta l'abnegazione che ho trovato nelle autobiografie di cui dicevo. Quando Teresa Noce diceva di stare col partito sino in fondo, si riferiva proprio a questa idea di sacrificio totale dell'individuo. Se certe vicende si decontestualizzano, è ovvio che possono creare sgomento e che non si colga l'altra faccia della medaglia: i tantissimi militanti dell'epoca che non si pensavano come isolati, ma interni ad una collettività, il Partito, che non era solo un ente astratto, ma anche una serie di relazioni comunitarie che persistevano persino nella clandestinità. Ad ogni modo, nel film gli aspetti problematici li ho voluti rendere in tutta la loro forza. Franco Solinas, che mi ha aiutato a realizzare la sceneggiatura, confermando di possedere un grande senso del racconto, era più titubante, non voleva apparire troppo "anti-partito". Ma io ho spinto perché *Il Sospetto* non edulcorasse nulla e il fatto che ancor oggi susciti interrogativi è per me fonte di soddisfazione.

Un altro tuo film realizzato proprio per stimolare il

dibattito è l'assai più recente Le ombre rosse (2009), che però affronta la vicenda di un centro sociale autogestito. Come ti è venuta l'idea di misurarti con una realtà simile?

Una volta sono stato invitato all'Astra, centro sociale non distante dai Prati Fiscali, a Roma, e sono rimasto molto colpito dalla serietà di quell'esperienza. Con una ragazza del centro sono rimasto in contatto, ricevendo continui aggiornamenti sulle loro attività e sui loro progetti. Ciò mi ha spinto a pensare ad un film che avesse come "protagonista" una realtà analoga: il Centro Sociale "Cambiare il mondo". Un'esperienza vitale, di vicinanza agli ultimi e di attivismo culturale che, però, quando guadagna l'attenzione dei media, rivela le sue grandi fragilità e viene attraversata da conflitti e divisioni. In sostanza, se la sinistra più tradizionale non sta messa bene, perché ha perso il contatto con la sua base sociale, chi ancora, generosamente, si spende nei territori, manifesta altre contraddizioni. E non parliamo degli intellettuali, la cui condizione è qui raffigurata attraverso il personaggio affidato ad Herlitzka, colui che, involontariamente, creandogli attorno una visibilità spropositata, crea le condizioni per la crisi di "Cambiare il mondo"...

A me sembra di poter dire che, anche se questo film parte da precise constatazioni rispetto alla situazione della sinistra italiana, in verità non ha intenti dimostrativi e cerca invece di evocare situazioni e suggerire temi su cui soffermarsi a pensare...

Certo, io muovo da problemi reali ma il mio



Il regista Citto Maselli, con Stefania Brai, saluta Pietro Ingrao a Montecitorio

non è un cinema di comizi e i film non possono risolversi in pamphlet. La mia concezione del cinema è un'altra: io cerco di esprimere un punto di vista anche mediante momenti o figure simboliche come, in questo caso, quella interpretata da Herlitzka. In un certo senso il discorso lo svolgo in modo indiretto, perché non intendo instradare a forza lo spettatore verso la "giusta lettura" della realtà, ma stimolarlo alla riflessione. Non sono sicuro che tutti i film che ho realizzato siano riusciti in questo intento, ma è una filosofia che rivendico. Il film deve sollecitare la discussione all'interno di un pubblico che si rispetta, che si considera tutto formato da teste pensanti.

Stefano Macera

[1] Nel cortometraggio documentario *L'amorosa menzogna* (1949) e nei lungometraggi di finzione *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camelie* (1953).

Al cinema

Le confessioni



Marco Olivieri

Un viaggio interiore che interroga lo spettatore grazie a un'idea profonda del cinema e del mondo. Un film sul segreto e sul potere, sul sacro e sul mistero, ma soprattutto sull'essere umano, su quell'insieme di tragedia e dolore, inganno e verità che lo caratterizza. Con "Le confessioni", sesto film di Roberto Andò, la favola morale si fonde con un romanzo per immagini sospeso tra realismo e dimensione surreale, suscitando numerosi interrogativi sulla realtà. Sussistono alcuni punti in comune con l'esperienza felice di "Viva la libertà", seppure nel quadro di una scrittura ancora più complessa.

In coerenza con il tocco cinematografico di Andò, che ha scritto la sceneggiatura con Angelo Pasquini, il film si colloca nell'ambito europeo con molteplici riferimenti: su tutti Hitchcock e Polanski. Si può definire pure cinema politico perché mette in discussione l'esistente, con una ricerca di linguaggio e di temi che presenta importanti risonanze letterarie, seppure con un'impronta personale e legata all'oggi. Il thriller e l'ironia, il giallo metafisico e i paradossi del nostro tempo, tra tecnologia e natura, si mescolano in un crescendo narrativo di confessioni come grido dell'anima e intensi flashback. "Le confessioni" – che è anche un libro edito da Skira con la sceneggiatura, le fotografie di scena di Lia Pasqualino e gli approfondimenti con il regista, lo sceneggiatore e il protagonista Toni Servillo – propone un emozionante sguardo dentro l'abisso di una civiltà e di una cultura. A essere messo in discussione, dopo "Viva la libertà", è il centro reale delle decisioni: il mondo economico. Lì dove tutto si stabilisce, con un'ineluttabilità fatalistica e priva di contrappesi, nel nome di un capitalismo finanziario che comanda politici privi di autorevolezza, collocati nei presunti posti di comando solo per ratificare decisioni già prese nel segreto di stanze disabitate dalla democrazia e dal consenso dei popoli. Domina così l'arbitrarietà del mercato – figura mitica tra la superstizione, l'irrazionalità e il miraggio – a discapito degli ultimi della terra. Con "Le confessioni", il mistero e il thriller trovano una sorprendente armonia e la riflessione filosofica ed esistenziale è affidata ai due personaggi



chiave della storia, dal fascino shakespeariano: un monaco certosino e il direttore del Fondo monetario internazionale. Ovvero due giganti della recitazione come Toni Servillo e Daniel Auteuil. Si affermano pure il valore del silenzio e un richiamo significativo alla natura. Il richiamo a un'essenzialità invisibile agli occhi ma insita nell'animo umano, nel profondo, nel rispetto di ogni essere vivente che abita il pianeta. In uno stile che cela molteplici spunti interpretativi, emerge quanto siano illusori oggi sia il governo da parte degli Stati,

sia la presunta razionalità dei mercati. Sovrastrutture che nascondono il vuoto delle decisioni a vantaggio della dittatura delle multinazionali e degli interessi economici. Senza tentazioni didascaliche, gli strumenti poetici della metafora e la forza suggestiva di dialoghi e situazioni mettono in scena l'ingiustizia dei meccanismi che governano il mondo. Nello



Roberto Andò sul set

stesso tempo, nel confronto serrato fra Roberto Salus e Daniel Roché, nel dietro le quinte di un G8 in Germania, intravediamo un possibi-



le riscatto morale, affidato a un monaco che crede nei miracoli dell'esistenza. Una figura anomala: un mistico che non si piega ai

soprusi dei potenti, nel nome del silenzio e della sacralità di ogni essere umano. In una babele di lingue e volti internazionali per la produzione di BiBi Film e Rai Cinema — non a caso la versione del film più affascinante è quella originale in italiano, inglese e francese — spiccano pure, in un cast ricco di volti significativi e sguardi intensissimi, gli attori Connie Nielsen, Maria José-Croze, Pierfrancesco Favino, Lambert Wilson, Moritz Bleibtreu, Giulia Andò, Richard Sammel e Aleksej Gus'kov. La regia si distingue per le scene dal tocco evocativo e per l'uso quasi ipnotico delle immagini, sin dal coinvolgente piano sequenza nei titoli di testa. Risulta accurata la fotografia di Maurizio Calvesi, punto fermo del cinema di Andò, tra l'interno labirintico dell'albergo e l'esterno, nell'alternanza di luce e buio, suggerendo un mondo glaciale e disperato, nel capolinea di un Occidente che discrimina i più deboli e pratica l'ingiustizia. In questo clima, sia la "Winterreise" di Schubert, sia il pianoforte di Nicola Piovani, richiamano con levità i temi segreti del racconto, a favore dell'inatteso. A sostegno di un monaco che si siede sul tavolo dei potenti del mondo e, nel nome della pietà, scompagina i loro progetti di sopraffazione. La confessione di Roché, un Re Lear impazzito, apre la strada al miracolo dell'inatteso. Alla forza spirituale di un certosino che tranquillizza i cani non più servili, registra il canto degli uccelli e crede nel riscatto dell'uomo.

Marco Olivieri



* Le foto sono di Lia Pasqualino

Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica alla riscossa!

A proposito del discusso Decreto Ministeriale sulla promozione cinematografica del marzo scorso, le Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica contestano, nei contenuti e nei tempi, quanto fatto dalla Direzione Generale Cinema del MiBACT. I presidenti Massimo Caminiti del Cinit, Marco Asunis della FICC e Roberto Roversi dell'Ucca dicono la loro su questo numero. Ricordiamo che nel numero precedente di Diari di Cineclub sono già intervenuti sull'argomento, Giovanni Ernani, Mino Argentieri e Silvana Meliga

E' indispensabile prevedere un regime transitorio per l'istruttoria delle istanze delle Associazioni per il contributo 2016



Massimo Caminiti

Questi primi mesi del 2016 sono stati segnati, per le associazioni nazionali di cultura cinematografica riconosciute dal Ministero dei Beni e Attività Culturali e del Turismo, da un fervore normativo molto discutibile che ne sta mettendo a repentaglio il futuro. Nelle more dell'approvazione di una nuova legge che ridisciplini in maniera organica il settore cinema, tuttora in discussione in Parlamento, e, quindi ancora da approvare, Ministro e Direzione Generale hanno ritenuto di modificare le "Modalità tecniche di gestione e di monitoraggio dell'impiego delle risorse destinate alla promozione delle attività cinematografiche in Italia e all'estero" con due successivi decreti, uno del Ministro, del 9 marzo 2016, che abroga e sostituisce il D.M. del 28.10.2004, l'altro del Direttore Generale del Cinema del 12 maggio 2016 che ne ridisegna i parametri. Il termine per la presentazione delle domande per cui si chiede il contributo 2016 è stato fissato al 15 giugno (sic!), quindi quasi a metà dell'anno. Sono significativi i cambiamenti previsti per la definizione dell'ammontare del contributo dai nuovi provvedimenti, adottati, diversamente da quanto avvenuto con i decreti emanati a gennaio scorso in tema di "Modalità tecniche per il sostegno all'esercizio ed alle industrie tecniche cinematografiche" o a febbraio scorso in tema di "Criteri per l'attività cinematografica d'essai", per il sostegno di attività, fra cui quelle delle Associazioni nazionali di cultura cinematografica, da svolgersi tutte fra il 1 gennaio e il 31 dicembre del 2016. Nel momento in cui i parametri specifici di valutazione delle iniziative e i criteri per la determinazione del contributo sono stati resi noti in maniera dettagliata soltanto con il decreto direttoriale del 12 maggio, sono molto evidenti le difficoltà che si incontrano nella presentazione di istanze che non hanno potuto tener conto, per più di un terzo dell'anno, dei nuovi criteri che appesantiscono e possono rendere insostenibili le programmazioni effettuate delle associazioni nazionali di cultura cinematografica. Le ragioni sono presto dette:

l'art. 18 del D.Lvo. 22.01.2004 n. 28 definisce al 2° comma Associazione nazionale di cultura cinematografica "l'associazione senza scopo di lucro, costituita con atto pubblico, diffusa e operativa in cinque regioni, con attività perdurante da almeno tre anni, alla quale aderiscono circoli di cultura cinematografica ed organismi specializzati", e prevede al comma 5° "Alle associazioni nazionali di cui al comma 2° viene concesso un contributo annuo, da prelevare sulle risorse di cui all'articolo 19, commisurato alla struttura organizzativa dell'associazione, nonché all'attività svolta dalla stessa nell'anno precedente, secondo modalità tecniche definite con il decreto ministeriale di cui all'articolo 19, comma 3°". Esaminiamo, adesso, le differenze per la determinazione dell'ammontare del contributo: A) l'abrogato D.M. 28.10.2004 al punto 2.1 prevedeva che il 50% del contributo venisse assegnato sulla base della struttura dell'ente, dando un diverso peso ai circoli affiliati a seconda del territorio in cui operavano, mentre il restante 50% veniva definito sulla base dell'attività svolta dall'associazione nell'anno precedente e dell'attività prevista per quello per il quale si chiede il finanziamento. Il nuovo decreto del 9 marzo prevede che il 30% del contributo venga definito sulla base della struttura, facendo poi venire meno, con il decreto direttoriale, ogni differenza fra circoli a seconda dell'area, più o meno servita dalla distribuzione cinematografica in cui operano, e il 70% sulla base dell'attività svolta e da svolgere; B) altra significativa differenza per la sostenibilità economica delle gestioni: il D.M. 28.10.04 prevedeva fra i criteri al punto 2.1 che le Associazioni nazionali fossero esonerate dall'obbligo della copertura parziale delle spese previste in bilancio; l'articolo 10 del D.M. del 9.3.16 prevede che "I contributi possono essere concessi soltanto a condizione che almeno il 10% della copertura finanziaria dell'iniziativa sia a carico dell'associazione o di eventuali sponsor e finanziatori pubblici e privati"; C) Il comma 1 dell'art. 10 prevede, poi, che eventuali pubblicazioni siano rese disponibili esclusivamente su piattaforme digitali. Ovviamente l'aver appreso queste e altre non meno significative novità in forma esaustiva solo a maggio costituisce un ostacolo di non poco conto. Alla luce di quanto sopra si chiede all'Onorevole Ministro,

nelle more della approvazione della nuova legge sul cinema, se non ritenga opportuno regolamentare l'istruttoria delle istanze di contributo con un regime transitorio: su bilanci che variano dagli 84mila ai 133 mila euro, percentuali come il 10% di finanziamento o la riduzione del peso della quota struttura del 20% incidono in maniera pesante, e sono tali da pregiudicare l'operatività, nel breve periodo, delle Associazioni nazionali nell'anno 2016. Del resto come evidenziato la base di riferimento per la determinazione del contributo è l'anno solare e i nuovi provvedimenti avrebbero dovuto essere emanati entro il 31 dicembre o, al limite, entro il mese di gennaio scorso, considerato che la data di scadenza dell'istanza di contributo era stabilita al 28 febbraio nel decreto precedente. Non essendo accaduto, è opportuno valutare se e in che misura sia possibile porre rimedio alle difficoltà che stanno incontrando le Associazioni, le quali, bisogna assolutamente comprendere, non svolgono una attività prevalente "di tipo commerciale", ma di significativa e importante diffusione culturale, avvalendosi di numerosi operatori "volontari" che si impegnano quotidianamente in favore del pubblico, soprattutto giovane, per una crescita qualitativa dello spettatore.

Massimo Caminiti
(Presidente Cinit - Cineforum Italiano)



Cinit-Cineforum Italiano

Indirizzo: Via Daniele Manin, 33,
30174 Città Metropolitana di Venezia
Telefono: 041 962225

www.cinit.it

info@cinit.it

E' tempo di mercato. Addio al volontariato?



Marco Asunis

Tempi duri per chi fa del suo impegno culturale una scelta da volontario in una società dove il concetto di mercificazione ha la supremazia su tutto. E' quasi naturale per me associare questo orientamento dominante con le recenti traversie subite dalle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica – AANNCC, come conseguenza dell'enigmatico percorso che ha riguardato il nuovo decreto previsto del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - MiBACT sulla promozione cinematografica. Condizione di incertezza che aveva portato lo scorso 28 febbraio, la direzione nazionale della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, con voto unanime, a inviare proprio al Ministro Franceschini e al D.G.C. del MiBact Nicola Borrelli un ordine del giorno che denunciava lo stato di forte preoccupazione su quanto si stava determinando attorno all'annunciato nuovo decreto sull'impiego delle risorse per la promozione cinematografica. La ragione principale di questa particolare presa di posizione, riguardava una procedura ministeriale ritenuta non corretta e assai poco lineare. Il riferimento era rivolto in particolare a un semplice e apparentemente innocuo avviso nel sito della Direzione Generale postato già dal 2015, che informava gli "utenti" (sic!) del congelamento e dello slittamento a sine die delle domande per i contributi alla promozione delle attività cinematografiche, in attesa di una indefinita riformulazione di nuovi criteri e regole da disporre entro le prime settimane di Gennaio del 2016. Sulla base di quale condivisa indicazione tecnica o politica questa decisione venisse disposta, non era dato sapere. Certamente non scaturiva da una indicazione de 'Osservatorio dello Spettacolo', l'unico organismo che poteva attraverso analisi preliminari ipotizzare delle modifiche ragionate, che proprio **Diari di Cineclub** recentemente ha svelato in pieno disuso. (ved. n. 39 – Maggio pagg. 37 e segg.). Sta di fatto che giusto in data 14 Marzo è arrivata risposta del D.G. Borrelli al deliberato della FICC: *"...ogni determinazione in ordine alla normativa applicabile alle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica sarà assunta non appena perfezionata la procedura di approvazione del nuovo decreto"*. Ognuno può fare le proprie valutazioni sul grado di consistenza di tale risposta, ma quel che avviene in concomitanza attorno a questo 'burocratico' confronto, è una sorprendente accelerazione del processo amministrativo che formalizza il nuovo decreto, non cancellando, però, nella forma e nella sostanza l'impressione di una operazione forzata e incerta. Il decreto viene predisposto il 9 marzo, 5 giorni prima della lettera del D.G. in risposta alla FICC dove si annunciava che ogni determinazione sarebbe

stata assunta 'non appena perfezionata la procedura di approvazione del nuovo decreto'. La sua pubblicazione nella GU n. 92 viene disposta il 20 aprile, chiudendo apparentemente il cerchio di un'operazione tanto agognata. Il documento della FICC, di cui **Diari di Cineclub** ha dato risalto nel mese di Marzo (n. 37 pag. 45) e Aprile (n. 38 pag. 11), aveva sollevato responsabilmente una serie di questioni che avrebbero dovuto indurre a un minimo di riflessioni serie e migliori considerazioni, cosa che il nuovo decreto lascia più che mai aperte. Questioni che abbiamo con piacere visto invece riprese e ulteriormente sviluppate in modo circostanziato nell'ultimo numero di **Diari di Cineclub** (n. 39 pag. 4 e segg.) da Giovanni Ernani, Mino Argentieri e dalla ferrarese Silvana Meliga, a conferma di quanto tutta la vicenda continui a creare perplessità e sollevare dubbi. Oltre alla brutta constatazione di una scelta che definisce un nuovo decreto senza verificarlo con i diretti interessati, che modifica nel profondo criteri di equilibrio e di imparzialità sul finanziamento dell'attività annuale delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica sulla pratica storica dell'associazionismo volontario dei Circoli del Cinema nelle città e nei paesi, nelle scuole e nei luoghi dove il cinema non esiste, ci si chiede anche quali siano effettivamente i principi ispiratori di questa operazione. Cosa ha determinato, cioè, il fatto che le AANNCC, aggregazioni culturali di puro volontariato legate alla formazione del pubblico e riconosciute per questo dalla legge sul cinema, siano state private del loro ruolo particolare nel sistema cinema e declassificate nel richiedere loro il 10% di entrate proprie per l'attività annuale generale? Qual è il principio che sorregge questa nuova disposizione? E' una scelta che rientra all'interno di una idea politica nuova che riguarda tutto il comparto cinema e che vede con insofferenza qualsiasi cosa abbia un vago sapore di impegno gratuito. Se non è così, la ragione di questa particolare operazione qualcuno ce la dovrebbe spiegare. Così come qualcuno dovrebbe farci capire le ragioni, è solo un altro esempio, di non finanziare più le riviste cinematografiche e le pubblicazioni su carta stampata. Il decreto ci dice che le ragioni starebbero nelle 'mutate esigenze volte a determinare un più efficiente andamento del sostegno statale alle attività di promozione cinematografica in Italia e all'estero'. Bene, almeno queste mutate esigenze potranno spiegarcele per bene? La nuova legge sul cinema è al vaglio del Parlamento. Una volta definita, è auspicabile che almeno essa possa svelarci questo nuovo mistero tutto italiano, di un decreto che anticipa e si scollega dalla legge di riferimento, introducendo nuove visioni politiche camuffate da interventi tecnici. C'è tanto di che preoccuparsi e mobilitarsi nel mondo dell'associazionismo culturale cinematografico.

Marco Asunis
(Presidente FICC)

ULTIM'ORA!

Il MiBACT tenta di cancellare le Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica – AANNCC?

Il paradosso della DGC: le regole attuative al DM promozione del 9 Marzo 2016. Un regolamento che anticipa una legge che ancora non esiste

Alla fine tutto torna e ha una logica! Gli articoli che hanno raccontato fino anche a questo numero di **Diari di Cineclub** i pasticci dei nuovi decreti per il finanziamento alla promozione cinematografica, devono essere ulteriormente e faticosamente aggiornati. Purtroppo siamo in presenza ad uno sconcertante epilogo. Esaminati attentamente i criteri stabiliti dalla Direzione Generale del MiBACT che regolano i nuovi decreti, iniziata la fase di compilazione delle istanze con l'utilizzo della modulistica on line, avendo verificato e confrontato con gli uffici ministeriali le modalità di compilazione, scopriamo che le AANNCC sono considerate d'ora in poi come piccioni da impallinare. Sulla base della verifica delle nuove disposizioni, le AANNCC non potranno più mantenere una sede nazionale di riferimento né potranno utilizzare collaboratori per seguire il lavoro amministrativo e di collegamento con tutte le realtà culturali associative. E' questo l'ultimo colpo di grazia che si vuole infliggere alle AANNCC. L'ostilità è dichiarata. Peccato, avremmo preferito essere interpellati per avviare il dialogo per una fattiva collaborazione. Con l'occasione smentiamo quanto scritto nel Decreto del Direttore Generale del 12 maggio in prima pagina: "Sentite le associazioni di categoria maggiormente rappresentative". Non è così. Le stesse non sono state sentite.

DdC

FICC

Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

F.I.C.C.

Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

Via Romanello da Forlì 30 - 00176 Roma

Tel. 06.86328288

Fax: 06.45492902

cell. 3475983664 (segreteria nazionale)

www.ficc.it info@ficc.it

Il controverso Decreto Ministeriale sulla promozione cinematografica



Roberto Roversi

Sono state spese parole forti, e spesso non proprio lusinghiere, per il travagliato approdo cui sta giungendo il disegno di legge sul cinema, soprattutto da personalità della cultura ideologicamente orientate. A me, che delle gabbie ideologiche, confessionali o secolari, ho sempre fatto volentieri a meno, la riforma lascia semplicemente perplesso. Perché se è vero che il cinema è sempre stata una forma di espressione di confine tra industria e arte, è altrettanto vero che la riforma Franceschini pende decisamente verso la prima e sembra confondere la cultura con l'intrattenimento e il mercato. Niente di nuovo, è la politica, bellezza! E' più semplice twittare post orgogliosi e patriottici quando un regista italiano vince un premio ad un festival internazionale che approfondire le tentacolari dinamiche del nostro comparto. Quindi fingiamo di esserci scordati la "tassa di scopo" del modello francese, subito abbandonata a favore di un semplice prelievo sulla fiscalità generale: non saremo certo noi a dolercene, visto che da sempre consideriamo la cultura parte integrante del welfare, ma il sospetto (la certezza?) è che la giravolta sia dovuta alla sua- sion, ben poco moral, dei cosiddetti Over The Top (Tim, Mediaset, Sky, Netflix et cetera). Fingiamo anche di non esserci accorti che una precedente redazione del decreto espungeva addirittura il concetto di "film d'essai" (e i relativi contributi alle sale che fanno programmazione di qualità): i film hanno tutti lo stesso valore, si diceva, "uno vale uno", per usare una formuletta pigra oggi in voga. Fortunatamente si è posto rimedio, l'essai è rientrato dalla finestra, gli ultimi, coraggiosi esercenti "Arthouse" possono tirare un sospiro di sollievo. Fingiamo anche di non conoscere nozioni elementari di diritto e, da buoni incassatori, soprassediamo sul fatto che una normativa vigente non sia stata applicata per mesi nonostante non fosse stata precedentemente abrogata (secondo il noto principio "tempus regit actum"). Ma veniamo al nostro ambito specifico, quello della regolamentazione delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica. Per qualche motivo nove associazioni, delle più varie ispirazioni culturali, che rappresentano oltre 800 cineclub, sono storicamente sottostimate e messe in condizioni di non potere sviluppare appieno le loro potenzialità. Il motivo? Possiamo solo immaginare che la Direzione Nazionale Cinema senta odore di muffa e di stantio nel sentire parlare di "cineclub" e sia irrimediabilmente legata ad un immaginario fantozziano fatto di proiezioni carbonare, sale fumose, sottotitoli in lingue criptiche e inevitabile dibattito finale.

Forse è il caso di aggiornare quest'idea datata e vagamente offensiva: per quale motivo altrimenti tutti i registi italiani fanno la fila per presentare in anteprima i loro lavori al Kino, circolo UCCA, tecnologicamente all'avanguardia, brasserie al primo piano, laboratorio di formazione, 38 posti a sedere nel basement e, di fatto, luogo d'incontro privilegiato di tutto il mondo del cinema della capitale? In realtà le AANNCC svolgono anche un ruolo di supplenza rispetto alla famigerata "censura di mercato". Probabilmente ricorderete l'anima-ta polemica innescata a fine novembre da Roberto Cicutto, Amministratore Delegato di Cinecittà Luce, quando "Bella e perduta" di Pietro Marcello, reduce da Locarno con ottime recensioni, è uscito in 12 copie in Italia e subito smontato. Citiamolo verbatim: "Istituto Luce - Cinecittà per atto di indirizzo del Ministro dei Beni e delle Attività culturali, distribuisce opere prime e seconde sostenute dal contributo statale e coprodotte da Rai Cinema, che però trovano spesso nell'esercizio cinematografico il più grande ostacolo alla propria circolazione". Provate a chiedervi chi si prenderà carico di far circuitare il film nel prossimo autunno, in profondità, vale a dire in aree non coperte dall'esercizio, di fronte al suo pubblico fisiologico, fatto di persone intellettualmente curiose. Indovinato: le AANNCC, e comunque sicuramente UCCA, che ogni anno con la sua rassegna itinerante "L'Italia che non si vede" copre le manchevolezze di un sistema distributivo ammorbatto da radicati conflitti d'interesse, che si traducono - diciamo le cose come stanno - in una prassi che non si può che definire ricattatoria nei confronti del piccolo esercizio. A solo titolo di esempio, nel 2015, e solo per restare al roster di Cinecittà Luce, Ucca ha sub-distribuito titoli come "Arianna", "La bella gente", "Genitori" e "Vergine Giurata" in località che vanno da Carbonia a Somma Vesuviana, da Acireale a Vasto San Salvo, da Teramo a Ivrea. Un'analisi, per quanto sommaria, del combinato disposto tra il Decreto Ministeriale del 9 marzo e quello Direttoriale di attuazione del 13 maggio suggerisce alcune considerazioni. In primo luogo, è modificato il rapporto tra la struttura e l'attività delle AANNCC in ordine alla quantificazione del contributo: se in precedenza avevano un'identica valenza, ora le iniziative preventivate e messe in atto incidono per il 70% sulla valutazione complessiva. E' una modifica opinabile, ovviamente, ma cui riconosciamo un indirizzo condivisibile: conta meno il numero dei circoli disseminato sui territori che la qualità e la quantità delle attività e iniziative che vengono effettivamente svolte (siano esse di formazione, diffusione, incentivazione del pubblico, soprattutto giovanile o in aree disagiate). Viene meno anche il sistema di punteggio diversificato ai vari circoli a seconda della loro dislocazione geografica: anche in questo caso ci sembra che il

provvedimento abbia una sua ratio, dal momento che la precedente suddivisione regionale non sembra più rispondere alla distribuzione degli schermi sul territorio nazionale. Veniamo alla tempistica. Fino ad oggi il termine per la presentazione dell'istanza di contributo era fissato al 28 febbraio (per l'anno in corso); dopo una lunga istruzione, la relativa Commissione si riuniva in estate e gli esiti si conoscevano intorno ai primi di agosto. Inutile dire che l'incertezza circa il timing, unito a quella sul quantum del contributo assegnato, ha, di fatto, finito per paralizzare l'attività delle AANNCC nella prima parte dell'anno, per far sì che le attività venissero sistematicamente schedate per il periodo autunnale - invernale. La riforma porta ora il termine per la presentazione dell'istanza al novembre dell'anno precedente rispetto a quello per cui si chiede il contributo: se l'istruzione delle pratiche si svolge in tempo ragionevole, è un notevole passo in avanti. Al netto dell'anno in corso, nel quale sarà necessario produrre due istanze a distanza di 4 mesi l'una dall'altra, a regime (cioè dal 2017), verrà sanata una situazione che ha creato infiniti disagi alle associazioni. Passiamo alle note stonate, che riguardano il "quantum" del contributo ministeriale. La prima riguarda la richiesta alle AANNCC di procurarsi autonomamente il 10% di entrate proprie; credo di non peccare di disonestà intellettuale se derubrico questa novità ad un puro e semplice intento punitivo. Spiace dirlo, ma mi sembra il segnale che la Direzione Generale non ha mutato di una virgola la sua visione sostanzialmente "parassitaria" delle Associazioni e continua a sottostimarne l'ampio spettro d'iniziative, quasi sempre svolto a titolo volontario. Peccato, una tale valutazione dell'associazionismo cinematografico (r) esiste solo in Italia. Ma il vero punctum pruriens, inutile tergiversare, è l'ammontare del contributo destinato alle 9 associazioni. Negli ultimi anni l'andamento è stato quanto meno schizofrenico: si è passati dagli 1,5 milioni di euro del 2005 ai 600.000 euro del 2013, per poi risalire parzialmente, negli ultimi due anni, ad 1 milione di euro. Insomma, un'altalena che ha reso totalmente incerte e imprevedibili le risorse destinate a ciascun'associazione. Ora, se si tratta di un provvedimento "di sistema", come più volte ribadito e se, Franceschini dixit, "con il disegno di legge vengono garantite risorse certe per 400 milioni di euro l'anno (+150 milioni, +60%)", la nostra richiesta è persino scontata: non è possibile, finalmente, garantire un fondo minimo certo anche per le AANNCC? Che possibilmente tenga conto della percentuale di aumento di cui godrà l'intero comparto cinematografico? E che, di fatto, semplicemente riporti le risorse a nostra disposizione al livello di 11 anni fa? Sarebbe un segnale di inversione di tendenza e di attenzione verso una galassia di realtà innovative

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e dinamiche, che avvicinano nuovo pubblico presentando lavori stimolanti e linguisticamente sofisticati che allargano un'offerta di titoli sempre più polarizzata intorno a pochi blockbuster o veri e presunti film-evento. Che recuperano una platea giovane grazie alle proiezioni in originale. Che rendono visibili e fruibili i lavori di tanti giovani autori di documentari e cortometraggi che rappresentano il ricambio generazionale del cinema italiano. E a proposito di futuro, una domanda che è anche una riflessione ineludibile: non sarà che il pubblico si sta stancando di rinchiudersi in parallelepipedi asettici e impersonali e sta riscoprendo il piacere e la ricchezza degli incontri con gli autori, della socialità, della condivisione, della discussione, del confronto?

Roberto Roversi
(Presidente Nazionale UCCA -
Unione Circoli Cinematografici Arci)

Nato a Ferrara, 55 anni, laureato in Giurisprudenza. Ho rivestito la carica di Presidente Provinciale Arci a Ferrara, attualmente Responsabile Culturale Arci Ferrara. Presidente del Circolo Ucca "Louise Brooks". Dal 2006 responsabile della programmazione del Cinema d'essai "Boldini" a Ferrara e della locale arena cinematografica. Dal 2006 al 2013 ho gestito la storica Multisala Apollo (4 schermi)



UCCA

Unione Circoli Cinematografici Arci

La sede della Direzione Nazionale dell'Ucca è in
Via dei monti di Pietralata 16- Roma (Zona
Stazione Tiburtina)

Tel: 06/41609501

Siamo in ufficio dal lunedì al giovedì dalle 9,30
alle 18,00. Il venerdì dalle 9,30 alle 14,00

www.uccaarci.it

ucca@arci.it

Teatro

Baricco, Smith e Wesson

Alessandro Baricco torna al teatro nel segno del contrasto generazionale con "Smith&Wesson"



Giuseppe Barbanti

Avent'anni dal successo conseguito con il monologo "Novecento" Alessandro Baricco torna in teatro con un testo pensato per la scena, "Smith&Wesson", in libreria dal 2014 che, dopo il debutto veneziano e le repliche padovane di maggio, sarà da novembre a febbraio 2017 nei principali teatri italiani. "Smith&Wesson", la cui regia è firmata da Gabriele Vacis, nasce come un duetto, anche se i due protagonisti sono in realtà diversissime facce di un unico personaggio nell'invenzione scenica dello scrittore torinese, e diventa strada facendo un quartetto: Baricco costruisce l'intreccio oltre che sulla strana coppia, formata da Smith (Natalino Balasso), amabile furfante e sedicente meteorologo, approdato nell'America degli inizi del secolo scorso alle cascate del Niagara, e Jerry Wesson (Fausto Russo Alesi), chiamato Il Pescatore, per la sua abilità nel ripescare appunto i cadaveri di quanti si toglievano la vita lanciandosi dalle cascate, anche su altre due figure femminili. Una di queste è Rachel (Camilla Nigro) una giovanissima aspirante giornalista, delusa per il pessimo trattamento che le viene riservato nella redazione di un quotidiano, a cui viene l'idea, per far parlare di sé e aver finalmente modo di far valere il suo talento, di tentare di buttarsi, stivata in una botte, dalle cascate, contando appunto sull'abilità di Wesson di recuperare la botte, lei compresa, entrambe sane e salve. L'altra è la fantomatica signora Higgins (Mariella Fabbris), evocata dai tre personaggi per tutta la durata della pièce, ma destinata a materializzarsi sul palco solo nel finale a ripercorrere in un suggestivo e toccante monologo le tappe che hanno portato alla tragica morte della giovane e sfortunata giornalista "Piccola Rachel... Davvero si sarebbe meritata un giorno di gloria, lei e quegli altri due matti, sa il cielo come mi mancano. Ma non è andata così, spesso non va così. Si semina, si raccoglie, e non c'è nesso tra una cosa e l'altra...". Alessandro Baricco aveva scritto "Novecento" per Eugenio Allegri, l'attore che fu a lungo e fortunato interprete del monologo, con "Smith&Wesson" ritorna a lavorare per il palcoscenico, disegnando il personaggio di Smith sui "panni" di Natalino Balasso, dopo averlo visto interpretare "Rusteghi, i

nemici della civiltà", spettacolo di alcuni anni fa sempre diretto da Vacis. Al centro della commedia c'è il rapporto fra generazioni diverse, la giovane Rachel e la coppia Smith&Wesson, rotta un po' a tutte le esperienze: Natalino Balasso, che si è venuto affermando nell'ultimo decennio come originale autore comico e interprete di se stesso oltre che negli spettacoli che ha portato in teatro da solo e con altri anche nel web con i milioni di accessi che continuano a registrare i suoi sketch su "Telebalasso", conferma il suo spessore di attore drammatico. A differenza di quanto accade spesso negli allestimenti scritti e diretti da Gabriele Vacis, che interviene in maniera significativa sulla drammaturgia, il testo di Baricco ne esce sostanzialmente rispettato: la messa in scena comporta un impegno non secondario anche per le didascalie di cui lo scrittore torinese ha corredato il testo descrivendo non solo i preparativi dello sfortunato lancio della botte, ma anche il momento clou e il commovente e tragico contesto delle ricerche del corpo della sventurata Rachel. Gabriele Vacis e Roberto Tarasco hanno costruito una scenofonia, termine innovativo che sta a significare la commistione di video realizzati da Michele Fornasera, suoni, luci e musiche con l'intento di evocare ambienti e situazioni "border line" stimolando l'immaginazione del



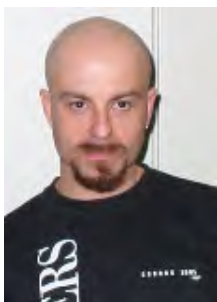
"Smith&Wesson", Natalino Balasso e Camilla Nigro (foto di Serena Pea)

pubblico: al centro della scena, comunque, una grande gabbia in ferro, all'inizio la baracca in cui vive prima solo Wesson poi anche Smith, che diventa in seguito, roteando grazie ad una macchina di scena, la botte in cui trova la morte la sognatrice Rachel. Applausi e chiamate alla "prima" veneziana al Teatro Goldoni dell'allestimento prodotto dai Teatri Stabili di Torino e del Veneto, entrambi Teatri Nazionali. L'appuntamento è ora per il prossimo autunno.

Giuseppe Barbanti

Festival

69° Festival di Cannes



Simone Emiliani

Quanti festival ci sono dentro un unico festival? Cannes sembra essere al centro del mondo del cinema durante ogni edizione e ne è perfettamente consapevole. Innanzitutto c'è quello più istituzionale formato dal programma ufficiale. E dopo l'andamento altalenante dello scorso anno, il

concorso 2016 è stato davvero all'altezza anche se non al livello di edizioni indimenticabili come quelle del 1999, del 2008 e del 2014. Vince Ken Loach con *I, Daniel Blake*, seconda Palma d'oro a dieci anni da *Il vento che accarezza l'erba*. Un film politico che pedina il protagonista, un falegname di 59 anni di Newcastle. Ed è attraverso di lui che mette in luce le aberrazioni burocratiche della Gran Bretagna di oggi. Con la rabbia ma senza l'intensità dei giorni migliori. E ha colpito ancora meno nel segno il Gran Premio della giuria, assegnato all'enfant-prodige canadese, il ventisettenne Xavier Dolan, per *Juste la fin du monde*. A due anni dalla consacrazione di *Mommy*, il giovane cineasta appare il classico 'pollo da batteria' allevato dal festival, pompato dal triangolo Festival di Cannes-Cahiers du cinéma-Les Inroductibles ed entrato in quella aurea autoriale in odore di santità di una competizione che spesso si rifà ai nomi sicuri. Ma il suo cinema appariscente, fatto di giochi di luce, da una recitazione spinta al massimo, dall'uso furbo della colonna sonora (*Moby* nel finale), è l'esempio di una cinefilia da fighetti che finisce solo per mortificare le prove di attori come Nathalie Baye, Marion Cotillard, Gaspard Ulliel, Vincent Cassel e Léa Seydoux. Ma tra i soliti nomi ci possono essere anche i fratelli Dardenne che con *La fille inconnue* non hanno quella fluidità di *Due giorni, una notte* ma si mettono in luce sempre per un cinema dall'esemplare rigore. O anche il ritorno in grande stile di Pedro Almodóvar con *Julieta*, mélo fasbinderiano gelido e fiammeggiante, potente soprattutto nelle forme del flashback che si riattivano attraverso la scrittura della lettera. Con un dolore intenso che mancava da *Parla con lei*. Ma va segnalato anche *Forushande* dell'iraniano Asghar Farhadi con cui il protagonista Shahab Hosseini ha vinto la Palma come miglior attore, dove la scrittura resta sempre sospesa in una zona limite tra teatro e cinema che è capace di creare un alto livello di tensione. E il finale è degno di una separazione. Il vero colpo di fulmine di Cannes 2016 sono stati tre. Innanzitutto *Elle* dell'olandese Paul Verhoeven con Isabelle Huppert che sembra uscita da un film di Haneke e trascinata nei territori tra una perfida commedia nera, l'eroticismo malato di *Basic Instinct* e una freddezza nel filmare la violenza che ha un

impatto devastante. Solo il cineasta olandese, assieme a Roman Polanski, riesce a raggiungere questi livelli. Il secondo è *Paterson* di Jim Jarmusch, titolo che prende il nome dalla città in cui è ambientato e da quello del protagonista interpretato da Adam Driver, uno degli attori statunitensi maggiormente in ascesa. Un minimalismo carico di vita che sembra più vera della realtà, piccoli dettagli di un quotidiano in un film dove non sembra succedere nulla e invece si avverte come lo sguardo di Jarmusch riesce a rendere cinematograficamente decisivo ogni dettaglio. Con leggere variazioni nella ripetizione delle giornate, esempio di trasparenza di regia e variabilità della scrittura. Tra le punte massime nella filmografia del cineasta. Il terzo è *Personal Shopper* (premio per la regia) seconda collaborazione, tra Oli-



Xavier Dolan, Marion Cotillard e Nathalie Baye (foto di Simone Emiliani)

vier Assayas e Kristen Stewart dopo il precedente *Sils Maria*, una ghost-story dove l'elemento gotico si incrocia con un thriller che penetra nelle zone più oscure della mente umana, che rivela la facciata e le inquietudini della protagonista seguita ossessivamente con una spinta cerebrale e fisica (e Kristen Stewart avrebbe meritato un premio) e capace di parlare della comunicazione dell'oggi



Kristen Stewart, Oliver Assayas (foto di Simone Emiliani)

con un dialogo per SMS come lo avrebbe girato Hitchcock se oggi fosse ancora vivo. Due invece le grandi delusioni. La prima è inaspettata, quella di Sean Penn in *The Last Face*, una storia di amore e guerra totalmente sballata e inaspettata a nove anni dall'ottimo *Into the Wild*. L'altro è *Ma'Rosa* (Palma a Jaclyn Jose come miglior attrice) che conferma la parabola discendente nel cinema del filippino Brillante Mendoza. C'è poi la conferma del buonissimo



Micaela Ramazzotti, Paolo Virzi e Valeria Bruni Tedeschi (foto di Simone Emiliani)

stato di salute del cinema rumeno, testimoniato dalla forza di *Bacalaureat* di Cristian Mungiu, premio della giuria ex-aequo con Assayas, l'ossessivo *Sieranevada* di Cristian Puiu e, in *Un certain regard*, *Dogs* di Bodgan Mirică. Un altro festival si svolge invece alla Quinzaine des réalisateurs. Semplice nello stile, modernissimo nella forma. Non ingessato e istituzionalizzato come la Cannes ufficiale, che dal pomeriggio cambia volto con red carpet, passerelle, invitation, abito da sera obbligatorio dove dentro l'etichetta entrano in gioco anche tenute eccentriche. Come uno spettacolo nello spettacolo. Il Delegato generale Edouard Waintrop ha rinnovato proprio questa sezione dall'interno. Innanzitutto con un programma dove gli autori emergenti si incrociano con quelli più affermati. Quest'anno c'erano tre italiani di tre diverse generazioni: Marco Bellocchio con *Fai bei sogni*, Paolo Virzi con *La pazza gioia* e Claudio Giovannesi con *Fiore*. E in più, del cartellone hanno fatto parte, tra gli altri anche Paul Schrader con *Dog Eat Dog* e il cineasta cileno Pablo Larraín con *Neruda*. Qui non c'è la classica conferenza stampa ma l'incontro al termine della proiezione, con domande del pubblico competenti e approfondite in cui si analizza il film collegandolo anche con il genere a cui appartiene, con la filmografia del cineasta e con la cinematografia da cui proviene. Sembra che molti registi preferiscano venire alla Quinzaine piuttosto che andare in concorso a dei festival internazionali importanti. Come dargli torto. Delle varie anime, dei vari festival di Cannes, quello della Quinzaine è uno dei più sorprendenti. Con un pubblico composto anche da moltissimi giovani. Qui forse c'è un vero progetto verso il futuro.

Simone Emiliani

Festival

Cannes 2016: Trionfa Ken Loach. Per fortuna Cannes non è solo paillettes e star, ma anche cultura e politica



Gabriella Gallozzi

“Un altro mondo è possibile e necessario”. Ken Loach saluta ancora una volta col pugno alzato, ancora una volta con una Palma d'oro, ancora una volta con un film magnifico che è un grido d'accusa contro le politiche neoliberiste che “ci stanno portando alla catastrofe”. Cannes 2016 incorona “Ken il rosso”, alla vigilia dei suoi ottant'anni, e a dieci anni dalla Palma per *Il vento che accarezza l'erba*, e lui, come sempre, ringrazia prima di tutto i lavoratori, dagli addetti alle pulizie agli operai che, da dietro le quinte, hanno permesso lo svolgimento del festival. Un festival che, mai come quest'anno, ha premiato il cinema politico, dagli States all'Europa. Aveva detto che avrebbe mollato il vecchio Ken. Che avrebbe chiuso col cinema. Ma poi il richiamo è stato più forte di lui: “Ci sono tanti poveri e tanti lavoratori da difendere”. Ecco dunque di nuovo sulle “barricate” con *I, Daniel Blake*, un inno all’orgoglio proletario”, a chi si batte contro le ingiustizie dello stato sociale rivolto a rendere i poveri sempre più poveri. Quel welfare che, nell'era del 2.0, è ancora più inaccessibile, ancora più folle con i suoi formulari on line, le voci metalliche dei call center e le assurde regole che hanno come unico obiettivo la sua distruzione. “Il mio nome è Daniel, Daniel Blake. Sono un essere umano, non un cane. Sono un cittadino e tutto quello che chiedo è di essere trattato con dignità”. Questo ci racconta Ken Loach, la via crucis di un bravo carpentiere, malato di cuore, che tenta, semplicemente di ottenere ciò che gli spetta. I certificati medici parlano chiaro, Daniel non può più lavorare, ma per lo Stato non è così. Anzi, se non dimostra carte alla mano di impiegare 35 ore a settimana nella ricerca del lavoro, rischia pure di perdere il sussidio di disoccupazione. Regole folli, di una burocrazia

sempre più folle rivolta a mettere i margini ai più deboli. E che il regista inglese ci mostra con la sua consueta lucidità politica, fotografando una Gran Bretagna ridotta allo stremo, tra Banche, alimentari popolati da masse di nuovi poveri, disoccupazione e solidarietà tra lavoratori. Perché quella, per fortuna ci dice Ken, esiste ancora ed è l'unica resistenza possibile. E di cui il palmarès di Cannes 2016 ci offre una bella testimonianza. Proseguendo col Premio della giuria ad *American Honey* dell'inglese Andrea Arnold, un toccante on the road che fotografa l'universo precario dei giovanissimi venditori porta a porta americani. Col doppio riconoscimento (sceneggiatura e interpretazione) a *The Salesman* dell'iraniano Asghar Farhadi che, sulla traccia di *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, ci accompagna nella Teheran di oggi aggredita dalla speculazione edilizia e dal capitalismo imperante. Col premio alla regia, politico anche questo, a *Baccalauréat* di Cristian Mungiu, viaggio nella Romania contemporanea, attraverso una toccante riflessione sull'etica e i compromessi. E ancora con la *Caméra d'or*, riconoscimento all'opera prima di Houda Benyamina che in *Divines* offre il suo personale sguardo “femminista” sul mondo delle periferie e dei campi rom parigini, e



Palma d'oro a Ken Loach: “*I, Daniel Blake*” ha vinto il premio più ambito del Festival di Cannes 2016, sbaragliando la nutrita concorrenza. In pochi avrebbero potuto scommettere su questo film impegnato, che parla di crisi economica e critica il sistema previdenziale britannico. Ken Loach in questa caricatura del maestro Luigi Zara

che saluta anche lei, al momento della vittoria, col pugno alzato. A dirci, insomma, come i drammi sociali della precarietà e delle nuove povertà ci riguardano tutti, dagli States all'Europa. E questo è il messaggio di Cannes 2016.

Gabriella Gallozzi



Dalla Quinzane arriva anche il film che ha vinto la *Caméra d'or* (il premio all'opera prima) del Festival: «*Divines*» di Houda Benyamina che ritira il premio col pugno alzato.



La star palestinese Bella Hadid ha fatto scalpore per il suo lungo abito rosso e ha acceso il red carper della 69esima edizione del Festival di Cannes con il suo vestito sexy

Cannes 2016: otto considerazioni sulle tendenze del mercato mondiale del film e una riflessione finale



Ugo Baistrocchi

Ogni anno a Cannes, il *Marché du film/ Film Market*, che si svolge parallelamente al festival, è l'occasione per fare il punto sul cinema nel mondo. Il compito di raccogliere, elaborare e presentare i dati è svolto dall'*Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo di Strasburgo*. Ogni accreditato al *Marché* riceve, assieme a tanta carta inutile, un agile fascicolo di una sessantina di pagine dal titolo "FOCUS: World film Market trends", che "cerca" di fornire l'immagine aggiornata del mercato del cinema. I dati in realtà non si riferiscono purtroppo al fenomeno Cinema nella sua totalità, studiato sia dal punto di vista industriale che culturale ma soltanto ad un sottoinsieme di quello che è il Cinema (inteso come immagini in movimento). Questo sottoinsieme è quello dei film di lungometraggio proiettati in sala. La pubblicazione anche se limitata a questo ambito consente alcune considerazioni sul cinema mondiale, europeo e Italiano.

Prima Considerazione: il numero totale di schermi dei primi 10 mercati del film (nell'ordine: Usa&Canada, Cina, India, Mexico, Francia, Germania, Regno Unito, Russia, Italia e Spagna) aumenta da 123.740 nel 2011 a 152.142 nel 2015. L'unico paese nel quale c'è una costante diminuzione del numero degli schermi è l'Italia. Benché non sia neanche indicato il numero di schermi italiani nel 2015, l'incremento percentuale del totale degli schermi mondiali è addirittura del 7%.

Seconda Considerazione: il numero totale di lungometraggi prodotti dai primi dieci paesi produttori (nell'ordine, USA, Cina, Giappone, Francia, Sud Corea, Germania, Spagna, Regno Unito, Italia) aumenta da 6.098 nel 2011 a 6.762 nel 2015. L'Italia risulta essere ancora il decimo paese produttore con 185 lungometraggi pur con una riduzione dell'8% (i film dichiarati erano 201 nel 2014). Nella tabella in cui viene analizzata la produzione nazionale di tutti i 28 paesi dell'UE vengono però dichiarati per l'Italia 152 lungometraggi, tra produzioni nazionali e coproduzioni.

Terza Considerazione: il numero totale di biglietti venduti nei primi dieci mercati (nell'ordine India, Usa&Canada, Cina, Messico, Sud Corea, Francia, Federazione russa, Brasile, Regno Unito, Giappone) AUMENTA da 6.800 milioni nel 2011 a 7.325 milioni nel 2015 con un incremento del 9,7% nell'ultimo anno.

Quarta Considerazione: i primi 20 lungometraggi per incassi lordi nel mondo nel 2015, a

parte due film cinesi, sono in maggioranza di produzione americana: 10 interamente USA, 3 coproduzioni USA-Cina, 3 coproduzioni USA-UK, 1 coproduzione USA- Germania, 1 coproduzione USA-Canada-Australia.

Quinta Considerazione: l'Unione europea (28 paesi) è, a parte l'India (oltre 1900 lungometraggi), il primo produttore mondiale di lungometraggi (cresce da 1.547 nel 2011 a 1643 nel 2015);

Sesta Considerazione: il numero totale degli schermi europei (UE 28) aumenta da 30.211 nel 2014 a 30.621 nel 2015.

Settima Considerazione: i biglietti venduti nell'Unione europea aumentano dal 2014 al 2015 del 7% da 909 a 976 milioni che corrisponde al 13,3% dei biglietti venduti nel mondo (primi 10 mercati).

Ottava Considerazione: diminuisce il numero di



biglietti venduti nell'UE per film europei (dal 33,5% del 2014 al 26,1% del 2015) mentre aumenta dal 63,2% al 64% la quota di film americani, che in realtà è superiore perché la quota dei biglietti venduti per film di coproduzione anglo-americana cresce dallo 0,4% al 7,3%.

Riflessione finale: le otto considerazioni (se ne potevano fare molte altre) dimostrano che il cinema di lungometraggio sul grande schermo, contrariamente a quello che si pensa, non va male nel mondo. L'UE potrebbe essere il primo paese produttore ed è invece un piccolo mercato (13%) per le produzioni americane. L'Italia ha sempre meno schermi, nonostante i tanti provvedimenti a sostegno dell'esercizio, produce meno lungometraggi (156 o 185), diminuisce al 21,3% la quota di mercato per i film nazionali (la Francia ha il 35,5%, la Germania il 27,5%, la Turchia addirittura il 56,8%) ma cresce dell'8,9% il numero di biglietti (a favore dei film americani?). Sulla base dei dati



riportati e senza una politica unica europea per l'audiovisivo è facile immaginare che una possibile alleanza USA-Cina, di cui si intuiscono i primi segnali, potrebbe portare in pochi anni ad un monopolio mondiale delle due principali potenze nel settore cinematografico e ad una marginalizzazione del cinema europeo (ed italiano). Purtroppo i dati presentati a Cannes sono insufficienti per comprendere veramente dove va il Cinema. Un solo paragrafo del FOCUS è dedicato al VOD (video a

richiesta) per concludere che solo il 43% dei film europei di lungometraggio risulta disponibile nei cataloghi dei VOD mentre i film americani lo sono per l'87%. Ci si limita a studiare gli incassi dei maggiori film di successo, perché è più facile, ma non si studia se il fenomeno della "coda lunga" comincia a manifestarsi concretamente nel settore audiovisivo come già avviene nel settore degli eBook (dove Amazon guadagna di più vendendo 10 copie di un milione di titoli piuttosto che un milione di copie di 5 bestseller). I dati, poi, sulla diffusione del cinema europeo nel mondo sono inesistenti

o incompleti e non permettono di valutare in alcun modo che impatto abbia realmente fuori dall'Europa. La visione muscolare che si ha del cinema impedisce di avere una visione complessiva di uno dei fenomeni più complessi della nostra modernità che, per essere minimamente compreso, richiede una conoscenza di tutto il contesto audiovisivo all'interno del quale inserire il segmento ormai minoritario ma sicuramente altamente significativo dei film di lungometraggio destinati al grande schermo. Ma in attesa di nuovi dati accontentiamoci di quelli che il mercato di Cannes ci ha fornito.

Ugo Baistrocchi

(RSU MiBACT-Direzione Cinema)

L'arte del tempo scolpito

Su Andrej Tarkovskij e Scolpire il tempo

L'uscita della nuova e definitiva edizione di *Scolpire il tempo*, in occasione dei trent'anni dalla scomparsa di Andrej Tarkovskij, ci fornisce lo spunto per sottolineare alcuni temi e aspetti nodali del fare cinema del grande regista russo



Andrea Ulivi

Abbiamo lavorato molto a questa nuova edizione. Fortemente voluta dal figlio di Tarkovskij, Andrej Andreevic Tarkovskij, e dall'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij di Firenze, presieduto appunto dal

figlio, che conserva nella città toscana l'archivio integrale del maestro, questa edizione appena uscita ripropone al pubblico un testo capitale non solo per chi si occupa di cinema, ma per tutti quei lettori che vogliono addentrarsi nei temi della bellezza, dell'arte, della poesia. Un testo dove il regista espone le ragioni del suo essere regista e propone i temi estetici e filosofici della sua arte. Ciò che rende inaspettatamente vivo questo testo (rivisto e corretto a partire dai cinque dattiloscritti dell'autore conservati nell'archivio fiorentino, con un controllo incrociato che ha permesso di individuare errori e lacune nella traduzione preesistente) lo si capisce dal continuo lavoro di stesura e correzione che l'autore ha svolto senza soluzione di continuità fino a poco prima di morire, nonostante le prime due edizioni, quella tedesca (1984) e quella inglese (1986) fossero già

uscite, oltre che dall'esergo della Conclusione: «Questo libro è stato scritto nel corso di molti anni [...]. Da un lato, vedo chiaramente che il libro manca, probabilmente, dell'unità che avrebbe potuto avere se fosse stato scritto, come si suol dire, "tutto d'un fiato"... Dall'altro, mi è caro come un diario che racconta via via tutti i problemi con cui sono entrato nel cinema, che mi accompagnano ancor oggi nel lavoro e della cui formazione i pazienti lettori di questo libro sono ora diventati testimoni». In queste poche righe ci sono due termini rivelativi: «diario» e «testimoni». Due termini che riconducono *Scolpire il tempo* all'altro grande testo tarkovskiano, il *Martirologio*, uscito postumo in prima edizione nel 2002 e in nuova edizione nel 2014. Il *Martirologio* è un diario e il termine "martire" è usato con l'accezione di "testimone". I lettori diventano testimoni in quanto sono chiamati a partecipare di ciò che l'autore scrive, in totale sintonia e coerenza con i suoi film, dove allo spettatore è richiesto di testimoniare, di vivere il film, di testimoniare un vissuto, e non semplicemente di spectare, guardare, stare a vedere, assistere allo spettacolo, e immergersi nelle lunghe

sequenze cinematografiche, specchio profondo dell'esistere, sculture di tempo e del tempo umano, assolutamente umano, del tempo della vita che, come la vita, è unico e irripetibile. Anche lo stile saggistico che Andrej Tarkovskij ci propone in *Scolpire il tempo* può essere considerato, in molti dei suoi passaggi, uno stile diaristico, certamente non scandito dal susseguirsi delle date, piuttosto da quel movimento di scrittura contraddistinto da pensieri, ripensamenti, proposte e riproposte, che invitano il lettore a una continua immedesimazione. L'identità fra Tarkovskij regista e Tarkovskij scrittore è totale. Come in fondo è

Oleg Jankovskij in una scena di *"Nostalghia"* (1983) di Andrej Tarkovskij

totale l'identità fra Tarkovskij uomo e Tarkovskij regista. La bellezza di *Scolpire il tempo* e del *Martirologio* forse sta proprio in questo e forse l'autenticità della proposta allo spettatore/testimone risiede proprio nella possibilità di condivisione che il regista propone e si augura. Non credo a chi inserisce Andrej Tarkovskij nella schiera di quei registi che scrivono di cinema di cui dobbiamo trattenere al massimo il sessanta per cento delle loro affermazioni perché "bugiardi" o semplicemente saggisti accessori, in quanto la loro arte e il loro messaggio risiedono esclusivamente nelle pellicole prodotte. No, Tarkovskij con i suoi testi non è uno di questi. Sì, il tesoro inestimabile che Tarkovskij ci ha lasciato risiede nei suoi sette lungometraggi, nelle sue sette perle, ma, parallelamente, la bellezza di ciò che ha scritto sta qui, nei suoi libri, sta qui, disponibile, non solo per la comprensione del suo cinematografico ma per la comprensione del nostro stesso essere. Tarkovskij è stato un uomo integrale e il suo umanesimo – nel senso di attenzione e adesione all'umano – è stato un umanesimo integrale. Nell'Introduzione a *Scolpire il tempo* l'autore cita alcune lettere di

spettatori che hanno visto i suoi film. Un'opera di Novosibirsk gli scriveva: «In una settimana sono andata quattro volte a vedere il Suo film. E ci sono andata non semplicemente per vederlo, ma per vivere qualche ora di una vita vera, assieme a degli artisti veri e a degli esseri umani veri... Tutto ciò che mi tormenta, che mi manca, di cui ho nostalgia, che mi indigna, che mi nausea, che mi soffoca, che mi illumina e mi riscalda, di cui vivo e che mi uccide, tutto questo l'ho visto nel Suo film, come in uno specchio. Per la prima volta un film è diventato per me realtà, ecco perché vado a vederlo: vado a vivere in esso». «Vado a vivere in esso»: questo è quello che Tarkovskij auspicava per i suoi film, questo era il desiderio più profondo del suo fare cinema. Essere realtà, ospitare un'umanità autentica, accogliere e condividere il cuore pulsante di un popolo, la sua quotidianità, i suoi bisogni più veri, i suoi desideri e il suo mondo. Per questo si può parlare di un fondato realismo in relazione al cinema di Tarkovskij, laddove la realtà, attraverso il tempo come materia scolpita, è la realtà dei nostri giorni ed è costituita dall'integralità del vissuto, da ciò che è possibile normalmente vedere e da ciò che non ci è dato possibile vedere, ma non per questo vivere, dalla normalità della vita e dal sogno, dal ricordo e dalla

memoria, dai pensieri e dai sentimenti. Tarkovskij è riuscito nel suo intento di riprodurre sullo schermo la vita nel suo scorrere. «In che cosa consiste allora l'essenza del lavoro di un autore nel cinema? Convenzionalmente lo possiamo definire uno scolpire il tempo. Analogamente allo scultore che prende un blocco di marmo e, guidato dalla visione interiore della sua futura opera, toglie tutto ciò che è superfluo, così il cineasta dal "blocco del tempo", che abbraccia l'enorme e inarticolata somma dei fatti della vita, taglia fuori e getta via tutto ciò che non serve, lasciando solo ciò che deve divenire un elemento del futuro film, ciò che dovrà costituire una delle componenti dell'immagine cinematografica. In questo atto si realizza la scelta artistica che caratterizza ogni genere di arte.» Questa è una delle definizioni del fare cinema che possiamo trovare in *Scolpire il tempo*, una definizione, questa, legata all'idea del film come scultura di tempo, grazie a cui il regista russo ritiene che il suo compito professionale «consista nel creare un personale fluire del tempo, nel rendere nell'inquadratura la mia percezione del suo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

movimento, da quello pigro e sonnolento, a quello tumultuoso e impetuoso», ben lontano dalla teoria del montaggio di Ejzenštejn, da lui decisamente criticata, con cui l'autore dell' Aleksandr Nevskij voleva attirare e catturare il pubblico. Possiamo leggere ancora in Scolpire il tempo: «Respingo il cosiddetto "cinema di montaggio" e i suoi principi, perché non permettono al film di prolungarsi oltre i confini dello schermo, ossia non permettono allo spettatore di innestare la propria esperienza personale su ciò che appare nel film. Il cinema di montaggio propone allo spettatore dei rebus e degli indovinelli, costringendolo a decifrare dei simboli, a provare stupore di fronte alle allegorie, facendo appello alla sua esperienza intellettuale. Ognuno di questi indovinelli ha, però, la sua soluzione che può essere formulata verbalmente. In tal modo, ad esempio, Ejzenštejn, secondo me, impedisce che le sensazioni dello spettatore siano influenzate dalle reazioni a ciò che vede». E non credo che per un film ci possa essere proposto più realistico di questo «prolungarsi oltre i confini dello schermo» incontrandosi e fondendosi con la vita reale. «L'immagine è chiamata a esprimere la vita stessa, come riteneva Gogol', e non concetti o riflessioni sulla vita. Non designa o simboleggia la vita, ma la incarna esprimendone l'unicità. Che cos'è allora la tipicità? Come accordare l'unicità e l'irripetibilità con la tipicità dell'arte? Se il sorgere dell'immagine si identifica col sorgere di qualcosa di unico, vi è allora posto per il tipico? Il paradosso consiste nel fatto che ciò che vi è di più unico e irripetibile nell'immagine stranamente diventa tipico. Per quanto bizzarro possa apparire, il tipico si trova in relazione diretta con ciò che è unico, individuale e che non assomiglia a nessun'altra cosa. Il tipico non sorge affatto, come si è soliti credere, laddove si coglie la somiglianza dei fenomeni, bensì dove si evidenzia la loro particolarità. Formulerei addirittura così la cosa: insistendo su ciò che è individuale, ciò che è comune viene come omesso del tutto, rimane fuori dai confini della riproduzione visibile. Semplicemente ciò che è comune viene sottinteso come causa dell'esistenza di un fenomeno del tutto unico. Questo può apparire strano, a prima vista, ma in realtà non bisogna dimenticare che l'immagine artistica non deve suscitare alcuna associazione di idee, bensì deve solo richiamare alla memoria la verità.» È proprio attraverso e grazie a questo impulso realistico totalizzante che Tarkovskij riesce a concepire la sua idea di "immagine" e di film come *Lo specchio*, dove il determinante aspetto autobiografico, vera scaturigine dell'idea stessa del film («ne *Lo specchio* non volevo assolutamente parlare di me stesso, bensì dei miei sentimenti verso le persone a me care, dei miei rapporti con loro, dell'eterna pietà che provo e della mia inconsistenza nei loro confronti, del sentimento di un dovere inadempibile»), si alterna e si fonde con la proposizione di brani documentaristici che il regista stesso ha trovato negli archivi della Mosfilm, quasi a voler impastare una materia



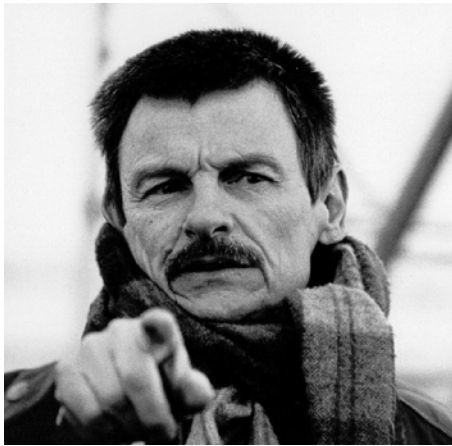
L'attore Oleg Jankovskij nella scena della vasca di Bagno Vignoni, la piscina di santa Caterina, dove si consuma il sacrificio del protagonista

che non può essere solamente "privata", ma disponibile a un paragone e a una condivisione con ciascun spettatore/testimone. «Sono per un'arte che dia all'uomo Speranza e Fede. E quanto più disperato è il mondo di cui parla l'artista, tanto più, forse, bisogna avvertire l'ideale a lui contrapposto, altrimenti sarebbe semplicemente impossibile vivere! L'arte simboleggia il senso della nostra esistenza. [...] La società aspira alla stabilità, l'artista aspira all'infinito. All'artista interessa la verità assoluta, perciò guarda in avanti e vede le cose prima degli altri.» «È difficile pensare che il concetto di immagine artistica possa essere espresso con una formula chiara, precisa e comprensibile. Questo non è né possibile né auspicabile. Posso soltanto dire che l'immagine tende all'infinito e conduce all'assoluto. E risulta perfino impossibile in linea di principio esprimere a parole, nella molteplicità di dimensioni e di significati, ciò che si potrebbe chiamare idea dell'immagine. Questo l'arte lo rende possibile nella pratica. Quando il pensiero viene espresso nell'immagine artistica significa che è stata trovata la sua forma unica, che esprime con la maggiore approssimazione semantica possibile, l'idea che dà corpo al mondo dell'autore, la sua tensione verso l'ideale. [...] L'immagine è qualcosa di indivisibile e di inafferrabile, che dipende dalla nostra coscienza e dal mondo reale che si sforza di incarnare. Se il mondo è enigmatico, anche l'immagine è enigmatica. L'immagine è una sorta di equazione che indica il rapporto esistente tra la verità e la nostra coscienza limitata dallo spazio euclideo. Benché non siamo in grado di percepire l'universo nella sua totalità, l'immagine è in grado di esprimere tale totalità. L'immagine è un'impressione della verità sulla quale ci è concesso di gettare uno sguardo con i nostri occhi ciechi. L'immagine incarnata sarà veridica se in essa si coglieranno i legami che esprimono la verità e che rendono tale immagine unica e irripetibile come la vita stessa, anche nelle sue manifestazioni più semplici.» Ed è difficile scovare un'immagine

che possa sintetizzare quanto finora detto, che possa collegare la potenza di un piano sequenza con un ideale che riesca a dar significato non solo a un film, a una narrazione, ma a un'azione o a un'intera esistenza. È difficile, perché nel cinema di Tarkovskij ci sono molteplici immagini che ci possono venire in soccorso. Però una la voglio proporre. Una che fa parte di un film a noi vicino, girato interamente in Italia e in cui la forza dell'immagine è straordinaria. Parlo di *Nostalghia*. E della scena dell'attraversamento della vasca di Bagno Vignoni da parte del protagonista, Andrej Gorčakov, con la candela in mano, dove si consuma il suo sacrificio. Una scena scarna, essenziale. «Bisogna avere delle idee più... grandi! [...] Bisogna attraversare l'acqua con la candela accesa», aveva detto Domenico, colui che tutti chiamavano "pazzo", a Gorčakov. E Gorčakov, alla fine della storia, prima di far ritorno a Mosca, ricorda queste parole, si fa accompagnare a Bagno Vignoni, dove intanto avevano svuotato la piscina di santa Caterina per una pulizia periodica, tira fuori dalla tasca del cappotto il mozzicone di candela che in un loro incontro precedente Domenico gli aveva consegnato perché compisse questo "grande" gesto, lo accende e inizia l'attraversamento della vasca. Un piano sequenza lunghissimo. Portare una candela accesa da una sponda all'altra della vasca. Allo spettatore non viene risparmiato niente. Allo spettatore viene chiesto semplicemente di esserci. Perché l'immagine, come dice Tarkovskij, non è un simbolo, un cane nero è un cane nero, non ci sono sotterfugi, non ci sono inganni. La realtà è la realtà. La realtà è essenziale, la realtà basta. C'è già tutto nella realtà. Nell'immagine è riflessa la realtà tutta... Non occorre un montaggio che possa attrarre l'attenzione dello spettatore. È nella realtà l'attrattiva. Nove minuti di piano sequenza. Incredibile. Dove ci si scopre non ad assistere uno spettacolo, ma a vivere una realtà che diventa piano piano e inaspettatamente nostra. In sottofondo non c'è nessuna

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 musica, si odono soltanto i passi del protagonista che attraversa la piscina. Il regista, la macchina da presa, lo spettatore/testimone seguono ogni passo di Gorčakov, lo sostengono nella fatica, partecipano loro stessi all'evento. Un evento unico che diventa "tipico", condiviso e ineludibile. Udiamo il respiro di Gorčakov che diventa il nostro. Davvero una scena scarna ed essenziale, ma una scena significativa a un grado estremo, dove lo spettatore non può dire "non c'ero", tutti noi ci sia-



Andrej Tarkovskij (1932 - 1986)

mo, nessuno escluso. Tutto è compreso. Tutto. Dalla lucida e profetica follia di Domenico alla nostalgia per la terra lontana, alla nostalgia per un mondo più vero, alla nostalgia per la propria radice. Tutto è compreso per così giungere alla sintesi finale dell'immagine che abbraccia tutto, ma proprio tutto. Tutto. La dacia con il protagonista, il cane, una pozza d'acqua, la stradina, gli alberi, la terra russa, tutto contenuto all'interno di San Galgano, la grande chiesa italiana; la casa sorge nelle antiche mura monastiche, il luogo è risignificato, l'immagine riflette il mondo intero, il mondo intero nella sua essenza. «Insomma, l'immagine non è questo o quel significato espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto!»

Andrea Ulivi

Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij
 via San Niccolò, 91 Firenze

Nato a Firenze nel 1960. I suoi maestri sono Andrej Tarkovskij, che conosce a Firenze nel 1984, e il poeta Mario Luzi. Lavora nel mondo dell'editoria, prima a Firenze, poi Bologna e Milano. Nel 1998 fonda la casa editrice Edizioni della Meridiana. Insegna Fondamenti di editoria e Tecniche redazionali presso la Scuola di Editoria di Firenze. Fotografo, ha pubblicato alcuni volumi (fra cui *Nel bianco giorno e Luce armena*) ed esposto in Italia, Europa e Stati Uniti. Cura con Andrej A. Tarkovskij l'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij. Vive a Firenze.

Risveglio e potenzialità dell'anima tratto dal film *Nostalghia*



Massimo Esposito

Curiose coincidenze. Nello scorso mese di aprile: il 23 del 1616 moriva a Londra William Shakespeare; a Madrid il 23 aprile 1616 muore (o seppellito) Miguel de Cervantes. Il 22 aprile 1516, prima pubblicazione dell'*Orlando Furioso*, cinque secoli ci separano da questi eventi. Tre grandi, tra i tanti, della letteratura che hanno ricercato e lavorato sulla dimensione ambigua della follia. Ariosto che azzarda una visione della terra dalla luna; Don Chisciotte che è contemporaneamente matto e sano: chi non ha mai lottato contro i mulini a vento? *Cervantes* fa di Don Chisciotte un invincibile, non un super eroe uno che vince sempre, al contrario, solo uno che non si arrende mai! William Shakespeare potrebbe essere (anche) un Don Chisciotte divenuto scrittore. ¹Parole in un certo senso consegnate alla scrittura che è sempre autobiografia. Tutto quello che si scrive ti scrive mentre lo scrivi. La domanda allora è: questa massiccia impresa autobiografica che riempie una vita, questa massiccia opera di costruzione di sé (...) produce solo finzioni? Oppure tra le varie finzioni del sé, o versioni del sé, ce ne sono alcune più vere di altre? Non è un gioco cabalistico ma il tentativo estremo e razionale di affermazione, solo un appiglio, un trucco utilizzato quale pretesto per svelare "l'Altro"! Per chi come noi è sensibile a questi

temi, non potevamo non prendere spunto da queste curiose combinazioni in un intreccio un po' folle per parlare di "cinema per la mente", un contributo alla lotta al pregiudizio sui disturbi mentali. Non siamo interessati ad un approccio nosografico; non vogliamo tracciare gli ennesimi confini, di dati e tecniche per individuare i presupposti del pensiero logico, analitico o folle; l'obiettivo è molto più semplice e naturale: guardare dove gli altri non guardano. Il cinema ancor di più della letteratura punta lo "sguardo" verso l'altro, lo spettatore. E lo spettatore si riflette a sua volta nella narrazione, nella storia, nel personaggio. Cinema e salute mentale, una relazione complessa e affascinante capace di aggiungere grandi riflessioni fino a sfiorare le dimensioni più complesse dell'animo. Sentiamo il dovere di citare Andrej Tarkovskij per la capacità performativa delle sue "indagini" poetiche in ambito cinematografico. Uno dei capolavori, *Nostalghia*, offre allo spettatore una concezione

poetico-filosofica tra le più straordinarie ed originali di tutto il novecento. Un personaggio, Domenico, anziano già internato in manicomio per essersi segregato in casa con la famiglia per sette anni, in attesa della fine del mondo. Emblematico l'1 + 1 = 1 che troviamo effigiato nelle pareti del rifugio di Domenico. "Una goccia più una goccia, fanno una goccia più grande e non due" afferma Domenico servendosi di una bottiglia d'olio. In un improvvisato comizio-proclama, Domenico, esordisce dichiarando che un antenato parla in lui [...] Un antenato che è anche un «fantasma assente» perché parla attraverso la malattia avendo perso la dimensione profetica, quella di far sognare gli uomini. Nella scena Domenico parla in piedi alle spalle della statua equestre di Marco Aurelio, l'imperatore e filosofo. Esordisce con la frase: "Quale antenato parla in me" "Bisogna riempire gli orecchi e gli occhi di tutti noi di cose che siano all'inizio di un grande sogno, qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi, non importa se poi non le costruiremo". Sullo sfondo...lenzuola lacerate mostrano una scritta: "non siamo matti...siamo seri". Nella definizione di "Pazzia seria" ha così accolto su di sé il difficile compito di esprimere



l'angoscia, le ansie e il male di vivere dell'uomo. E' l'Altro che mostra le contraddizioni e le irrazionalità dei cosiddetti normali. *Il male vero del nostro tempo è che non ci sono più grandi maestri*. Il tempo malato, un tempo che muore metafora di una salute e di un benessere "malato". Chi di noi che vive accartocciato davanti alla Tv conosce bene questo tempo malato! *Bisogna alimentare il desiderio, dobbiamo tirare l'anima da tutte le parti come se fosse un lenzuolo dilatabile all'infinito. Se volete che il mondo vada avanti, dobbiamo tenerci per mano, ci dobbiamo mescolare, i cosiddetti sani e i cosiddetti ammalati. Ehi, voi sani! Che cosa significa la vostra salute? [...] La libertà non ci serve a nulla se voi non avete il coraggio di guardarci in faccia, di mangiare con noi, di bere con noi, di dormire con noi. Sono proprio i cosiddetti sani che hanno portato il mondo sull'orlo della catastrofe [...] Dove sono, quando non sono nella realtà e neanche nella mia immaginazione? Faccio un nuovo patto con il mondo, che ci*
 segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 sia il sole di notte e nevichi d'agosto. Le cose grandi, finiscono! Sono quelle piccole che durano! La società deve tornare unita e non così frammentata; basterebbe osservare la natura per capire che la vita è semplice e che bisogna tornare al punto di prima, in quel punto, dove voi avete imboccato la strada sbagliata. Bisogna tornare alle basi iniziali della vita, senza sporcare l'acqua". Immagine perfettamente corrispondente alle parole del poeta: "Attaccato sul vuoto al suo filo di ragno..."

Libertà e Salute.

"[...] La libertà non ci serve a nulla se voi non avete il coraggio di guardarci in faccia, di mangiare con noi, di bere con noi, di dormire con noi". In queste parole si espande il cambio di paradigma, anzi occorrerebbe aggiungere altri due sostantivi: dignità e coraggio! Le parole di Domenico si fanno aspre e, per brevità di sintesi, siamo costretti a condensare in poche battute argomenti ampi e complessi. Qui il protagonista sembra voler "scoprire" una nuova cultura in grado di superare i pregiudizi sulla malattia mentale, favorire la mescolanza tra sani e malati. I malati hanno un assoluto bisogno di stare con i normali perché hanno bisogno di essere restituiti, liberi e sani, al loro ambiente naturale. La comunione proposta rappresenta un'ipotesi dell'evoluzione dei rapporti tra salute e libertà; tra malattia e ² l'*Habeas Corpus* mediati dal ruolo ponte del consenso informato. Note non conclusive ma coraggiose per i molti spunti di riflessione suscitati per un nuovo dialogo costituzionale. Il monologo di Domenico si chiude con l'esortazione finale: "Uomo ascolta!" Parafasando Freud potremmo dire che ci costringe a guardare verso un tempo (luogo del rimosso) armonia di una "follia seria". Sottomettere la follia è per molti versi sottomettere la mente [...] ³ chi esercita il potere non esita a coltivare e spargere antiche paure, creare nuovi nemici e nuove malattie. Non a caso, alcune forme di potere sono la forma moderna del potere pastorale: come il pastore spaventa coi cani il gregge per poterlo controllare, così il potere si serve dei nemici e



delle malattie per apparire l'unica salvezza per un'umanità indifesa. Esortazione a compiere o riprendere un cammino in quegli ambiti in cui l'umanità è a rischio: la corsa agli armamenti, la medicina tecnicizzata, l'esasperato sviluppo tecnologico. Un'estrazione a mettere in luce la vastità e la complessità di questi

antenato parla in me "Un antenato che ci suggerisce di liberarci da un futuro che ci sta inseguendo (...?) Un futuro possibile in cui vivere la complessità come valore, in cui ascoltare e dialogare, in cui progettare serve a meravigliarsi. Un futuro che può diventare presente. Una "follia seria" come strumento di comprensione, un modo



problemi – spesso, sempre più spesso occultati da interessi di mercato. ⁴ Da sempre il tema della follia ha imperversato prima in letteratura poi nel cinema mondiale assumendo forme e valenze diverse; dagli antichi saltimbanchi ai romanzi di Dostoevskij e Pirandello, la follia non ha fatto altro che puntare il dito, focalizzando l'attenzione del pubblico su qualcosa di fundamentalmente universale: l'Io, i desideri e le espressioni più pure di se stessi. Cos'è infatti l'atto o le parole di un folle se non una espressione limpida, senza mediazioni raziocinanti, della propria mente, del proprio sentire? L'arte ha adottato questa libertà per mostrare l'Altro, l'esistenza di qualcosa al di là della norma convenzionale sociale, alzando la sua polemica contro la "conformità-a-tutti-i-costi" e il rifiuto per il diverso: basta leggere qualche pagina del *Sosia* o delle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, o l'ancor più famoso *Uno, nessuno, centomila* di Pirandello, per rendersi conto della profondità in cui scende l'analisi umana nella sincerità della follia. "Quale

per apprendere e diffondere le cose che funzionano male o che possono far male. [...] "Bisogna tornare alle basi iniziali della vita, senza sporcare l'acqua..." Urla, il suo desiderio, Domenico.

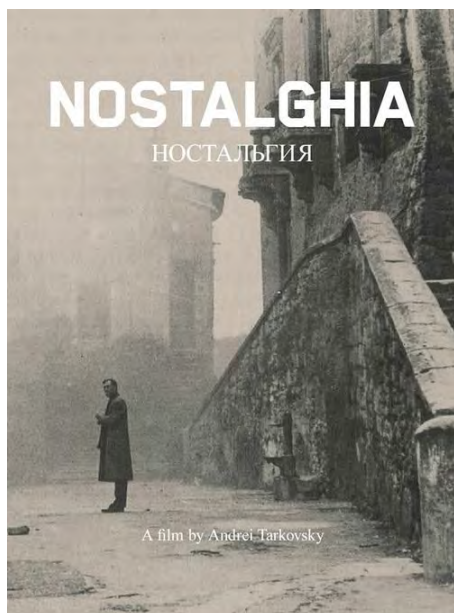
Massimo Esposito

Nato a Napoli, classe 1956, vive e lavora a Milano, dei partenopei ho tutti i pregi e tutti i difetti! Formazione Umanistica-Filosofica, nella vita, manager advertising executive. Socio dell'associazione di volontariato "Amici della Mente Onlus" si occupa di relazione esterne e facilitazione.

www.amicidellamente.org/

Cinema per la Mente - Risveglio e potenzialità dell'anima (da *Nostalghia* di A. Tarkovskij) <https://www.youtube.com/watch?v=kzAKSfgD7E0&feature=youtu.be>

1 - J. M. Coetzee, *Doppiare il capo* - Einaudi 2011; 2 - art. 32 della Cost., "Nessuno può essere obbligato a un determinato trattamento sanitario se non per disposizione di legge."; 3 - Rif. Michel Foucault: il potere disciplinare e il biopotere; 4 - Flavia Zaccaria, blog.



FESTIVAL DEL CINEMA 2016, SAN GIOVANNI V.NO 

VALDARNO CINEMA FEDIC

03 - 08 MAGGIO
67° Concorso Nazionale
"PREMIO MARZOCCO"

34° Valdarno Cinema Fedic. Sei giorni di cinema e passione



Giovanni Barbato

Sei giorni di personaggi, eventi ed emozioni. La scenografia è sempre quella, il teatro cinema Masaccio, la sceneggiatura densa e mai scontata e la regia impeccabile, magistralmente condotta con esperienza, entusiasmo e sentimento del team capitanato da Simone Emiliani,

direttore artistico, Silvio del Riccio, direttore organizzativo, Angelo Tantaro e Fabio Franchi, vice presidenti del festival. Il "film" della 34esima edizione del Valdarno Cinema Fedic si è appena concluso: qualcuno in sala ha pianto, altri hanno riso ed altri ancora sono rimasti a bocca aperta ma nessuno si è scordato di applaudire una delle edizioni più partecipate del festival san giovannese. L'evento più atteso ed acclamato è stato sicuramente la consegna del premio Marzocco alla carriera a Carlo Verdone. Il grande attore e regista ha dato vita ad un vero e proprio show alternando le interpretazioni di alcuni dei suoi personaggi ad aneddoti e storie personali. Dal suo primo spettacolo Tali e quali e quel calcio nel sedere dato da sua madre all'esame bocciato con il padre come professore, dalla "scoperta" di sora Lella ai suoi attacchi di panico e alla sua ipocondria. Un mix di comicità, ricordi ed emozioni ha animato una serata dal clima conviviale riscaldata anche dall'affetto di un folto pubblico che con applausi e risate ha abbracciato un Carlo Verdone visibilmente emozionato. Ma questa è stata soltanto la ciliegina sulla torta per un'edizione ricca di volti ed eventi. Il primo in assoluto nella serata inaugurale con la proiezione di *Banat* - Il viaggio del regista Adriano Valerio che già aveva presentato la propria pellicola alla settimana della critica del 72esimo festival di Venezia. Spicca anche il nome di Silvia D'Amico che in occasione della proiezione di *Non essere cattivo* (premio Fedic a Venezia) ha raccontato al pubblico il "maestro" Claudio Caligari, regista del film e recentemente scomparso. I retroscena del set e la polemica sull'ammissione a Venezia: la giovane attrice si è lasciata andare alla commozione nel ricordare il regista da tempo malato per poi svelare alcuni dettagli della controversia sulla mancata candidatura alla kermesse veneta. Ma un notevole interesse ha suscitato anche la mattinata dedicata a Fedic Scuola durante la quale è stato proiettato *Astrosamantha* (solo per due giorni nelle sale italiane) di Gianluca Cerasola il quale ha poi risposto alle curiosità dei ragazzi delle scuole



La giuria della 34ª edizione del Valdarno Cinema Fedic da sx Giulio Scarpati, attore; Boris Sollazzo, critico; Marco Martani, sceneggiatore (foto di Giovanni Barbato).

medie e superiori. Ma ancora da Daniele Maggioni chiamato a commentare i film dello spazio Fedic ad Aldo Tassone ospite speciale per la proiezione della versione restaurata di



Alessandro Capitani posa con il Marzocco premiato per "Bellissima" come migliore opera in assoluto (foto di Giovanni Barbato).

Ascensore per il patibolo di Louis Malle sino ad una giuria d'eccezione composta da Giulio Scarpati, Marco Martani e Boris Sollazzo chiamati

a decretare i vincitori fra i ben 27 film in concorso. Già forte di un David di Donatello alle spalle, il corto *Bellissima* di Alessandro Capitani si è aggiudicato il premio Marzocco come migliore opera in assoluto. Lo stesso regista si è recato personalmente per ritirare il premio nella serata conclusiva del festival che ha coronato molti altri vincitori, fra cui *Il segno del capro* di Fabiana Antonoli aggiudicatosi il premio "Adriano Asti" per il miglior lungometraggio e *La macchina americana* di Spada Alessandro a cui è stato assegnato il premio "Amedeo Fabbri" per il miglior cortometraggio. Ad affiancare i giurati "ufficiali" anche una preparatissima giuria giovani capitanata da Valeria Alberti e Rossano Dalla Barba ha assegnato il premio "medaglia del presidente della repubblica" all'opera *Al di là del risultato* di Emanuele Gaetano Forte. Come coronamento dei molti anni di passione e sforzi per migliorare di anno in anno la manifestazione, la 34esima edizione del Valdarno Cinema Fedic si è conclusa fra gli applausi di un folto pubblico proveniente da ogni regione d'Italia. Un nuovo traguardo che non può che preludere a un inedito ed entusiasmante capitolo del festival del Valdarno. Il team è già al lavoro per la 35 edizione.

Giovanni Barbato

Nato e cresciuto a Ravenna, fiorentino adottivo, si laurea in Scienze politiche alla Cesare Alfieri di Firenze, ama leggere e fare fotografie, vuole imparare a scrivere e si emoziona per il buon cibo e le persone educate.



Gli artefici del Valdarno Cinema Fedic 2016

Abbiamo intervistato al Valdarno Cinema Fedic



Gabriele D'Angelo

Mi era stata chiesta una sintesi delle interviste fatte da me e da Giovanni Barbato durante la 34esima edizione del Valdarno Cinema Fedic, svoltasi dal 3 all'8 Maggio scorso, nella splendida cornice del Teatro Cinema Masaccio. Ed è quel che farò, utilizzando la prima persona singolare. Perché, al momento, mi è ancora impossibile rinchiudere l'entusiasmo con cui ho affrontato questa esperienza all'interno di un freddo pronome impersonale. Spero mi perdonerete. La prima chiacchierata è stata quella con Daniele Maggioni, regista, ex direttore della scuola di cinema di Milano, e produttore di capolavori come *L'aria serena dell'ovest* e *Pane e tulipani*, giunto al festival per moderare un incontro

dispensando consigli e opinioni sul presente e sul futuro del settore. Confessandomi che "a un giovane produttore" direbbe "di non fare il produttore - ma piuttosto - il filmmaker a tutto tondo"; parlandomi dell'associazione Movimento - *Rete Cinema Sardegna*, che ha il compito di "vigilare sulla corretta applicazione delle leggi sul cinema in Sardegna, pensando inoltre alla crescita culturale dei propri associati"; e facendomi notare come "i media stiano atrofizzando le nostre capacità percettive," riducendo la nostra soglia di attenzione a un livello talmente basso per il quale "dopo 10 secondi ti sei già rotto le scatole". Il giorno successivo è toccato al collega e soprattutto all'amico Giovanni Barbato occupare l'angolo delle interviste. In compagnia di Gianluca Cerasola, regista di *Astrosamantha* - la donna dei

di centinaia di studenti. Il tema prevalente del colloquio è stato quello del viaggio. E non poteva essere altrimenti, parlando con chi ha iniziato la propria carriera vendendo a Geo&Geo i documentari che egli stesso aveva realizzato in giro per il mondo, in completa solitudine. "Viaggiare è sempre stata una passione. Credo che sia fondamentale per tutti farlo più volte nella vita, perché viaggiando si scoprono nuove culture, anche in ambito cinematografico. Le diversità ci aprono!" Diversità che, con l'ultimo progetto cinematografico, sono diventate addirittura gravitazionali: "Con *Astrosamantha* poi - ha continuato infatti Cerasola - oltre ad aver viaggiato il mondo, per la prima volta abbiamo girato un film direttamente nello spazio, con le riprese fatte da Samantha." Tra i progetti in corso infine, il regista ha parlato anche di un documentario su Francesco Totti. Inevitabile la battuta sull'argomento: "Totti o Spalletti? Io forse direi tutti e due. Totti ogni volta che va in campo segna.. e Spalletti è un grande allenatore." Il sabato è stato invece il turno dei 3 giudici del festival, che ho avuto la fortuna e il piacere di intervistare personalmente. Il primo a sottoporsi alle mie domande è stato Marco Marta-



Gabriele D'Angelo intervista Daniele Maggioni (foto di Giovanni Barbato)



Da sx Gianluca Cerasola e Giovanni Barbato (foto di Gabriele D'Angelo)



Gabriele D'Angelo intervista Marco Martan (foto di Giovanni Barbato)

con gli autori delle opere inserite nello Spazio Fedic. Prima però, ha voluto sedersi accanto a me, insieme ai suoi 40 anni di carriera,

record nello spazio, il film proiettato durante il tradizionale appuntamento con Fedic Scuola, che ogni anno riempie la sala del Masaccio

ni, sceneggiatore tra gli altri de *La mafia uccide solo d'estate*, e padre di 28 figli. 28, sì, perché segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per Martani "ogni film è come un figlio". Dunque ai 3 figli 'biologici' (che presto diventeranno 4) vanno aggiunti altri 25 figli cinematografici. Tra questi, molti vanno ascritti alla categoria dei cosiddetti 'Cinepanettoni': "Il film di Natale è concepito come una macchina che serve ad accontentare a 360° tutto il pubblico, anche quello che va al cinema una volta l'anno per farsi due risate. E' questa la cosa più difficile nello scrivere questi film: riuscire a non ripetersi mai, ricreando sempre più o meno lo stesso schema. Anche perché, come diceva Charlie Chaplin, "la comicità è matematica: tutto deve tornare, altrimenti non scatta la risata". La stessa risata che si sono scambiati Martani e Boris Sollazzo, mentre si davano il cambio sulla poltrona dell'intervistato. Confesso subito che la chiacchierata fatta con il



Gabriele D'Angelo intervista Boris Sollazzo (foto di Giovanni Barbato)

critico cinematografico di *Giornalettismo*, è stata quella che più di tutte ha suscitato il mio interesse. Forse per una banale questione di "solidarietà fra colleghi" (spero) o, più probabilmente, per una naturale e inaspettata sintonia tra le rispettive opinioni. A partire dalle basi, dai valori fondamentali che servono per poter fare questo mestiere: "Fare il critico o il giornalista in generale secondo me significa portare avanti un onestà intellettuale, anche a costo della propria convenienza. Questo lavoro lo puoi fare solo mettendo al primo posto la libertà, e al secondo il rispetto del pubblico." Con Sollazzo abbiamo anche parlato del ricambio generazionale che non c'è: "Il problema è che nell'immaginario di questo paese anche io, che ho 38 anni, dovrei essere considerato vecchio. Gaber diceva 'la mia generazione ha perso'. Io gli risponderai: la mia non l'hanno manco fatta scendere in campo, hanno chiuso i cancelli prima! Io quei cancelli cerco sempre di sfondarli: ora ho una trasmissione che si chiama *Factotum*; accanto a me ho scelto un ragazzo di 25 anni, bravissimo, e sarò contento se un giorno lui sarà il mio capo." Difficile che una cosa del genere possa succedere in Rai, dove il 'capo' della critica cinematografica è Gigi Marzullo. Con Boris abbiamo parlato anche di questo. Il suo pensiero può essere sintetizzato in una battuta: "Trovo umiliante per la mia professione una trasmissione come *Cine-matografo*." Per finire è stata la volta di Giulio Scarpati, alias Lele Martini di *Un medico in famiglia*. Un accostamento che non sembra



Gabriele D'Angelo intervista Giulio Scarpati (foto di Giovanni Barbato)

infastidire più di tanto l'ex vincitore del David di Donatello: "Non posso pretendere che *Il giudice ragazzino* sia popolare come una serie televisiva. Poi devo dirti che è anche una soddisfazione incontrare ragazzi che ti dicono 'io sono cresciuto con Lele'". La nostra chiacchierata ha poi affrontato il tema del confronto tra teatro, cinema e televisione: "Il teatro per me è l'amore iniziale.. è impagabile, è un'emozione difficilmente ripetibile. Poi col teatro non puoi proprio barare. Con il film invece, il tuo lavoro può essere protetto dal montaggio."

Gabriele D'Angelo

Laureato in Scienze Politiche presso la Cesare Alfieri di Firenze, frequenta attualmente il corso di studi in Strategie della comunicazione, sempre nello stesso ateneo. Ha collaborato con *La Nazione* di Viareggio, e con il magazine online *ObiettivoTre*. Cura anche un blog: www.in-kpressione.com

Molti i registi che hanno partecipato al bando di VCF 2016



Elisa Naldini

Sono ormai 7 anni che come volontaria faccio parte del comitato di preselezione insieme al Direttore Artistico Simone Emiliani, Angelo Tantarò, Giulio Soldani e Giacomo Bronzi, ma mai come quest'anno è stato versato tanto sudore. Oltre al sudore sono state versate lacrime, lacrime di tristezza e amarezza nel vedere una certa realtà, filtrata attraverso gli occhi dei filmmakers. Ci siamo immersi in un'atmosfera dantesca piena di giocatori compulsivi, assassini, profughi in fuga, pescatori con un mare povero, giovani senza prospettive di futuro, terremotati senza una casa. Dopo avere visionato tutti i film confesso di essere piombata in uno stato di grigiore pesante e assoluto. Tutte le storie di vita quotidiana sono state descritte in modo asciutto e tagliente. Bellissimo e atroce. Ma in questo panorama nero all'improvviso è comparsa appunto una perla "bellissima". Sì perché *Bellissima* è il titolo del miglior film che ha vinto a Valdarno Cinema Fedic 2016. La giuria di selezione costituita da Marco Martani, Giulio Scarpati e Boris Sollazzo ha infatti assegnato il premio Marzocco al

film di Alessandro Capitani. Facce meravigliose di una leggerezza contagiosa hanno reso meno greve e più sopportabile l'atmosfera in-vivibile del mondo in cui viviamo. In 11' sono stati cancellati stereotipi, pregiudizi, volgarità, depressione, desiderio di apparire a tutti i costi e soprattutto è emersa una grandissima voglia di vivere perché semplicemente si vuole comunicare ciò che si è, senza trucco o con il trucco colato. Qualcuno ha detto che il Sud sal-



Giusy Lodi, la protagonista di "Bellissima" di Alessandro Capitani

verà il Nord. Penso proprio che abbia ragione. Con una precisazione: il Sud salverà il Nord, quando il Nord si renderà conto della grandezza del Sud. Come ha evidenziato Capitani soltanto uno sguardo esterno può capire e descrivere al meglio un certo ambiente. "Io vengo da Orbetello, quindi sono Toscano - ha detto l'autore nel ritirare il premio - ma non per questo



"Oro viola" di Franco Fais

sono stato incapace di cogliere la vera essenza di una città come Napoli". Da ricordare anche il Giglio Fiorentino D'Argento a "Oro viola" di Franco Fais, regista sardo Fedic, grazie al quale abbiamo potuto riequilibrare i nostri chakra con le rilassanti immagini del suo corto. Allora che Dio salvi il Sud! Così salverà il resto del mondo!! Arrivederci al prossimo anno!

Elisa Naldini

Membro del Comitato Organizzatore di Valdarno Cinema Fedic, vive a San Giovanni V.no, ha una Laurea in Scienze dell'Educazione, ha lavorato per progetti destinati all'infanzia e adolescenza nei Comuni del Valdarno, lavora tuttora nell'ambito socio assistenziale



I 6 giorni al Valdarno Cinema Fedic



Roberto Merlino

Torno a casa dopo sei giorni, intensi, di Valdarno Cinema FEDIC e mi accorgo di essere stanco e felice. Stanco perché, non volendo perder nulla del ricco programma, mi sono sottoposto ad un tour de force che iniziava la mattina e non finiva mai prima di mezzanotte. Felice... perché in qualità di Presidente FEDIC sono orgoglioso che questa manifestazione continui a crescere, anno dopo anno. Mi ha favorevolmente sorpreso la presenza dei giovani, sia tra il pubblico in sala, sia nella macchina organizzativa. Giovani svegli, presenti, attivi, pieni di entusiasmo. A sentirli parlare nei dibattiti o sulle scale del cinema si capisce che hanno visto centinaia di film e si sono fatti un notevole bagaglio culturale. E' bello sapere che stiamo "costruendo" anche per loro! Altrettanto bello, poi, vedere la sala piena in occasione della "mattinata per le scuole", nella consapevolezza che è importante continuare ad investire le migliori energie sui giovani. Assieme alle nuove leve, comunque, erano presenti anche quelle "vecchie glorie" che al Valdarnocinema FEDIC sono di casa e ogni anno, regolarmente, si danno appuntamento in terra toscana, provenienti da tutta Italia. Per loro, in particolare, gli Organizzatori del Festival hanno creato un'opportunità veramente interessante: un intelligente e sensibile "esperto" (il produttore e



Giulio Scarpati e Roberto Merlino (foto di Lorenzo Caravello)

docente Daniele Maggioni) ha commentato in senso critico i cortometraggi in proiezione, fornendo una serie di "stimoli" e di "regole generali", che hanno lasciato il segno nell'uditorio. Dei numerosi "eventi" che hanno fatto da cornice ai momenti di proiezione mi limito a citare la presenza di Carlo Verdone e di Giulio Scarpati: senza voler far torto agli altri qualificati "ospiti", questi sono quelli che mi hanno maggiormente colpito. Carlo Verdone, con innata simpatia, in un cinema traboccante di spettatori, è riuscito a trasformare in "spettacolo" quella che doveva essere una semplice intervista, peraltro ottimamente condotta dal critico Giovanni Bogani e dal vulcanico direttore artistico del festival, Simone Emiliani. Giulio Scarpati, dal canto suo, è riuscito a trasmettere, assieme alla professionalità della sua formazione artistica, una carica umana veramente notevole. Le proiezioni, infine, sono state all'altezza di un Festival che, a detta unanime, si può tranquillamente collocare tra i migliori della Toscana. L'offerta per il pubblico è stata variegata e di qualità, con corti e lungometraggi, film in concorso e film in "vetrina" (spazio FEDIC e spazio Toscana), materiale di retrospettiva come "gli splendidi cinquantenni" (film FEDIC del 1966) o pellicole restaurate (come "Ascensore per il patibolo"), ecc. Il pubblico dei cinefili, insomma, ha potuto trascorrere sei giorni veramente gradevoli, intelligenti e ben diversificati in un evento che, archiviata la 34.a edizione, già si sta preparando a quella del 2017.

Roberto Merlino

Diritti umani in celluloide



Catello Masullo

Nei giorni 15, 16 e 17 aprile, negli straordinari ed immensi spazi di archeologia industriale della Ex Dogana dello scalo S. Lorenzo, a Roma, Agnese Miccozzi, l'Assessore alla Cultura del Municipio Secondo, ha organizzato un evento denominato "Diritti in Transito". Ed ha chiamato a collaborare una quarantina tra associazioni culturali, Onlus, associazioni di quartiere, artisti, ecc, con sede nell'area del Municipio. Il tema, quello dei Diritti Umani. L'evento, che si è aperto con una bella e toccante partecipazione di scolaresche, che hanno mostrato i loro lavori sulle "Olimpiadi dei Diritti", è stato un tripudio di performances teatrali, cinematografiche, musicali ed artistiche, senza precedenti. Travalicerebbe, di molto, i limiti di questo articolo solo menzionare le facce di questo meraviglioso caleidoscopio colorato, colorito e variopinto. Invito quindi a consultare il sito ufficiale per i dettagli dell'ampio ed articolato programma : www.comune.roma.it/pcr/it/new-sview.page?contentId=NEW1088600. Mi piace citare, a titolo esemplificativo, solo due delle innumerevoli attività. Un convegno di altissi-



mo livello scientifico, durato tutto un giorno, *Chi ha diritto alla cultura?* - La situazione dei beni archeologici in Iraq e Siria a cura di Bianca Maria Tomassini Pieri. E la iniziativa della nota artista Paola Romoli, la quale, accanto a sue suggestive installazioni, ha voluto proporre un "Mantra Reading" di eccezionale valore. Per 3 giorni si sono avvicendati lettori in varie lingue che hanno declamato i 30 articoli in cui è articolata la Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo. Un momento di opportuno ed alto valore. Ha aderito alla manifestazione anche il Cinecircolo Romano, di gran lunga il circolo di cinema più consistente di Italia (e forse di Europa), con sede nel Municipio Secondo, presso l'Auditorium San Leone Magno. E per conto del quale ho preparato una ricerca, che ho voluto chiamare Diritti Umani In Celluloide. Secondo un format sperimentato, ho compilato un power point per la illustrazione orale e montato un filmato con spezzoni di film della storia del cinema sul tema specifico. Ho premesso

segue a pag. successiva



Che bello lo staff del Valdarno Cinema Fedic, peccato che ne manchino altri, ancora più belli...

Giovanni Barbato

segue da pag. precedente
alcuni richiami sulle principali tappe della storia dei diritti umani. A cominciare dal primo codice legale di cui si ha storicamente notizia, che risale all'incirca all'anno 2050 a.C., emanato dal Re di Ur. Per poi passare al celeberrimo Codice di Hammurabi, (circa 1780 a.C.) in Mesopotamia (diritti delle donne, i diritti dei bambini e i diritti degli schiavi), alla prima carta dei diritti dell'uomo, rinvenuta sul cosiddetto "cilindro di Ciro", rinvenuto nel 1879 tra le rovine di Babilonia e conservato al British Museum a Londra (VI secolo a.C. da Ciro il Grande), che esprime rispetto per l'uomo in quanto tale e promuove una forma elementare di libertà e tolleranza religiosa. Nella



Tra le iniziative organizzate durante la manifestazione Diritti in transitò anche mostre fotografiche sui migranti ed il tema dell'accoglienza.

Roma antica esisteva la nozione di diritto di cittadinanza che era in sostanza un insieme di diritti riservati a tutti i cittadini romani. Nel III secolo a.C., durante il regno di Aśoka il Grande sull'Impero Maurya (oggi India), furono stabiliti diritti civili senza precedenti, come il rispetto per la vita animale, i servizi sanitari gratuiti per tutti i cittadini, i principi di non-violenza (ahimsa), la tolleranza religiosa, l'obbedienza verso i genitori, il rispetto verso gli insegnanti e i preti, l'umanità verso i servi. Nel XIII secolo il giusnaturalismo scolastico (Tommaso d'Aquino), descrive i diritti naturali come un "insieme di primi principi etici, generalissimi". Nel 1215 il re d'Inghilterra John Lackland



All'evento ha aderito il Cinecircolo Romano

(Giovanni Senzattera) fu costretto dai baroni del regno a concedere, firmandola, la Magna Charta Libertatum (Carta delle libertà) che sanciva il divieto per il Sovrano di imporre nuove tasse senza il previo consenso del Parlamento (no taxation without representation) e la garanzia per tutti gli uomini di non poter essere imprigionati senza prima aver sostenuto un regolare processo (due process of law). Nel 1222, il giorno dell'incoronazione di Sundjata Keita quale sovrano dell'Impero del Mali, fu solennemente proclamata e tramandata oralmente la Carta Manden, una dichiarazione di diritti umani essenziali quali il diritto alla vita e il diritto alla libertà. Nel 1305 in Inghilterra, sotto il regno di Edoardo I, fu emanato il celebre Habeas corpus, che imponeva la conduzione di un suddito imprigionato di fronte ad un tribunale per un giusto processo,

o la scarcerazione in alternativa. La prima dichiarazione dei diritti dell'uomo dell'epoca moderna è quella dello Stato della Virginia (USA), scritta da George Mason e adottata dalla Convenzione della Virginia il 12 giugno 1776. Che fu largamente utilizzata da Thomas Jefferson per la stesura della dichiarazione dei diritti dell'uomo contenuta nella Dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti d'America (4 luglio 1776), la quale afferma: "tutti gli uomini sono creati uguali tra loro, essi sono dotati dal loro creatore di alcuni inalienabili diritti tra cui la vita, la libertà e la ricerca della felicità". La prima e vera propria carta formale dei diritti dell'uomo è nata nel 1789 dalla Rivoluzione francese, è conosciuta come Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino. In epoca moderna la summa è contenuta nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo, siglata a Parigi il 10 dicembre 1948 dai paesi facenti parte della Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU).

E veniamo alla parte più squisitamente cinematografica. Naturalmente sono infinite le pellicole che si occupano di diritti umani. Ho scelto, per il montaggio del filmato, quelli che mi sono apparsi più paradigmatici. Facendo comunque fatica ad eliminarne tanti altri, ugualmente significativi. Ne do un cenno di seguito.

I diritti umani in celluloidi piu' antirazzisti

"Mississippi Burning" - Le radici dell'odio (1988) (Alan Parker) (Oscar per la migliore fotografia, Nomination all'Oscar per miglior film, attore prof Gene Hackman, miglior attrice non protagonista Frances McDormand, miglior regista Alan Parker,

montaggio Gerry Hambling e suono) : una delle rappresentazioni più forti della violenza cieca che può produrre l'odio razziale.

"Selma" - La strada per la libertà (2014) (Ava DuVernay) (Oscar miglior canzone Common, John Legend, nomination Oscar per miglior film) : vivida e coinvolgente storia di una

delle più grandi e sofferte delle conquiste in merito ai diritti umani.

I diritti umani in celluloidi piu' autodeterminanti

"La battaglia di Algeri" (1966) (Gillo Pontecorvo) (nomination Oscar miglior regista Gillo Pontecorvo e miglior sceneggiatura Franco Solinas, Gillo Pontecorvo), forse la più efficace delle rappresentazioni della eterna lotta per la autodeterminazione dei popoli.

I diritti umani in celluloidi piu' inclusivi

"Rosso come il cielo" (2006) (Cristiano Bortone), (David Giovani), un inno al Diritto alla normalità.

"Si può fare" (2008) (Giulio Manfredonia), (David Giovani), straordinaria parabola di inclusività di esseri diversamente (ma non minormente) abili.

I diritti umani in celluloidi piu' migranti

"Quando sei nato non puoi più nasconderti"



(2005) (Marco Tullio Giordana) (Premio François Chalais a Cannes, Nastro d'Argento miglior prod) : una intuizione geniale su quello che potrebbe accadere ad un ragazzino di famiglia bene che cade in mare e viene salvato da un barcone di disperati migranti.

I diritti umani in celluloidi piu' anti-discriminazione

"Pride" (2014) (Matthew Warchus) (nomination Golden Globe miglior commedia, Queer Palm Cannes), potente racconto della vera storia dei minatori del Galles, in disperato sciopero ad oltranza contro le draconiane misure della Thatcher, che, ottenuto il sostegno materiale delle organizzazioni LGBT, hanno sfilato in testa ad un memorabile Gay Pride.

I diritti umani in celluloidi piu' ambientali

"Erin Brockovich" - Forte come la verità (2000) (Steven Soderbergh) Oscar miglior attrice protagonista Julia Roberts, nomination Oscar miglior film, attore non protagonista Albert Finney, regia Steven Soderbergh, sceneggiatura originale Susannah Grant), straordinaria epopea di una pasionaria paladina del diritto all'ambiente sano ed alla salute.

I diritti umani in celluloidi piu' femminili

"We Want Sex" (2010) (Nigel Cole), formidabile racconto della storia vera delle operaie della Ford inglese addette alla cucitura delle pelli per isedili delle auto, che negli anni '60, in soli 58, hanno messo in scacco l'intera produzione, facendo fermare 40.000 operai uomini, chiedendo parità di diritti e di salario con i loro colleghi maschi, e che hanno ottenuto per la prima volta al mondo una legge dello stato che stabiliva parità di salario tra uomini e donne. Straordinaria anche l'idea cinematografica che da origine al celante titolo : le scioperanti organizzano una manifestazione sotto le finestre della ministra al lavoro e provano a srotolare un lungo striscione con la scritta "We want sex equality", ma riescono a farlo solo in parte e quello che vede la ministra dall'alto è solo "We want sex...", commentando con una strepitosa battuta : "So che significa!".

Catello Masullo

Direttore responsabile di ilpareredellingegnere.altervista.org

Autori si raccontano

Oltre Rosso

*Dovunque tu vada, che cosa puoi trovare che sia durevole sotto il sole?
Forse ti immagini di toglierti ogni desiderio, ma questa sazieta non ti sarà mai data.*



Alberto Tempi

Con queste parole *Rosso dal Vetro*, il film di cui parlo e che forse parla anche di me, si incammina verso la chiusura della sua narrazione emotiva e con queste stesse parole inizio questa breve cosa. Ed esse ri-

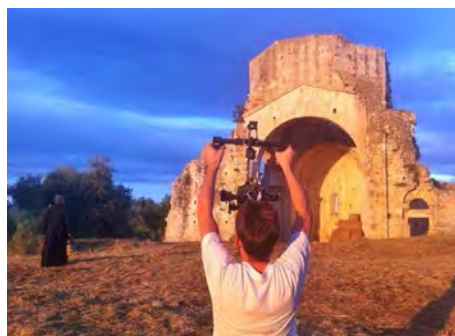
guardano il pensiero del prete, protagonista del film, prima del capitolo *L'inizio*, cioè la parte finale della storia che si svolge in un *altrove* rispetto al sogno della vita del film.

Cosa è Rosso?

Tutto è partito da un'astrazione, mentre ero seduto in bagno a Rendola, la mia prima dimora dopo quella familiare e generatrice, guardando attraverso un vetro rosso cardinale della porta (soffiato a mano): ho immaginato i principali frammenti della storia e, in una sorta di sospensione meditativa, ha iniziato a prendere una forma. Attraverso quel vetro mi sono appassionato ad inseguirla, questa forma.

Ecco come è nato.

E' un film che ha la sua genesi nel 1995 ed, in due parole, originariamente era la storia di un



"Rosso dal vetro" Ivan Rossi Massimo - San Bruzio - Paragrafo "L'inizio"

prete che conduce una vita oltre i limiti confessionali ed oltre i limiti della legge e di ogni convenzione che, per raggiungere il proprio desiderio di evangelizzare e di riempire la sua chiesa di fedeli, scende a patti con la parte più oscura di sé, riuscendoci, ma senza trovare in fondo quello che cercava, trovando altresì la morte, una sorta di noir apostolico. Questa storia, in fase di scrittura del trattamento, era molto piaciuta all'amico conterraneo Marco Melani in quell'anno ed io, che gliela raccontavo mentre lo riportavo a Roma in macchina dopo uno dei suoi incontri, non facilmente

dimenticabili, con gli autori che si tenevano nel paese dove entrambi siamo nati e dove tuttora vivo, gli proposi di recitare la parte del prete: ne fu eccitato e la cosa prese così forma (racconto questo episodio nel libro "Il Vian-dante Ebbro" di Enrico Ghezzi e Fabio Francione). Marco morì l'anno dopo in aprile e così Rosso andò in un cassetto. Fino al 2012, quando ho trovato le motivazioni per iniziare il nuovo trattamento e la sceneggiatura. Un discorso lungo ma estremamente semplice che non racconto ora.

Cosa è e cosa è diventato oggi Rosso?

Non lo so ancora. Potrebbe essere un lungo trailer di 73 minuti che prelude ad una lunga serie (magari di 73 ore...) che si riappropria della sua storia originale, affascinante ai miei



occhi, alle mie orecchie, ma ancor di più a tutto il resto sensibile. Rosso dunque è una narrazione emotiva che riflette il (mio) mondo e sul (mio) mondo che è quello di tutti, per tutti. E' l'emozione molto allungata di un sogno che entra in relazione, ha a che vedere, con i fantasmi, che abbiamo dentro ognuno di noi, ed ha a che vedere con la morte, che è, forse, l'atto più vitale che l'uomo ha, cioè dove - a mio parere - trova la risposta (o dove non trova la risposta) al senso di tutto questo. Quindi credo che questo andamento ipnotico della storia, divisa fra sogno e notte, viaggi notturni in macchina, camminate notturne, il prete (ed il suo doppio, il suo angelo ed il suo demone) in tutte le fasi della sua vita, i generanti (giovani

che fa nascere un processo di identificazione; e questo ha un significato importante per me perché allora la storia, il film, l'emozione allungata e rappresentata, vive di una vita propria, ha ottenuto un suo risultato, perché quando questo accade vuol dire che la tua emozione, quella che ti ha mosso, le tue motivazioni, sono autentiche. Tutto quello che sta dietro, le ragioni, si basano su qualcosa di vero. Non so spiegare come questo possa accadere, come io stesso non posso spiegare come abbia fatto a farlo così, Rosso. Essere con gli anni oltre la metà media umana, ti pone certamente di fronte a quei precipizi dove la paura di cadere pian piano si attenua, lentamente. Questo mi ha aiutato molto e mi ha dato un'energia che non ho mai avuto neanche a

vent'anni ed eccomi dunque a questa opera prima, a questo (l'aggettivo è solenne) giovane-vecchio autore che parte con la fine per iniziare (o finire?) con Rosso. Vendendolo in una copia sporchissima, il primo montaggio di lavorazione - un caro e sempre giovane amico e grande poeta e regista, scrisse "...incamminato in un lavoro solitario dunque difficile... superando le vertigini dei grandi dubbi, delle incertezze stilistiche, di quei momenti in cui vorresti scappare (dove?) e cancellare tutto..Naturalmente è un film sui fantasmi, sui morti e in quel limbo della costante dissolvenza mi piaceva perdersi e seguire la musica del film che è quella tua e della tua band..ma anche la musica del film, quell'altra, quella che non si sente con le orecchie ma con il corpo e con gli occhi... con affetto Melanico". Adesso, dopo quasi 4 anni fra l'inizio del trattamento, la lavorazione, montaggio, suono e tutto il resto fino ad ora, di cui l'ultimo anno solo per raffinarlo (e non finirei mai...), c'è il bisogno di passare ad altro: toccare questi temi significa scavare nella profondità, mette di fronte ad aspetti ai quali è difficile dare risposta. Dunque, adesso... oltre Rosso. Grazie Angelo, di avermi chiesto di scrivere, non di spiegare, ma di confondere le carte. A presto.

Alberto Tempi



"Rosso dal vetro" la condivisione del pane nel paragrafo "fondazione" (foto di Alberto Tempi)

e belli), fra la musica ed il rumore del vivere sentito al microscopio, che ha ovviamente un suo peso specifico talvolta ingombrante, depositi in ognuno, nello spettatore, un piccolo seme

p.s.(RED - to be continued) : "...I fantasmi...i morti...un altro spazio...un altro tempo...il cinema...il cinema...i messaggi da un altro mondo...devono essere riconosciuti... questo mi interessa...chi li invia...da dove arrivano...non mi interessa...Voi...Voi...ecco..."

Progettista, scenografo, produttore, regista, montatore, sceneggiatore e musicista. Fabbri-Bicoli: la storia a posteriori (1989), Taralaballa (1989); Il signor Monicelli (1991), Absolute (1998) e Corso Italia '96 (2014), Doppia esecuzione per sedie elettriche-Fra amore e amicizia (2015)

I giovani oggi, tutti con il telefonino di ultima generazione. Ma pochi con dignità!

La cultura non è un vestito: la cultura è un organo interno.

(Anonimo, di località sconosciuta, di periodo incerto)

L'illusione è la gramigna più tenace della coscienza collettiva: la storia insegna, ma non ha scolari.

[...] È compito educativo e formativo dello Stato, che sempre ha il fine di creare nuovi e più alti tipi di civiltà, di adeguare la civiltà e la moralità delle più vaste masse popolari alle necessità del continuo sviluppo dell'apparato economico di produzione, quindi di elaborare anche fisicamente dei tipi nuovi di umanità. Ma come ogni singolo individuo riuscirà a incorporarsi nell'uomo collettivo e come avverrà la pressione educativa sui singoli ottenendone il consenso e la collaborazione, facendo diventare libertà la necessità e la coercizione? [...] Alcuni piagnucolano pietosamente, altri bestemmiano oscenamente, ma nessuno o pochi si domandano: se avessi fatto anch'io il mio dovere, se avessi cercato di far valere la mia volontà, sarebbe successo ciò che è successo?

(Antonio Gramsci, politico, filosofo, intellettuale organico comunista, Ales 1891, Roma 27 Aprile 1937)



Antonio Loru

Non basta mettere la maglietta col testone di Antonio Gramsci, per essere protagonisti del nostro tempo e della nostra vita, come non basta il poster o la maglietta del Che per avere il suo spirito indomito, per essere come lui ammalati di giustizia, dedicare la vita alla cura del suo esatto contrario, il male dell'ingiustizia, in qualsiasi parte del mondo venga perpetrata. La tragedia di questi nostri strani giorni è che questa non appare neanche tale, si presenta, viene vissuta nella forma *nazionalpopolare*, (non nel senso alto e profondo gramsciano, ma alla Pippo Baudo) della farsa, quasi fosse, come nell'aforisma marxiano, in ritorno in questa forma teatrale di ciò che in precedenza era già stato vissuto come tragedia. Ma non è affatto così, basta uno sguardo un po' più attento per capire che non è così. E si deve guardare con attenzione a partire dagli attori, perché le rappresentazioni, tutte quante, siano tragiche, comiche, grottesche, liriche o sinfoniche hanno i loro autori, i loro interpreti, consapevoli o ignari, peggio ancora, comparse ignare e ignave, della storia. Guardate-li negli occhi, i giovani d'oggi. E per giovani intendo quella fascia d'età, (orribile locuzione sociologica), che va dai quindici, oggi purtroppo, fino ai quaranta, e in qualche caso più, anni. Guardate il latte dove navigano i loro cuori, le loro anime, il buio interstellare dove pare si sia persa l'intelligenza delle cose. Guardate il mondo falso in cui vivono, guardate

l'assenza di verità dalle loro vite, la paura di incontrarla un giorno, la verità, anche solo, certo solo per sbaglio, il terrore al solo pensiero di poter fare questa esperienza, l'esperienza della loro condizione di assenza, da protagonisti veri, nel teatro della storia. Guardate-li invece gli occhi dei giovani, dei bambini, delle ragazze, dei ragazzi che dall'Asia, dall'Africa, dal Vicino e dal Medio Oriente, dall'Europa orientale, arrivano da noi: è immediatamente evidente che i loro corpi sono abitati da anime, volontà, intelligenze e sentimenti, tutte cose che appaiono assenti se si sbircia nei vostri, ragazzi di un Occidente post-industriale, numericamente povero di giovani fintamente ricchi, ma in possesso solo di oggetti, know-how, griffe, droghe, per sopportare la vacuità di un'esistenza che non lascia traccia del proprio passaggio, che non viene fuori, (*ex-sistere* vuol dire), alla luce del tempo, della storia. Guardatele le immagini, ferme o in movimento, degli eroi risorgimentali, dei protagonisti della storia del Novecento, dei ribelli che hanno rivoltato il mondo, dando un po' di giustizia, speranza, un modello di dignità agli ultimi della terra, ai condannati del lavoro regolato dall'inumano capitalismo: nei loro

occhi c'è vampa, fuoco, ardente desiderio, speranza, coraggio. Come Freud ha insegnato, si cresce liberandosi dall'ombra imbarazzante del padre, dalla cultura dei padri, dalle loro istituzioni, magari costruendo le vostre in forma materna. Ma anche questo lo dovete decidere voi. Perché una vita diversa è sempre possibile. Come? Questo lo dovete decidere solo voi, potete affermarlo solo voi. Comunque sia, dando testimonianza. Certo bisogna sollevarsi, puntare i piedi, rizzare la schiena, alzare la testa, per poter vedere in quegli occhi, gli occhi dei vostri coetanei senegalesi, arabi, algerini, orientali, centro e sudamericani, alti su teste alte, poste su corpi ritti, con la gioia e l'orgoglio dei bambini che hanno finalmente

conquistato la posizione eretta, e liberato le mani al solo impegno di *artefare* il mondo, a partire dal dis-velamento del vecchio mondo, delle sue millenarie fandonie. Guardate-vi, giovani occidentali. Perché è ora di finirla di lamentarvi di un mondo che non vi piace, non può piacervi, lo dice chiaramente, al di là delle parole, il valore che state dando alla vita. Gli eroi dell'Ottocento, che campeggiano dalle pagine dei libri di storia, quelli del Novecento,

che ammiccano dalle vostre magliette, quando hanno rivoltato il mondo non avevano più di 18, 20, 25 anni! Marco Travaglio in questi giorni, porta in giro per l'Italia, uno spettacolo che vediamo quotidianamente nel nostro improbabile Belpaese, inconsapevolmente messo in scena da milioni di individui, un cast che ogni giorno, contravvenendo al significato profondo, radicale, di questa parola, rappresenta le oscenità, le nefandezze, le turpitudini, le gesta di quell'accozzaglia incongruente che ci ostiniamo a chiamare popolo italiano. In questi giorni è in libreria anche un suo libro. Spettacolo e libro si chiamano *Slurp!* Se potete andate a vedere lo spettacolo, e leggete il libro. È per voi, e a voi ed è di voi che si parla. Ognuno è fabbro del proprio destino, almeno a partire dai diciotto anni. Certo, il maglio e l'incudine, roba pesante, i calli alle mani, il mal di schiena, alzarsi presto la mattina, anche dopo aver fatto tardi la notte, e non stare a sentire fino a pomeriggio inoltrato il lezzo del proprio culo da sotto le coperte. Si può dire senza teme d'esagerazione che questo mondo in cui vi abbiamo gettato fa schifo. Se vi piace non c'è problema! Ma se non vi piace, e non lo rivoltate, non ne costruite uno migliore, se



La sepoltura di Antonio Gramsci è stata immortalata dai versi di Pier Paolo Pasolini ne "Le ceneri di Gramsci" «Uno straccetto rosso, come quello/ arrotolato al collo ai partigiani/ e, presso l'urna, sul terreno cereo,/ diversamente rossi, due gerani./ Li tu stai, bandito e con dura eleganza/ non cattolica, elencato tra estranei/ morti: Le ceneri di Gramsci... » La lapide apposta sopra l'urna contiene le semplici parole "Cinera Antonii Gramsci"

anzi continuate a baciar mani e anelli, addirittura a chiedere agli stessi che con tutta la potenza del loro apparato ideologico vi hanno creato questa, attuale, realtà, di aiutarvi a costruirne una migliore, più vivibile, se continuerete a idolatrare i vertici di queste forze dell'oscurità e dell'ignoranza, allora la responsabilità è e sarà tutta vostra, giovani dai 18 ai 40 anni, e anche più. Antonio, in famiglia Nino, Gramsci, lontane origini albanesi, sardo di nascita, cittadino del mondo per scelta consapevole e coerente, filosofo e scrittore, ma soprattutto politico. A vent'anni si trasferisce a Torino, dove fonda giornali e riviste e organizza il Movimento Operaio italiano e internazionale. Nel 1921, a trent'anni, è tra i fondatori del Partito Comunista d'Italia. Nel 1926 viene incarcerato dai fascisti di allora. Muore nel 1937, a 46 anni. Si può andare a fargli visita al cimitero a-cattolico del Testaccio, a Roma, dove è sepolto, e dove, tra le altre grandi anime, sono anche Emilio e Joyce Lus-su. Non è buon gusto farlo indossando magliette con la loro immagine.

Antonio Loru

Pinocchio e il cinema



Stefano Beccastrini

Prologo.

Le avventure di Pinocchio di Carlo Lorenzini detto Collodi uscì in volume nel 1883: una grande annata per i racconti fantastici visto che Stevenson, lo stesso anno, pubblicò *L'isola del tesoro!*. La

storia del bizzarro burattino si trasformò nel giro d'un paio di decenni in un successo internazionale, interessando tanti lettori comuni ma anche letterati, pedagogisti, filosofi. La grande avventura nel mondo del toscano spiritello era iniziata e non è ancora finita. Mi propongo di narrare, brevemente, le vicende della sua presenza cinematografica.

Il cinema muto

Il primo Pinocchio dello schermo è del 1911. Si intitolava proprio *Pinocchio*, come i film di Disney e di Benigni, e non *Le avventure di Pinocchio*, come il libro di Collodi e il film televisivo di Comencini. Ne era regista Giulio Cesare Antamoro, nobiluomo romano e autore soprattutto, a parte quello su Pinocchio, di film d'argomento religioso. Era interpretato da...



Una scena dal film di Antamoro del 1911

si: Deed, il celebre Cretinetti, e Polidor, un attore/clown anch'egli, come Deed, d'origine francese. Comunque sia - io propendo per Polidor - resta il fatto che il primo Pinocchio filmico proveniva direttamente da quel mondo delle *Comiche* che rappresentò uno dei generi cinematografici più fantasiosi, irriverenti, trasgressivi del primo europeo. Il film di Antamoro è scoppiettante, pieno di idee, capace persino di immaginare che Geppetto e Pinocchio finiscano in America e siano catturati dai pellerossa nonché, poi, liberati dalle mitiche giubbe rosse canadesi.

Gli anni Venti e Trenta

Una decina dopo, a testimonianza della diffusione mondiale del romanzo, fu girato un film in cartoni animati, mai visto in Italia, che si intitolava *Pinocchio*: autore Naburo Ofuji, uno dei maestri del cinema di animazione giapponese. Nel 1930 realizzò un filmico *Pinocchio*, con la tecnica delle "ombre cinesi" di Lotte

Reininger, Ugo Amadoro. Nel 1935 il vignettista Salvador Bartolozzi rese famoso in Spagna il burattino con *Aventuras de Cucuruchito y Pinocho*. Infine, ancora nel 1935, lavorarono a film di animazione al burattino dedicati, ma mai realizzati, Antonio Attanasi, l'autore de *I picchiattelli*, e Umberto Spano, il creatore del personaggio di Cipollino. Nel 1939 Pinocchio, in cerca di fama cinematografica, approdò addirittura nell'URSS staliniana. Il regista era Aleksander L. Ptusko, maestro del cinema fantastico, e il film fu *Pinocchio e la chiave d'oro*, tratto da un testo di Aleksej Tolstoj intitolato *Burattino* (in Italia, *Il compagno Pinocchio*). Mostra un Pinocchio che risulta essere l'ultimo burattino di legno costruito dal Grande Mago. Suo nemico è Carabas, che tiene prigionieri i burattini del Grande Mago al fine di trovare il suo mitico tesoro. Alla fine, il tesoro viene trovato da Pinocchio: è un teatro ove tutti potranno realizzare spettacoli autogestiti. Intelligente versione sovietizzante della vicenda collodiana, il film è piuttosto la prima "pinocchiata" cinematografica che si conosca che non una reale versione filmica del romanzo di Collodi. Un anno dopo, giunse il Pinocchio americano di Walt Disney, che l'anno precedente aveva realizzato un capolavoro quale

Biancaneve. Sul *Pinocchio* di Disney corrono pareri diversi. C'è chi - sulla scia del nipote di Collodi che ebbe reazioni stupidamente scandalizzate di fronte alla detoscanizzazione del personaggio - insiste nel definire il film una "americanata" di cattivo gusto e chi lo considera invece un capolavoro. Oreste De Fornari, autore di una attenta monografia su Disney, afferma acutamente che se un limite vero presenta il Pinocchio di Disney non è quello di essere troppo

bensì troppo poco un vero "Pinocchio americano". Poi, in quel terribile 1940, dilagò la guerra voluta da Hitler.

Il secondo dopoguerra

Fu a Viareggio, nel 1947, che si fece il primo film italiano parlato su Pinocchio. Regista Gianni Guardone, produzione della Fiaba Film, di proprietà della famiglia Zacconi... Il titolo era *Le avventure di Pinocchio* e fu interamente girato nella città versiliese, al cinema Eden per gli interni, in pineta o sulla spiaggia o lungo il canale Farabola per gli esterni. Pinocchio era il piccolo viareggino Sandro Tomei. Le scene e i costumi li fecero i sapienti artigiani della cartapesta, costruttori dei carri del Carnevale. La lavorazione coinvolse l'intera città, in un commovente sforzo collettivo. Ciò nonostante, l'opera fu un totale fallimento critico e commerciale. Disturbò, forse, la contemporanea uscita in tutti i cinema italiani del *Pinocchio* di Disney, realizzato quasi



"Le avventure di Pinocchio" (1947) di Gianni Guardone

dieci anni prima ma di cui le vicende belliche avevano fino ad allora impedito l'uscita in Italia. O invece ha ragione chi dice che il film di Guardone era davvero bruttino? Esso rappresentava, comunque, il primo tentativo di offrire sullo schermo una versione cinematografica "realistica" - ossia girata nelle strade e nei campi e non in studio - del romanzo collodiano. Nel 1952 fu il grande Totò a trasformarsi per pochi minuti in Pinocchio. Avvenne in una breve ma strepitosa scena del film *Totò a colori*, 1952, regia di Steno. Nel 1954 fu un docente di cinema al Politecnico di Milano, Attilio Giovannini, a portare il burattino collodiano sullo schermo. Si trattava di una commedia brillante, interpretata dal gruppo teatrale milanese "La compagnia della commedia gaia" ma circolò pochissimo nelle sale. Nel 1957, in USA, fu realizzato un musical televisivo, intitolato appunto *Pinocchio*, con la regia del coreografo di Broadway Hanya Holm. Pure l'ancor giovane RAI realizzò nel 1959 uno sceneggiato per la TV *dei ragazzi*. Si chiamò *Le avventure di Pinocchio*, regista Enrico D'Alessandro, adattamento di Giana Anguissola, interessante figura della letteratura italiana per ragazzi. In quello stesso anno, in URSS, i registi Ivan Ivanov-Vano e Dmytjij Babichenko realizzarono una nuova versione, anch'essa in cartoni animati, della vicenda di *Pinocchio e della chiave d'oro*. Anche il cinema, così come aveva fatto fin dalla fine dell'800 la letteratura popolare, si avviò sulla strada delle *Pinocchiate*, opere che nulla hanno a che vedere con il romanzo collodiano ma ne utilizzano il principale personaggio per imbarcarlo nelle più strampalate avventure. Una filmica *pinocchiata* fu, per esempio, *Pinocchio in Outer Space*, un film d'animazione americano, a tema fantascientifico, realizzato nel 1964 con la regia di Ray Gossens. Nel 1967, nella RDT uscì *Turlis abenteuer*, vagamente ispirato al romanzo collodiano. Ne fu creatore Walter Beck, autore cinematografico di film per ragazzi. Nel 1968 l'emittente televisiva americana NBC mandò in onda un *Pinocchio*, girato nei propri studi di New York, in cui il burattino era impersonato da Peter Noone, cantante del gruppo rock Herman's Hermits, e Geppetto da Burl Ives,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 indimenticabile burbero di Hollywood. Nel 1971 uscì, negli USA, un'altra pinocchiata cinematografica: si intitolava *The Erotic Adventures of Pinocchio*. Per la prima volta, il burattino fu protagonista di una storia erotica, basata sulla similitudine tra l'allungarsi del suo naso e l'allungarsi, o meglio l'ergersi, di tutt'altro organo corporeo. Fra gli anni 70 e 80 del Novecento, in ambito cinematografico e soprattutto televisivo, a livello internazionale furono davvero numerosi i filmati *pinoccheschi* ma non vale la pena elencarli tutti quanti. Basti ricordare che, nel 1972, avvenne in Italia un evento piuttosto rilevante rispetto a tale complessivo scenario: la comparsa di due film che forse rappresentano quanto di meglio il cinema italiano abbia finora prodotto in materia. Sto parlando di *Un burattino di nome Pinocchio* di Giuliano Cenci, e di *Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini. Giuliano Cenci, fiorentino, è stato uno dei padri dell'animazione italiana. La sua opera più importante resta proprio il lungometraggio animato del 1972 che gli costò sette anni di lavoro. Per alcuni esecuti il film di Cenci è un autentico capolavoro, per altri soltanto un'opera da valutare positi-



"Un burattino di nome Pinocchio" (1972) di Giulio Cenci, uno dei primi esempi di cinema di animazione italiana

vamente se non altro in quanto espressione di una scuola animativa italiana più artigianale e meno commerciale rispetto a quella hollywoodiana. È stato doppiato o sottotitolato in oltre venti Paesi del mondo e pare più apprezzato all'estero che da noi. Il confronto più diretto che viene di fare è con il *Pinocchio* di Walt Disney, che del resto Cenci ammirava molto. Le differenze più marcate riguardano la modalità di produzione (mirabilmente artigianale quella di Cenci, genialmente industriale quella di Disney), l'ambientazione (realisticamente orientata a mostrare la Toscana contadina dell'800 in Cenci, fiabesca e dunque non storicamente né geograficamente connotata in Disney), il profilo di alcuni personaggi (Pinocchio stesso, e poi la Fata, Geppetto e il Grillo Parante, alquanto diversamente caratterizzati rispetto al testo letterario) e dunque la fedeltà - che non è, però, necessariamente un pregio - al romanzo collodiano (totale in Cenci, molto libera in Disney). Non starò a citare tutti i film e i TV-Movie più o meno liberamente ispirati a *Le avventure di Pinocchio* dal 1972 ai nostri giorni: sono decine, ma nessuno di essi merita di essere qui ricordata eccezione fatta per tre esempi: quello di

Comencini, quello di Benigni e quello, un TV-Movie americano del 1976, di Ron Field - valente coreografo e ballerino di musical - e Sid Smith, scrittore e musicista. Pinocchio era impersonato da Sandy Duncan, attrice e cantante assai nota in USA, mentre Geppetto era Danny Kaye, uno dei più geniali comici del secondo dopoguerra. Il suo Geppetto risulta, con quello di Nino Manfredi, il migliore mai visto sugli schermi

Comencini e Benigni

Il più bel Pinocchio cinematografico credo sia stato quello di Luigi Comencini. Le avventure di Pinocchio, 1972, interpretato da Andrea Balestri (il vispo ragazzino che fa Pinocchio), Nino Manfredi (Geppetto: disse Comencini che era l'unico attore italiano capace di dialogare con un pezzo di legno), Gina Lollobrigida (la Fata dai Capelli Turchini, più anziana di quella di Collodi: la Lollo, all'epoca del film, aveva quarantacinque anni e non era più, come in Collodi, "una bella bambina"). La vicenda filmica risulta assai più realistica, e meno favolistica, di quella del libro (in cui il dosaggio tra elemento realistico ed elemento fiabesco è straordinario ma fatalmente impossibile al cinema). Inoltre, nel film a differenza del libro,

la Fata non è un personaggio amorevole (in contrapposizione al pedante Grillo e al patetico Geppetto) bensì il simbolo stesso dell'autoritarismo cui Pinocchio deve ribellarsi se vuole liberarsi e crescere (Comencini, si sa, non ha mai amato molto le figure materne); Geppetto è un brav'uomo (vero e unico esempio di solido riferimento per la maturazione di Pinocchio) e non quel

bizzoso e piagnucoloso portatore della pedagogia del patetico che Collodi aveva disegnato (confermando che nella narratologia comenciniana i ragazzi possono crescere soltanto confrontandosi con, e spesso contro, un padre forte); Pinocchio, addirittura, è un bambino fin dall'inizio, che diventa burattino, per punizione voluta dalla Fata, ogni volta che dice una bugia. Dunque, la trasformazione alfine raggiunta grazie soprattutto alla severa ma amorosa costanza di Geppetto, non consiste in una metamorfosi da burattino a bambino bensì nella liberazione dalla punizione/ricatto della Fata. Ne *Le avventure di Pinocchio*, Comencini realizza un'altra tappa del suo percorso di cineasta rousseuiano, convinto che la libertà dei ragazzi vada difesa dai soprusi della famiglia e della scuola. Nel 2002 uscì finalmente nelle sale cinematografiche l'attesissimo *Pinocchio* di e con Roberto Benigni. Gli attori erano tutti prestigiosi (non staremo a ricordarli uno per uno), le intenzioni ambiziose: Benigni era toscano come Pinocchio, trasgressivo come Pinocchio, briccone divino come Pinocchio... Ma la bontà delle intenzioni e l'altezza delle ambizioni non ha mai, né nel corso della lunga storia della letteratura



nè di quella più breve del cinema, garantito l'effettiva creazione di un'opera d'arte. Il fatto è che Benigni non è mai stato, salvo l'exploit de *La vita è bella*, un grande regista cinematografico: irresistibile attore non è un irresistibile cineasta. Il suo *Pinocchio*, peraltro, possiede anche momenti assai belli quali, per esempio, il poetico inizio, quasi perraultiano; e la scena sfrenata in cui il tronco che diventerà Pinocchio mette a soqquadro un intero paese.

Per concludere

Avviandomi a concludere, rammenterò l'ultimo film collodiano uscito in Italia: il *Pinocchio*, 2012, di Enzo D'Alò. La storia narrata è sostanzialmente fedele, seppur semplificata, al



"Pinocchio" (2002) di Roberto Benigni

testo originario, a parte l'aggiunta del breve episodio d'apertura, con un Geppetto bambino che perde il proprio aquilone che poi ricomparirà nella notte in cui, ormai anziano, dà vita al burattino di legno. Dieci anni dopo il *Pinocchio* di Benigni ci è dunque giunto il *Pinocchio* di D'Alò: qualunque giudizio critico si dia dell'uno e dell'altro, sono entrambi testimonianza del fatto che l'attenzione delle altre arti, il cinema prima di tutte, alla vivacissima creatura collodiana è ancora viva, ormai ben oltre l'800, in cui il libro fu scritto, ed il 900 in cui fu scoperto dal mondo intero

Stefano Beccastrini

Ricordo di un artista

Pinuccio Sciola, uomo dalle grandi idee

L'eredità dell'artista di San Sperate. La pietra non ha cuore, è cuore



Valentina Neri

Se fossi pietra sarei grata a Pinuccio Sciola di essermi liberata di tutti quei luoghi comuni che mi vogliono muta, senza voce, senza cuore. Ungaretti scriveva "come questa pietra/ così dura/ così refrattaria/ così totalmente disanimata..."

Ma si potrebbero fare infiniti esempi di poeti, filosofi, scrittori, intellettuali, da Lucrezio a Nietzsche, da Pavese a Yetz, giusto per citarne qualcuno. La pietra da sempre è sinonimo di aridità, di silenzio sepolcrale. E quindi mi chiedo se dopo aver incontrato l'arte di Pinuccio Sciola si sarebbero espressi ancora in sentenze così lapidarie ed, evidentemente, tanto ingiuste. Perché guardando e ascoltando le sculture di Sciola ci si rende conto che la pietra non ha cuore, è cuore. Il cuore della terra, un cuore che può palpitarci, persino suonare nelle mani amorose di un artista tanto immenso da non essersi mai saputo concedere il senso del limite. E quanto amore, viene poi da chiedersi, hanno saputo elargire le mani di Pinuccio Sciola, per tirare fuori l'anima della pietra scarnificandola fino a liberarne il suono, fino a restituire il palpito a quel cuore, con la carnalità e la sensualità delle sue mani fiere, sicure, curiose, ma che impavide non temono di violare febbrile della materia se questo vuol dire resurrezione, armonia col cosmo, scontro di ossimori, l'amoreggiare tra luce e peso, tra fuoco e stelle, tra sangue e carne. Pinuccio Sciola non era solo un artista che sapeva parlare alla materia, dalla monumentale biografia, e capace di congiungere il fuoco dal cuore della terra alle costellazioni del cielo con un guizzo di fantasia che anelava all'eterno. Era soprattutto un grande uomo, umile e forte, orgoglioso delle sue origini, e vigoroso nel corpo. Aveva viaggiato molto, visitato i posti più primitivi e ancestrali come le Grotte di Altamira, e incontrato artisti del calibro di Sassu, Manzù, Vedova, Brancusi, Kokoschka. Bisogna scrivere di lui e per lui. Scrivere per ricordare, perché ricordare lo aiuterà a vivere, ad assaporare ancor meglio quella vita che amava tanto sensualmente da riconoscerla anche in un sasso, quella vita che ha saputo cercare e comprendere nella sua inesplicabilità. Pinuccio Sciola era un uomo dalle grandi idee, che ha amato la Sardegna, e che ha fatto del suo paese, San Sperate, un gioiello, un capolavoro di cultura, un laboratorio creativo, perno della sua indiscutibile generosità. Perciò bisogna scrivere di lui, e scrivere della pietra pensando alla rinascita che ha saputo dargli, quella pietra che ci ha restituito viva, donandola all'eternità della nostra isola e portandola in tanti luoghi

nel mondo. Le grandi idee sono proprio come le pietre. Le pietre che nelle sepolture islamiche ed ebraiche gli amici e i parenti posano sulla lapide: niente monumenti, niente scritte, niente fronzoli. Piccoli sassi, sino a formare una piramide, segno di pietas e di memoria. A volte, invece, le idee, sono come quelle pietre scolpite, modellate come il nostro spirito, empaticamente protese verso il passato e verso il futuro. Di queste grandi idee era fatto Pinuccio Sciola,



come i nostri graniti, i nostri scisti, le nostre selci. Antichi come l'uomo che li lavorava ai tempi delle Tombe dei Giganti. E sempre più attuali, poiché di grandi idee e di grandi progetti abbiamo più che mai bisogno. E allora ricordiamolo per queste idee che sono oggi come quelle pietre antiche e ci parlano, e ci cantano le loro storie di sofferenza, di spensieratezza, di sottomissione, di dignità e di riscatto. E lo fanno ora, guardando al futuro, guardando verso il cielo. Ricordiamolo per quel rapporto di estrema confidenza e di amicizia che ha saputo tenere con la sua terra, per quell'intreccio di fedeltà e cortesia che sempre ha mantenuto con la sua gente e che ci aiuterà ad amarlo attraverso le generazioni future che potranno ammirarne l'opera. Anche quando si è trovato lontano dalla Sardegna, non è mai venuto meno il suo rapporto di fiducia con l'ethnos, la lingua, la terra e il mare. L'isola conserva la sua memoria molto più del consueto, la trasforma spesso in retaggio e questo retaggio è una componente della condizione di insularità. Della nostra condizione. Dovunque tu vivi te la porti dietro, nei tuoi scritti, nelle cose che fai, nel tuo essere. E Pinuccio Sciola resta un'emblema tra i più significativi che ha saputo sublimare nell'arte l'inquietudine di questo complesso stato di grazia. E non stupiamoci se d'ora in poi il suono delle sue pietre, talvolta, si muterà in pianto, per la nostalgia di quelle mani rudi, e tenere d'incanti.

Valentina Neri

E' nata a Cagliari nel 1973, laureata in Storia dell'Arte, poeta e scrittrice. Per Arkadia nel 2013, ha pubblicato il romanzo "Le donne di Balthus. Nel 2015 ha pubblicato la raccolta "Voli inversi". Di recente è uscita la raccolta poetica Folliame, edita dalla casa editrice "La vita Felice".

La voce di Pinuccio Sciola demiurgo dell'anima



Franco Piavoli

Pinuccio mi guidava nel labirinto del suo giardino sonoro. Ogni tanto si fermava a carezzare una pietra per farmi sentire la sua voce. La carezzava con la mano, a volte con un fossile, a volte con uno strumento. E generava suoni misteriosi che poi si rivelavano fami-

liari. Risvegliava nelle pietre la loro voce profonda, la lingua ancestrale che esse possedevano da millenni e che noi abbiamo dimenticato. Con i moderni alfabeti ed ora con il linguaggio digitale rischiamo di perdere la conoscenza delle nostre radici. Pinuccio ci ha insegnato a riscoprirle. Egli accarezzava le sue creature, le abbracciava, le baciava, parlava con loro. E così riscopriva il cuore della terra, del mare. Sembrava percepire persino messaggi extraterrestri. La pietra, apparentemente muta, è in realtà un essere vivente che custodisce memorie



Da sx Pinuccio Sciola e il regista Franco Piavoli (foto di Patrizia Masala)

antichissime, suoni ancestrali e preistorici. Basta saperli stimolare e poi ascoltare in silenzio. Quelle pietre, di calcare o di basalto, di forme e dimensioni diverse, erano state raccolte nell'aspro paesaggio sardo e poi scolpite e mo-



dellate dalle sue mani di artista. Erano figlie di madre natura e insieme sue figlie, sue creature custodite in un ampio spazio adiacente alla sua casa. Un museo vivente. Ogni anno passavano turisti e visitatori provenienti da tutto il mondo, ed egli li accoglieva con simpatia e calore perché le ammirassero e le ascoltassero. Anche in futuro saranno ascoltate insieme alla voce di Pinuccio impressa nella loro memoria.

Franco Piavoli

Al cinema

Truman, un vero amico è per sempre



Giulia Zoppi

Come accade di frequente e spesso non è una scelta felice, anche per questa pellicola ispano argentina che ha fatto incetta di premi Goya e girato con favore molti festival internazionali, l'uscita italiana aggiunge al titolo originale

Truman un sottotitolo

banale, quasi puerile ed è un peccato, perché la storia non lo merita (e c'è da chiedersi il perché di questa sciocca abitudine, che insieme al doppiaggio, altera il messaggio del film penalizzandolo sistematicamente). Cesc Gay qui alla sua prima opera, grazie soprattutto ad un cast eccezionale, riesce a confezionare un film quasi perfetto per delicatezza e profonda sensibilità, traendo dalla quotidianità di una coppia di amici, più di una lezione di vita, sorprendentemente. I temi affrontati sono molteplici e si riassumono in una trama lineare che vede lo spagnolo Tomas (un efficace e misurato Javier Cámara) lasciare di buon mattino la sua famiglia canadese, per raggiungere l'amico di una vita Julian a Madrid dove si è gravemente ammalato, allo scopo di congedarsi dal loro lungo legame nel miglior modo possibile. Julian è un attore argentino oramai stabilitosi in Spagna dove si è sposato, ha divorziato e ha cresciuto un figlio di 20 anni Nico che ora studia ad Amsterdam. Vive in un disordinato appartamento del centro storico e condivide la sua esistenza con un bellissimo esemplare di boxer, Truman, che seppur affaticato dall'età, mantiene intatte le sue doti espressive e la sua dolcissima carica emotiva (per quanto siano poche le scene in cui compare, Truman è perfettamente calato nella parte e affatto secondario è il suo contributo alla storia), a cui è legato da un sentimento stretto e sincero, tanto da considerarlo come un secondo figlio. Il fatto è che Julian ha deciso, dopo vari cicli di chemioterapia che non hanno fermato un tumore ai polmoni oramai estesosi al fegato, di non continuare le cure, anche se questo, probabilmente, accelererà la sua scomparsa. Per Tomas è quindi giunto il momento di affrontare l'amico dopo tanti anni di assenza e le ragioni sono diverse: rivederlo, dargli il conforto di cui ha bisogno e tentare di convincerlo a rinunciare alla sua decisione rispetto alle terapie. I due amici non potrebbero essere più diversi, timido e quasi impacciato Tomas (perfetto deuteragonista che lascia al suo comprimario la scena, agevolandone la purezza della performance, come in un gioco di rimandi e specchi perfettamente congegnato), istrionico affascinante e sfrontato Julian (come sembra poter essere lo stesso Ricardo Darín, interamente calato nel ruolo, intenso, sottile e magnifico interprete come in ogni suo film, tanto da chiedersi

cosa ne sarebbe della pellicola senza di lui), alle prese con la scelta più difficile tra tutte, morire, anticipare la propria morte, con la piena consapevolezza del gesto, lasciando questo mondo per un altro (non è più ateo come una volta) e con esso i suoi legami più profondi, sua cugina Paula, Nico, la ex moglie, l'amico del cuore Tomas e naturalmente Truman, il compagno fedele, il secondo figlio a quattro zampe che deve trovare un'altra casa dove riprendere la sua routine canina, circondato da amore e rispetto. L'incontro tra Julian e Tomas è commovente e delinea subito la netta demarcazione dei due caratteri e la tragicità del momento. L'attore sfodera un tono sarcastico al cospetto dell'amico che non vede da tempo, lo incalza, sforna battute a raffica incapace di trattenere i moti tumultuosi del suo umore ballerino, Tomas dal canto suo è sopraffatto dalla tenerezza, vinto dall'imbarazzo. Da subito si capisce che Julian cerca complicità e vicinanza da Tomas, per quanto non sia affatto disposto a recedere di un millimetro rispetto alle sue decisioni. Julian è l'amico più coraggioso che abbia, sostiene Tomas, mentre Tomas è il compagno generoso, colui che ha sempre dato senza mai chiedere niente in cambio e quest'alchimia è una delle ragioni della loro lunga ed inossidabile amicizia. La vita di ognuno di noi è costellata di incontri più o meno fugaci e fortunati ma sono poche le persone che vogliamo vicino nel momento del bisogno. Questa riflessione è il frutto di tante notti insonni per Julian, tra una boccata di marijuana e un bicchiere di whisky, e per ogni atto coraggioso che riuscirà a compiere, c'è la rinuncia a qualcosa per contrapposizione, insieme alla consapevolezza che in ogni rapporto umano ognuno dà quello che può e che non tutti sono in grado di rispondere al dolore e alla paura con la stessa forza e la medesima lucidità con la quale lui stesso sta organizzando la sua drammatica dipartita. La malattia, percorso quasi obbligato nell'esistenza umana, ha un solo risvolto positivo, aiuta a perfezionare la propria individuale lista di priorità e rimette ogni casella al proprio posto. Così accade per il valore dei nostri rapporti affettivi che si delineano magicamente davanti ai nostri occhi nella loro cruda verità, mostrandosi per quello che realmente sono, a volte sinceri altre volte meno. La poca energia di Julian lo costringe a selezionare le relazioni e nel contempo lo facilita a liberare pensiero e parola come un perfetto parresiasta (colui che dice tutto ciò che pensa), alle prese con l'evitabile e l'inevitabile ipocrisia che permea il nostro vissuto. Assistiamo così a diverse scene in cui Julian non si trattiene e dice ciò che non avrebbe mai detto in altre circostanze, mentre Tomas tace imbarazzato, pur comprendendo che un morituro ha sempre ragione, niente lo

deve e lo può trattenere dall'esprimersi con la franchezza di cui sente il bisogno. Per quanto la storia si dipani tra scenari domestici e poco eclatanti (salvo le scene dal palcoscenico dove Julian recita in una piece teatrale o gli esterni ad Amsterdam dove egli raggiunge Nico insieme all'amico, per festeggiare il suo compleanno-regalandoci una delle tante scene commoventi e delicate di cui la pellicola è costellata-),

ciò che risulta impagabile in *Truman* è la verità con cui agiscono i rapporti umani, sempre credibili, sempre sinceri e naturali. Eppure di naturale nella decisione di morire anzitempo non c'è niente, anzi, c'è un lungo lavoro interno estenuante e faticoso; tuttavia se c'è qualcosa di veramente riuscito in quest'opera prima non sono tanto le elucubrazioni filosofiche di Julian sulla morte, ma la rete con la quale essa lega a sé tutti

quanti: in primis lui stesso nel drammatico ruolo di condannato, Truman ignaro del suo futuro, Tomas testimone scomodo di un congedo definitivo, Nico nella lacerante consapevolezza di perdere il padre, Paula nella difficile elaborazione di un lutto che rifiuta. È importante sapersi congedare, dare alle persone amate qualcosa di sé che possano conservare per sempre. Julian sente il bisogno di terminare la sua vita con garbo e gentilezza, al punto di essere capace anche di scusarsi con un amico per aver fatto sesso con la moglie, finendo per commuoversi quando l'uomo gli presentò la sua attuale compagna felicemente incinta, a dimostrare che non sempre i nostri errori hanno ricadute negative. La morte palese inesorabilmente la nostra limitatezza, per questo è importante evitare le folle e ricongiungersi con i pochi testimoni sinceri e premurosi della qualità della nostra vita: ognuno di loro ha potuto apprezzare e godere della nostra compagnia, amandoci per quello che siamo, con i nostri limiti e le nostre paure, pregi e difetti. Il film è disseminato di piccole prove di forza che Julian impone a se stesso e agli altri, è un modo per farsi coraggio e accettare il dolore della perdita e l'ingiustizia della malattia. Si ride e spesso si piange in *Truman* ed è questo a renderlo un bel film, per la totale mancanza di artificio, per la bellezza dei rapporti di cui è intessuto, per la verità del suo linguaggio meravigliosamente espresso da un gruppo di attori sempre in parte, bravissimi. A proposito, alla fine Truman partirà alla volta del Canada insieme a Tomas, per decisione dello stesso Julian che a sorpresa, lo accompagna all'aeroporto, terminati i fatidici quattro giorni di rimpatriata con l'amico spagnolo. Julian presto morirà ma per Tomas il cane rappresenterà la testimonianza dell'amicizia tra lui e il suo vecchio compagno di bevute, incarnazione affettuosa di un legame profondo e imperituro.

Giulia Zoppi



Gli italiani del 7° cavalleggeri



Andrea David Quinzi

Dopo la seconda guerra mondiale, insieme agli aiuti alimentari ed economici del piano Marshall, dall'America giunsero anche i blue-jeans, la coca-cola e i film americani. Hollywood rese famosi in Italia attori come John Wayne e registi come John Ford, rendendo familiare alle generazioni del dopoguerra l'epopea del far west. I bambini iniziarono a giocare a indiani e cow-boy con le idealità distorte assimilate dai film americani, i 'bianchi' erano i buoni mentre gli indiani erano i selvaggi cattivi, che scotennavano o legavano al palo della tortura i 'poveri' cow-boy. Oggi sappiamo come andarono le cose: gli invasori bianchi sterminarono gli indigeni indiani colpevoli solo di esistere e di difendere il loro territorio dalla conquista. Sarebbe però sbagliato identificare quello dei 'pionieri della frontiera' come un mito tutto americano, così come dare solo agli americani la croce di sterminatori degli indiani. In realtà quei bianchi invasori altro non erano che europei in cerca di fortuna nel Nuovo Mondo, e furono proprio loro a spingersi nei territori che gli indiani abitavano da millenni. Molti emigrati erano italiani, e non quelli resi celebri dai film su broccolino e la mano nera. L'emigrazione italiana nelle Americhe, infatti, ebbe inizio nella prima metà del XIX secolo, prima dell'Unità d'Italia, con gli esuli politici che sfuggivano alle polizie degli stati reazionari, e fu solo verso la fine del secolo che arrivarono le ondate di emigranti spinti dalla miseria. Il più famoso tra gli esuli politici italiani fu senz'altro Giuseppe Garibaldi che, con una condanna a morte sulla testa comminatagli dal Regno di Sardegna per i moti di Genova del 1834, emigrò in Sud America, prima in Brasile e poi in Uruguay, dove visse dal 1835 al 1848. Vi ritornò nel 1850 dopo l'eroica e sfortunata difesa della Repubblica Romana e andò a New York, dove lavorò per qualche tempo nella fabbrica di candele di un altro celebre emigrato italiano, il fiorentino Antonio Meucci, inventore del telefono. Come il loro Generale furono molti gli ex garibaldini che emigrarono in America e molti di loro entrarono nelle fila dell'esercito federale. Durante la guerra di secessione i soldati di origine italiana erano così tanti che formarono addirittura un intero reggimento dello stato di New York che, oltre a quella a stelle e strisce, ebbe come bandiera anche un glorioso tricolore italiano che era sventolato sulle mura aureliane di Roma all'epoca della Repubblica di Mazzini del 1849. A questo punto non deve stupirci il fatto che anche nel 7° cavalleggeri del Tenente Colonnello Custer (ebbene sì, non era generale!), reso famoso dalla tragica sconfitta di Little Big Horn nel Montana, molti cavalleggeri parlassero l'italiano. Tutto ebbe inizio quando nelle Black

Hills i 'bianchi' scoprirono l'oro. La voce si sparse ed orde di cercatori invasero quelle terre sacre agli indiani che un trattato del 1868 gli aveva garantito vietando l'ingresso ai bianchi: "...fino a quando l'erba crescerà, il vento soffierà e il cielo sarà azzurro". Sotto la guida di Toro Seduto, Nuvola Rossa e Cavallo Pazzo, gli indiani difesero la loro terra e, il 25 giugno 1876, il colonnello George Armstrong Custer si ritrovò con il suo 7° cavalleggeri, in gran parte



Te. Col. Georges A. Custer

composto di emigrati tedeschi, irlandesi e scozzesi, nella valle del Little Big Horn. Custer aveva 37 anni, metà dei quali trascorsi nell'esercito, e considerava i pellirosse degli esseri inferiori dei quali non teneva in alcun conto le capacità strategiche. La sua presunzione portò alla morte lui e 268 cavalleggeri. Un fiasco militare che le pellicole di Hollywood hanno reso leggendario con celebri film agiografici come *La storia del generale Custer* (They Died with Their Boots On) del 1941, con Errol Flynn-Custer; e *Il massacro di Fort Apache* diretto nel 1948 da John Ford, con John Wayne e Henry Fonda-Custer; fino a *Il Piccolo grande uomo*, del 1970, con Dustin Hoffman e Richard Mulligan-Custer, che per la prima volta ristabilì la verità storica. Il più famoso degli italiani del 7° cavalleggeri fu il trombettiere Giovanni Martini, alias John Martin, nato a Sala Consilina in provincia di Salerno nel 1853. Ex garibaldino, era stato tamburino con i Cacciatori delle Alpi in Trentino nel 1866, e l'anno dopo aveva combattuto a Mentana con Garibaldi contro i francesi, poi, nel 1874, era emigrato "all'America" dove, non essendo

riuscito a trovare lavoro come manovale, si arruolò nell'esercito. Fu l'unico a salvarsi della colonna di Custer perché il colonnello, ormai circondato dagli indiani, lo mandò tardivamente a chiamare i rinforzi. Scampato ai Sioux morì nel 1922 a New York investito da un camion. Sul campo di Little Big Horn c'era anche il conte Carlo Di Rudio, un uomo dalla vita avventurosa che aveva combattuto a Venezia e poi a Roma nel 1849. Dieci anni dopo,



Toro seduto

esule a Parigi, partecipò all'attentato di Felice Orsini contro l'imperatore Napoleone III che costò la vita a otto parigini e ne ferì altri cento. Condannato all'ergastolo fu spedito nella Guyana francese, la stessa resa famosa dal film *Papillon*, dalla quale lui però, a differenza di Dustin Hoffman e Steve McQueen, riuscì a scappare. Emigrato negli USA si arruolò nell'esercito nel 1860, con il nome di Charles Derudio, e durante la guerra di secessione si guadagnò i galloni da ufficiale. Partecipò alla battaglia di Little Big Horn ma non nella colonna portata al massacro da Custer. Quel giorno si salvarono anche il genovese Augusto De Voto e il romano Giovanni Casella che, poco prima dell'attacco di Custer, vennero distaccati ad un'altra unità da un sergente che involontariamente gli salvò la vita. Del 7°, inquadrati nella banda reggimentale, facevano parte anche il Maestro torinese Felice Villiet Vinatieri, capo della banda del reggimento, il napoletano Franco Lombardi, e Alessandro Stella, Giuseppe Tulo, Francesco



L'ultima resistenza del 7° cavalleggeri

segue a pag. successiva

segue pag. precedente

Lambertini, ma la banda quel giorno non era sul campo di battaglia a suonare il Garryowen, il leggendario inno che il 7° cavalleggeri aveva

Lt. Charles DeRudio



Carlo Di Rudio



Giovanni Martini, l'ex garibaldino trombettiere di Custer

adattato nel 1867. Quattordici anni dopo Little Big Horn gli uomini del 7° cavalleggeri si presero una spietata e tardiva vendetta. Incaricati di scortare in una riserva un gruppo di indiani Sioux, 120 uomini e 230 tra donne e bambini, il 29 dicembre del 1890, sulla riva del torrente Wounded Knee, con il pretesto di un colpo partito accidentalmente da un fucile aprirono un fuoco selvaggio massacrando 300 indiani fermi in mezzo alla neve. Una strage, nella quale morirono anche 25 cavalleggeri del 7° falciati accidentalmente dalla furia omicida dei loro compagni.

Andrea David Quinzi

L'eco-protesta del maestro Kim Ki-duk nel dopo Fukushima



Michela Manente

Qualche chicca preziosa al Festival del Cinema Africano, Asia e America Latina (4-10 aprile 2016) s'è vista anche quest'anno. Il maestro coreano non ha raggiunto Milano (ma è di casa a Venezia con tre passaggi negli ultimi anni e la vittoria del Leone d'oro nel 2012 con "Pietà") ma ha mandato - fuori concorso - il suo ultimo nato, un figlio solo apparentemente minore. "Stop" ha scelto i Festival meno noti e poco glamour: è partito da Karlovy Vary in Repubblica Ceca, per passare a Rio de Janeiro, Calcutta e infine a Milano. Questo film-provocazione riprende gli eccessi di alcune pellicole note ("L'isola" su tutte) ambientando la vicenda in Giappone, nei giorni seguenti al disastro nucleare di Fukushima. Basso profilo, dunque, e basso budget per "Stop", diretto, girato e montato dal maestro del cinema coreano. Il film racconta la vicenda di Sabu (Tsubasa Nakae) e di Miki (Natsuko Hori), una giovane coppia che vive a Fukushima. Un giorno vengono disturbati da un'improvvisa esplosione alla centrale nucleare vicina. Rapidamente organizzano la loro fuga dalla zona che è stata contaminata da radiazioni. Dopo aver trovato un alloggio a Tokyo, scoprono che Miki è incinta. Terrorizzata che il bambino possa essere influenzato dalla radiazione, la giovane donna cerca di ottenere un aborto, ma Sabu la blocca. Il giovane compagno cerca delle prove che potrebbero rassicurarla, cercando un neonato che dimostri il contrario di quanto crede. Ma Miki decide di assumersi la responsabilità della vita che hanno creato. L'atto finale del film coinvolge un giovane uomo vendicativo (Hiromitsu Takeda) che vende carne radioattiva agli abitanti delle città, con l'inserimento di un complotto terroristico - comicamente amatoriale - per spegnere la fornitura di energia elettrica di Tokyo rovesciando un pilone gigante con piccoli utensili elettrici. C'è anche la scena del parto da *horror-movie* che termina in un bagno di sangue: una scena di forte impatto ma non per gli *standard* della cinematografia di Kim. Dando la colpa alla necessità di approvvigionamento di energia elettrica tramite reattori nucleari, Sabu si manifesta desideroso di una vendetta che trova sfogo nel tentativo di tagliare il potere energetico che scorre nella città di Tokyo. L'ossessione umana di Kim questa volta ha un sapore naturalista: il mondo appare sconvolto dopo lo scoppio della centrale e Miki e Sabu

temono per il bambino che la giovane donna porta in grembo. Ma non dovremmo aspettare molto per rivederlo in qualche festival o al cinema (infatti "Stop" non ha ancora trovato un distributore italiano) perché il regista di "Arco" e di "Ferro 3" ha in cantiere due progetti, tra cui un *kolossal* sulla storia cinese. Il film intesse una sceneggiatura non coesa e volutamente onirica ed eccessiva per un'opera che è un capolavoro di genialità, iniziando dall'osservazione della natura che sembra continuare imperterrita nonostante il disastro, finen-



Kim Ki-duk, (Corea del Sud, 1960) vincitore in carriera del Leone d'oro e del Leone d'Argento al Festival di Venezia e del premio Un Certain Regard al Festival di Cannes

do con il bambino nato non del tutto sano, con una patologia al limite del verosimile. "Stop" si conclude con una serie di cartelli sui perico-



li posti dalla proliferazione delle centrali nucleari in tutto il mondo. Questo potrebbe testimoniare una presa di posizione di Kim su una questione seria, apparendo in parte come un tentativo a buon mercato per aggiungere *gravitas* ad un film che altrimenti si attesta sulla scala Richter del melodramma ecologico.

Michela Manente

Hitchcock/Truffaut: a ritroso dal film all'intervista



Marino Demata

Il bel film di Kent Jones, dal titolo *Hitchcock/Truffaut*, è tratto dalla lunga intervista che il regista inglese rilasciò all'esponente della Nouvelle Vague nell'agosto del 1962 nell'ufficio degli studi della Universal di Hollywood. Il film ci porta all'interno della conversazione tra i due registi, (presente solo l'interprete, portata da Truffaut, Helen Scott), grazie al fatto provvidenziale che l'intero e intenso colloquio, durato una settimana, fu totalmente filmato e le conversazioni naturalmente registrate. Il film ci dà alcune spiegazioni del senso di quell'intervista e vengono in nostro aiuto anche autorevoli uomini di cinema a parlare di essa (Wes Anderson, Peter Bogdanovich, David Fincher, James Gray, Martin Scorsese, Paul Schrader, Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Kiyoshi Kurosawa e Richard Linklater). Tuttavia il limite oggettivo e inevitabile del film è che esso deve necessariamente fare una scelta (o in altri casi una sintesi) dell'immensa materia trattata dai due registi. Dunque vedendo questo film, pur bellissimo in sé, ci è inevitabilmente venuta la voglia di andare a rileggere, dopo vent'anni dall'ultima lettura, quello che è poi diventato il capolavoro in assoluto della letteratura cinematografica: "Il cinema secondo Hitchcock" di Francois Truffaut, ovvero la cronaca trascritta dal registratore dei colloqui dei due registi, arricchita dalle numerose lettere che successivamente i due registi si sono scambiati. In questo modo il lettore appassionato può rivivere integralmente, molto più che nel film, gli argomenti trattati e capire molte altre cose. Innanzitutto il senso dell'introduzione, nella quale Truffaut racconta del primo tentativo di intervista ad Hitchcock a Joinville, in Francia, ove questi si trovava per la post-produzione di "Caccia al ladro", i cui esterni erano stati effettuati sulla Costa Azzurra. Hitchcock aveva aderito all'invito di farsi intervistare negli studi Saint Maurice e Truffaut, che si trovava in quell'impresa assieme a Chabrol, per conto dei "Cahiers du cinema" fu invitato ad aspettare in giardino. I due "giornalisti" inavvertitamente scivolarono su una lastra di ghiaccio di una grande vasca e poi finirono goffamente in acqua. Furono soccorsi da una costumista e portati in un camerino; quest'ultima chiese se fossero delle comparse, ma alla risposta circa lo scopo della loro presenza disse: "Allora non posso occuparmi di voi". Naturalmente l'intervista era sfumata. L'anno successivo a Parigi Hitchcock riconobbe Truffaut e Chabrol e li prese in giro: "Penso a voi ogni volta che vedo dei cubetti di ghiaccio in un bicchiere di whisky: in realtà, racconta Truffaut, quell'episodio era diventato oggetto dei racconti di Hitchcock ai suoi amici. Ma Hitchcock si era inventato, per rendere l'episodio più attraente e divertente, che Chabrol era vestito da curato e Truffaut da agente di

polizia! Quest'episodio non è da trascurare e sicuramente Truffaut non lo racconta a caso, perché in esso è racchiuso il senso dei diversi punti di vista interpretativi di un dato fatto: in questo caso il punto di vista drammatico di Truffaut e Chabrol (fallimento dell'intervista) e quello comico, vero e proprio gag, per Hitchcock, che ne accresce fantasiosamente l'aspetto grottesco. A cui si dovrebbe aggiungere il punto di vista della costumista. Insomma possiamo dire che qui, in maniera lieve, Truffaut affronta il problema delle diverse letture di uno stesso avvenimento. Cioè, nientemeno, uno dei punti chiave dell'intero "fare cinema"! Un altro punto soltanto sfiorato dal film è rappresentato dalle vere finalità dell'intervista ad Hitchcock. La finalità più dichiarata è quella di operare una grande rivalutazione di Hitchcock, amatissimo dalla Nouvelle Vague, ma sostanzialmente stimato in America come poco più che un buon autore di gialli ad effetto e nulla più. Truffaut rinfaccerà apertamente alla critica americana questa sottovalutazione e il film stesso si sofferma su quella vendetta. Sullo schermo vediamo un Truffaut più maturo e sicuro di sé, rispetto alle prime sequenze del film, salire sul palco allorché Hollywood decise di tributare finalmente un omaggio al grande regista inglese, ormai vecchio e pieno di gravi malanni. Truffaut affermò sorridendo: "In America chiamate quest'uomo Hitch. In Francia lo chiamiamo Monsieur Hitchcock...". Ma riabilitare Hitchcock agli occhi degli americani non era l'unico scopo perseguito da Truffaut, che, ricordiamolo, era volato ad intervistarli contro il parere di Bazin. Era chiaro che voleva rivalutare anche se stesso agli occhi dei francesi. Truffaut nel 1962 aveva girato solo tre film e la critica gli aveva palesato tutte le proprie perplessità. Quale migliore occasione che intervistare un regista molto amato in Francia e che per giunta sapeva propagandarsi e promuoversi in maniera ottimale? E infine, e non certo come ultima ragione, Truffaut sentiva il bisogno di una sponda autorevole per mettere a punto alcuni snodi fondamentali del fare cinema, cosa che gli riesce di fare anche nella bella Introduzione meditata e scritta alcuni anni dopo l'intervista. Insomma quello che voglio sostenere è che nell'Intervista (*) si parla non solo del cinema di Hitchcock e del cinema di Truffaut, ma anche dei problemi del fare cinema. A tale proposito troviamo questo passaggio di Truffaut



estremamente emblematico: "Quando si guarda attentamente la carriera di Hitchcock (...) si scopre in essa la risposta a qualcuno dei problemi che ogni cineasta deve porsi." Il film di Jones affronta solo alcuni di quei problemi, mentre il testo ne tratta moltissimi e in maniera approfondita. Naturalmente, per motivi di spazio, non possiamo esaminarli tutti e siamo a nostra volta costretti ad una scelta, riservandoci magari in altra sede di ritornare su questo appassionante e fondamentale te-



Francois Truffaut con la Principessa Grace di Monaco e Alfred Hitchcock

sto. Uno dei primi temi che ha appassionato Truffaut, che riprende nella sua Introduzione, è quello dell'incidenza del cinema muto (sul quale il film di Jones quasi sorvola). La fortuna di Hitchcock è stata quella di aver iniziato la carriera girando film muti e di essere passato al sonoro valorizzando tutto il positivo proveniente dal "silent movie" e sfruttando al massimo le nuove tecnologie del sonoro, con una intelligenza e duttilità fuori dal comune. Secondo Truffaut, Hitchcock era così radicato nel cinema muto, che anche col sonoro "si trova ad essere praticamente l'unico a filmare direttamente, cioè senza ricorrere al dialogo esplicativo, dei sentimenti come il sospetto, la gelosia, il desiderio, l'invidia." Lasciando al dialogo il solo compito di esprimere i pensieri dei personaggi. E su questo versante, per Truffaut, il cinema americano, dopo l'avvento del sonoro, "non ha prodotto la nascita di nessun grande temperamento visivo, ad eccezione di Orson Welles." Il che configura un giudizio molto pesante del regista francese verso il cinema USA, incapace di valorizzare la lezione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
sulla visività esclusiva del "muto". E, sempre nell'Introduzione, più avanti dice: "Se guardiamo Hollywood nel 1966, Howard Hawks, John Ford e Alfred Hitchcock ci appaiono come i soli eredi dei segreti di Griffith." E gli altri registi? I giudizi di Truffaut è molto tagliente: li chiama "collezionisti" di Oscar. Il loro lavoro passa "da un film biblico a un western psicologico, da un affresco di guerra a una commedia sul divorzio." E nei loro film non scorgiamo mai le loro "idee che hanno sulla vita, sulla gente, sul denaro, sull'amore. Essi possono essere definiti degli specialisti dell'industria dello spettacolo, dei grandi tecnici." Ma anche sul piano della tecnica, secondo il regista francese, Hitchcock li "surclassa tutti", perché "domina tutti gli elementi di un film e impone...delle idee personali" e possiede realmente un suo stile. Un altro aspetto originale di Hitchcock, che Truffaut non si stanca di evidenziare in varie occasioni, fin dall'Introduzione, è quello dei rapporti col pubblico. E sta infatti il regista che più di ogni altro ha girato ogni singolo fotogramma sempre tenendo presente l'effetto che avrebbe esercitato sul pubblico. E in più ha individuato nuovi strumenti per affascinarlo. In primo luogo facendo in modo che gran parte del pubblico si identificasse con i suoi protagonisti: perché essi, nella generalità dei casi sono persone ordinarie, come possono essere quasi tutti quelli che vanno a cinema a vedere i suoi film, ai quali però accadono fatti straordinari: si pensi ad un uomo comune che ha avuto un incidente e trascorre settimane su una sedia a rotelle, passando il tempo osservando quello che straordinariamente accade nel cortile di fronte ("La finestra sul cortile"). Gli esempi si potrebbero citare per ogni film! E poi come non citare l'utilizzo del suspense, di cui Truffaut dà una definizione generale, quale la "drammatizzazione del materiale narrativo di un film o almeno la presentazione più intensa possibile delle situazioni drammatiche." E Hitchcock, secondo il regista francese, è il regista che riesce meglio di ogni altro a regalare allo spettatore film carichi di suspense. In questo senso, per Truffaut, i film di Hitchcock sono "particolari e inimitabili", per la sua "volontà feroce di trattenere a qualsiasi costo l'attenzione" e poi creare e preservare l'emozione al fine di mantenere la tensione. In questo suo sforzo Hitchcock si discosta da ogni canone del giallo o del thriller tradizionale e assegna addirittura nuovi ruoli al pubblico. Partendo da una domanda singolare: dove è scritto che il pubblico debba scoprire solo alla fine del



film lo scioglimento dei nodi che affliggono il protagonista? Il pubblico può conoscere anche prima ciò che il protagonista non sa. Come afferma Vittorio Giacci in un saggio che potremmo definire una precisa esegesi del testo di Truffaut, il suspense non sarà determinato dall'attesa della soluzione dei nodi narrativi, perché "dire prima il 'cosa' non preclude il piacere della storia, anzi...sposta l'interesse sul

'come', dandogli la possibilità di scoprire un piacere più raffinato", quello della forma artistica. Un esempio classico in tal senso, sul quale anche il film di Jones giustamente indugia è "Vertigo". Nel capitolo XIII dell'Intervista Hitchcock ci fornisce direttamente un esempio di questa profonda innovazione nei confronti del pubblico. "Quando Stewart ha incontrato la donna bruna, ho deciso di svelare subito la verità, ma soltanto allo spettatore: Judy non è una donna che assomiglia a Madeleine, è proprio Madeleine." Il pubblico ha ricevuto l'informazione. "Dunque abbiamo creato un suspense basato su questo interrogativo: come reagirà James Stewart quando scoprirà che lei gli ha mentito e che è effettivamente Madeleine?" Tutto quanto precede configura Hitchcock non come un autore che utilizza il suspense come tanti altri, ma come un innovatore, un grande regista che crea una nuova forma di suspense mai sperimentata prima, che chiama in causa direttamente il pubblico, non più come spettatore passivo, ma come complice di tutti i segreti che solo l'autore conosce. Basterebbe già solo questo tipo di riflessioni per giustificare il viaggio e il soggiorno di Truffaut in



America nel 1962. Per chi non avesse già letto "Il cinema secondo Hitchcock" di Francois Truffaut: immaginate che molte altre riflessioni come queste, altre scoperte di innovazioni del regista inglese, altre incredibili sorprese potete trovare in ognuna delle 300 pagine de "Il cinema secondo Hitchcock". Uno dei meriti del film *Hitchcock/Truffaut* di Kent Jones è restituirci il gusto di sfogliare di nuovo quel libro e riscoprirne i segreti. Un libro-intervista, due grandi registi, il cinema.

Marino Demata

Il doppiaggio: ancora di salvezza dell'industria cinematografica italiana



Gerardo Di Cola

Nel 1935 il capo della Direzione Generale di Cinematografia, Luigi Freddi, ispira una legge per mezzo della quale un numero limitato di film può accedere a un finanziamento pari a un terzo del costo; l'unico requisito è

che la produzione debba essere italiana. La legge desta immediatamente delle perplessità per la mancanza di criteri oggettivi cui affidarsi per ricevere i finanziamenti e crea forti malumori tra chi non riesce ad accedervi. Si fa carico di rivederla il ministro della Cultura Popolare Dino Alfieri. Egli riesce, nel 1938, a sostituirla, dopo roventi polemiche con Freddi, con un'altra che istituisce, per i film prodotti in Italia, un sistema di contributi proporzionali ai rispettivi incassi; quindi c'è una chiara spinta a produrre film popolari. Il decreto contiene alcune norme di carattere protezionistico verso la moneta con una tassa aggiuntiva sui film stranieri importati. I ricavi dovranno finanziare l'industria cinematografica per raggiungere l'ambiziosa produzione di 150 film all'anno e ridurre a 150 quelli da importare; le potenzialità strutturali danno questa opportunità! La legge, che dovrebbe rendere controllabile il flusso di valuta pregiata che lascia l'Italia e nello stesso tempo finanziare la sua industria cinematografica, desta, stranamente, le preoccupazioni di Vittorio Mussolini che teme una ritorsione delle case statunitensi con conseguenti gravi difficoltà di approvvigionamento. Come aveva previsto Freddi e temuto Mussolini figlio, le major americane reagiscono immediatamente minacciando l'embargo se il decreto monopolistico non è ritirato entro il 31 dicembre 1938. Il decreto sul monopolio diviene legge! Le case di produzione statunitensi si ritirano dal fiorente mercato italiano. I doppiatori, che si sono già abituati alla comoda attività del doppiaggio, tremano all'idea di dover ricominciare la vita del girovago attore teatrale e rinunciare a un guadagno sicuro e consistente. Il 1° gennaio 1939, per l'entrata in vigore della legge sul monopolio, viene deciso dalle case cinematografiche Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros e Paramount di non esportare più pellicole in Italia. Il ritiro delle grandi case di produzione determina una crisi nel settore del doppiaggio. Durante l'embargo, in soccorso delle poche società di doppiaggio operanti tutte a Roma, arrivano le pellicole di produzione italiana ugualmente da doppiare per la presenza sempre più consistente di attori stranieri, oltre agli italiani che si trovano in difficoltà nel momento di auto-doppiarsi o che sono impossibilitati

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per altri impegni a partecipare alla post-sincronizzazione. Neanche l'evento bellico che sta per abbattersi sull'Italia riesce a scalfire la compattezza degli attori/doppiatori che hanno raggiunto un alto grado di affiatamento operando in un clima di serenità e rispetto dei ruoli, nella consapevolezza che ognuno esprime il massimo delle sue potenzialità. Per i produttori italiani servirsi di questi doppiatori per realizzare la colonna sonora definitiva dei loro film significa risparmio di tempo e denaro e garanzia di qualità ed efficienza. Il mattino del 24 marzo del 1944 un boato in via Rasella fa piombare la capitale nel buio dell'incertezza e Roma trattiene il respiro fino al 4 giugno, quando gli anglo-americani la liberano. La guerra passa con il suo vento di morte sulle persone e sulle cose. La produzione nazionale crolla dai 120 film del '42 a poco più di 20 nel '44. Per fortuna il patrimonio dei cinema dislocati sulla penisola non subisce un grosso danno. Quando il conflitto cessa, sono circa cinquemila le sale che aspettano con apprensione le pellicole da proiettare. Il pubblico italiano, che ha un assoluto bisogno di distrazioni, ricorda che i film americani danno una forte garanzia in tal senso. Per l'approvvigionamento è necessario tornare a guardare oltre Atlantico, non potendosi rivolgere agli altri paesi europei, anch'essi disastriati. Il 5 ottobre 1945 è abolita la legge sul Monopolio e una ventata di liberalizzazione spazza via l'aria appesantita dalle tante imposizioni dello scomparso regime. Le majors statunitensi non aspettano altro dopo anni di embargo in cui hanno accumulato tanti film. Questi film sbarcano in Italia insieme alle truppe alleate che la devono liberare. In massa gli italiani si riversano nelle sale per ricucire uno strappo lungo anni con un cinema che un tempo li distraeva, li faceva sognare e adesso li deve allontanare definitivamente dal passato. Sulla cinematografia italiana torna ad alzarsi il sipario e, inaspettatamente, essa si rivelerà al mondo con tanti capolavori ancora a dispetto di alcuni critici che credono di aver individuato anche nel doppiaggio la causa della scarsa quantità dei film prodotti in Italia e della conseguente scadente qualità. Gli attori doppiatori, già pionieri ormai diventati storici, che non si sono allontanati molto, avendo frequentato le sale di doppiaggio fino alla fine del 1943, si ritrovano in tutta fretta e si riorganizzano in cooperativa all'indomani della liberazione di Roma per soddisfare la grossa richiesta di doppiato. Si è a cavallo tra il 1944 e il 1945. Nella capitale, in questo periodo, c'è un gruppo di cineasti che cerca con mezzi di fortuna di girare quello che diventerà *Roma città aperta*. Il film è proiettato il 24 settembre 1945 al Teatro Quirino in occasione del 1° festival del cinema nella Roma liberata. Una sorpresa attende i detrattori del doppiaggio, ormai in ritirata: il film, che segna l'inizio di una nuova era del cinema e che permetterà a un'Italia prostrata e povera di riguadagnare la scena internazionale con un atto di rottura verso gli stilemi del passato, ricorre anch'esso alle cure

del doppiaggio, servendosi delle stesse voci del tempo passato utilizzate per i film stranieri e in particolare statunitensi. Le voci sono l'unico legame con un passato che, tutto d'un tratto, si avverte lontano e diverso. La cinepresa non s'attarda più sui telefoni bianchi, ma affonda il suo occhio magico nella realtà vera per coglierne gli aspetti autentici, dai gesti quotidiani della gente comune. Nel caos dell'offerta dilagante di film statunitensi da doppiare le voci della memoria decidono di associarsi per coordinare al meglio l'evento eccezionale che segue il conflitto mondiale. L'idea si sparge in un baleno tra gli attori-doppiatori di un tempo e tra i tanti che vedono una possibilità immediata di buttarsi definitivamente alle spalle le ristrettezze cui la guerra li ha costretti. Alcuni incontri preliminari tra i direttori e gli attori più importanti che si trovano a Roma rendono evidente dell'assoluta necessità, per dare stabilità al rapporto associativo, di garantire ai futuri aderenti un lavoro sicuro e continuativo, anche se proporzionato alle capacità individuali. Nello stesso tempo si devono vincolare le voci che sono legate ad attori stranieri noti e quelle con caratteristiche peculiari e particolari, magari riconoscendo a esse un "peso" diverso e, quindi, una forza contrattuale adeguata. Infine bisogna rendere impermeabile l'organizzazione che deve trovare nel suo interno le "energie" necessarie per soddisfare qualsiasi tipo di richiesta. La forma di associazione che sembra rispondere meglio alle esigenze è la cooperativa che dà anche precise garanzie per il contenimento dello strapotere delle case di produzione e di distribuzione. Il 24 luglio 1944 nasce la Cooperativa Doppiatori Cinematografici (C.D.C.). In definitiva la solita compagine che governa il mondo delle voci da quasi quindici anni, non essendovi la necessità di cambiare per due ordini di motivi: i committenti, soprattutto americani, non gradiscono le novità visti i positivi risultati raggiunti; il pubblico che, avendo imparato ad amare queste voci così belle e irraggiungibili, non accetterebbe facilmente qualcosa di diverso. I doppiatori, stelle sfolgoranti sonorità negli universi bui delle sale



Teatro Quirino, Roma 24 settembre 1945 – anteprima mondiale del film al "Primo Festival Internazionale d'Arte cinematografica, drammatica e musicale" (nella foto, il Teatro Quirino alla fine degli anni Quaranta – immagine tratta dal film di Mario Monicelli, "Guardie e Ladri" del 1951)



Glauco Onorato (1936–2009) attore e doppiatore. È stato uno dei doppiatori più rappresentativi e caratteristici della sua generazione, doppiando attori quali Bud Spencer, Charles Bronson, James Coburn, Danny Glover e Arnold Schwarzenegger

di sincronizzazione, veicolano i miti d'oltre oceano in una Italia tutta da ricostruire, che si sente affrancata dal passato e desidera sognare. Essi saranno confinati, però, nell'oblio avendo come colpa di prestare le loro voci dalle dizioni perfette anche agli attori italiani. Pochi critici e giornalisti cinematografici si sono avventurati a riconoscere al doppiaggio il merito di aver salvato l'industria cinematografica italiana e i tanti posti di lavoro degli operatori delle sale sparse su tutto il territorio nazionale, preferendo non parlare del fenomeno anche quando ascoltavano Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Lucia Bosè, Silvana Pam-

panini, Eleonora Rossi Drago, Massimo Girotti, Vittorio Gassman, Franco Fabrizi, Renato Salvatori, Giuliano Gemma, Franco Nero doppiati. Non è possibile sorvolare su avvenimenti, anche se sporadici, come Marcello Mastroianni doppiato da Alberto Sordi e Gian Maria Volontè da Nando Gazzolo; o meno sporadici come Carlo Pedersoli (Bud Spencer) doppiato da Glauco Onorato e Mario Girotti (Terence Hill) da Pino Locchi. Oggi Mario Girotti quando interpreta Don Matteo e altri personaggi recita con la sua voce. Tutti si possono rendere conto della profonda differenza tra la sua timbrica e dizione con quelle espresse dal suo abituale doppiatore che era la voce di James Bond: *mi chiamo Bond, James Bond!*

Gerardo Di Cola

Di quell'amor di Gianni Bongioanni 105' 2014



Pia Di Marco

Da chiedersi se sia un film su Amore e Vecchiaia (Chateaubriand docet) o non piuttosto sul grande tema del Narciso e dell'incapacità di vivere. I personaggi chiave della vicenda, Alberto, Stefano e la Ninfa Anoressica, tutti e tre hanno qualcosa in comune. In tempi e situazioni diverse hanno subito frustrazioni tali da metterli in conflitto con se stessi, fino a mettere a nudo l'inconsistenza del loro Sé e, nel caso della Ninfa - del "falso Sé", come si dice in psicanalisi. Alberto rivela solo dopo molti anni al protagonista di aver militato nella Wehrmacht. È un uomo che non offre quasi mai il viso alla cinepresa, inquadrato per lo più a testa bassa, lo sguardo sempre altrove. Lui aveva provato a seguire la meglio gioventù di allora, era partito per fare il partigiano, aveva tentato, ma gli avevano detto che non poteva, gli mancava la vista, gli mancava tutto. Lo rifiutano, lo degradano, lo chiamano fighetta. Alberto, temprato di cristallo, pieno di risorse ma insicuro, va in pezzi. Frammentato, privato del proprio Sé, è preso in una retata tedesca. Gli uomini di Hitler, il cui parlare, dice Primo Levi, sembra il latrare dei cani, incredibilmente si rivelano rispettosi di lui, apprezzano i suoi meriti, tra i quali, la conoscenza del tedesco. E Alberto si trova ad avere il bene dai mostri e il male dagli angeli, la vita è pazzia. Inversione di valori che peserà sul suo futuro. Stefano è l'altro caro amico del protagonista: dolce, malinconico, vive aggrappato a ricordi, la complicità con i coetanei, le ragazze, l'ebbrezza degli anni verdi. Anche lui ha bisogno di continue conferme. La certezza di essere gli viene dall'esterno, dagli altri. Se l'esterno tace, il suo interno si spegne. Da vecchio sogna ancora paradisi del sesso, donne meravigliose e più cerca prove della sua esistenza negli altri, meno ne trova. La moglie, i figli, lo guardano come un rimbambito, uno da cancellare. In questo "No tu no" Stefano affoga. Muore. E poi c'è la Ninfa Anoressica, stupida creatura "tutta da disegnare" che si sforza di dare alla sua inconsistenza un modello ideale: l'intellettuale, la poetessa, la studiosa. Doti ne ha, del resto, anche Alberto ne ha, anche Stefano. Ma bastano per vivere? Lei vive recitando un'astrazione mentale forse neppure sua (di un genitore?), si lascia guidare dal maturo innamorato - il protagonista - fino alla soglia di un successo letterario che dovrebbe darle Identità. Ma fallisce. Nella cornice di una sontuosa biblioteca, a un passo dall'agognato traguardo, si vede ignorata. Lei reagisce con comportamenti penosi, persino triviali col suo pigmalione. Povera! cinismo e cattiveria non sono altro che disperazione, certezza di essere una nulla, una parodia delle ninfe autentiche della carta stampata o della

TV. Ha sbagliato anche lui. Nell'ansia di tenerla stretta a sé l'ha manipolata, l'ha resa brava, ma ancor meno se stessa. E la sua turpe reazione non è che un urlo al cielo di un'anima disperata, infatti quando vede di avere offeso il compagno, lo ama non pensando più a sé ma a lui. Poi scompare però, tradisce, dimentica. Alla ricerca di un facile successo, si offre a un nuovo amante, ignara che il pigmalione la segue. Il preservativo che pende dallo sportello della macchina che l'ha riaccompagnata (chicca da grande cinema, puro 'specifico filmico'), sigla la discesa agli inferi di una creatura in pena, che pure era stata capace di uno slancio. Grande archetipo la vecchia moglie del protagonista, una coltissima "fata ignorante" che pian piano prende coscienza. Ardito virtuosismo la scena in cui la coppia si confronta. È un dialogo a tre. Lui, il suo Sé e la

Le manovre per entrare nel 'file protetto' che le svelerà la sbandata di lui (file rifilatoci in geniale meta-cinema) non sono che la metafora del suo faticoso ingresso dentro se stessa. "Fagli vedere chi sei", dirà poi, vincendo la tentazione di fare un volo dal sesto piano. Un bambino con la sorellina giocando vedono il protagonista disteso come morto su una panchina. In terra la sua protesi dentale, forte simbolo di un animo lacerato, che perde dignità e ritengo. L'uomo ha appena saputo della morte del suo più grande amico, e forse è finito anche lui. Ma i bambini entrano in scena con la loro forza vitale, porgono la protesi allo sventurato, che letteralmente resuscita dai morti, come Lazzaro. E che dire di Silvia, l'eros felice, riuscito, colei che è tutta per L'ALTRO? Ecco una donna che sa misurare la distanza tra sé e il mondo e mantenere, tra i due

poli, una costante tensione d'amore. Alberto, Stefano, la moglie - e più di tutti la Ninfa col suo iter catartico - arrivano, nel corso del film, a conoscere meglio se stessi. La moglie sceglierà una chiave esistenziale diversa - non sappiamo con quanto successo. Altri, come Narciso, moriranno del loro amore e della pena di vederlo rifiutato, umiliato. Bongioanni 'sa girare', del Cinema sa codici e codicilli (spesso li re-inventa girando), ha sapienze narratologiche per maneggiare temi da paura con sensibilità da fine scrittore, e in più ha cuore fiato e attributi. Lo dimostra con questo film ricco, denso, che scorre veloce, che più vero, sincero non potrebbe essere. 'Vera' (finalmente!) la Fotografia, così 'atmosferica', così rispettosa del reale da parlare all'inconscio. Da sola, 'sa raccontare', come facevano una volta le Arti Figurative, qualità ignota, ahinoi! a fior di "direttori di fotografia" del cinema, così fieri, si direbbe, di snobbare Psicologia della Percezione, ricerche della Gestalt, svolta della AVAILABLE-LIGHT con rifiuto del Flash in Still Photography, cose basilari che ci vorrebbero proprio. Tutto questo fa della Roma notturna del Bongio-film una sorpresa, non l'avevamo mai vista così bella (galeotta per i nostri due innamorati) che è la magia autentica ruffiana Roma delle notti d'estate. Altra forza di Bongioanni la sottolinea il Morandini: "...sempre una cura maniacale nel disegnare i suoi personaggi..." Sacrosanto. Ma con questo film va oltre, qui attori e attrici non recitano... 'vivono'

Pia Di Marco



moglie. Sul finire le voci vengono sovrastate da un'aria verdiana carica di dramma, di eterne attese, di rimpianti, che dice molto su un marito e una moglie che non fanno l'amore da anni, non tanto per l'impossibilità di lei di avere rapporti, quanto per l'inibizione a darsi fuori dagli schemi, in uno slancio d'amore libero. A quel punto, svegliata dalla gelosia per la Ninfa, eccola sfogliare le rinunce che si è imposte: alla femminilità, alla seduzione, alla maternità. Quanti aborti, quanti figli mancati. Vittima di luoghi comuni, di "mode", capisce che non si è lasciata vivere e, peggio, non ha lasciato vivere, e il tradimento del marito si rovescia in tradimento di Sé verso se stessa.

Laureata in lettere con indirizzo storico e diplomata in grafica, autrice di argomenti storico-artistici, ha pubblicato con Giunti, con l'Universidad de Navarra, con Fabrizio Serra Editore, con Tempesta Editore, con Aracne Editrice. Da sempre è interessata all'arte del cinema quale dinamica poetica dell'espressività figurativa. Attualmente collabora con l'autore televisivo E.A. Cicchino e con il giornale on line "Cinque News"

Abbiamo ricevuto

Un'anima a 7 euro e 99

Diego Cugia

Formato Kindle

Diario (2008 – 2016) © 2016 Diego Cugia

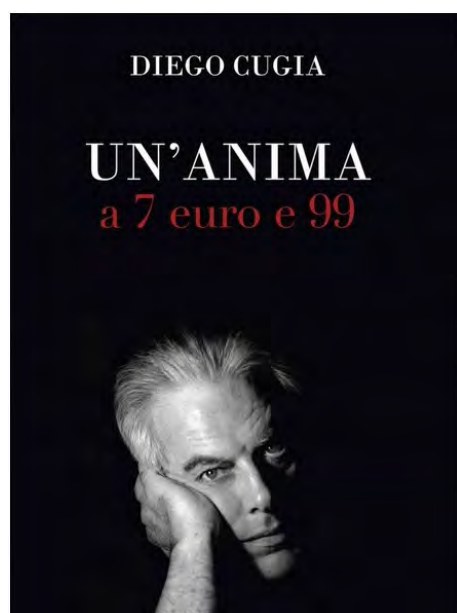
I Edizione aprile 2016

ISBN 979-12-200-0981-2

2008

1 gennaio – L'unica cosa che un italiano perbene può augurarsi è la rivolta

.....



Racconti, aneddoti, aforismi, pagine di un diario tanto intimo da diventare pubblico perché "avere ragione da soli è come avere torto". Lo scrittore che, invece di venderla al diavolo, stampa e pubblica la sua anima a 7 euro e 99, stipula un patto di lealtà e di trasparenza assoluta con i lettori.

Il diario di un'anima (2008-2016) è la visione del mondo di un italiano fuori posto. Ma l'isolamento ha un pregio. Come testimonia la sentinella protagonista del racconto "Gendarmaria di confine" che, tradita dal suo stesso esercito, compie ugualmente il proprio dovere in un avamposto del deserto, trasformandosi in predone della verità, in un Senza Padre. E rovesciando il mito incompiuto di essere salvati, dona agli estranei ciò che di più antico e sacro le era stato tolto.

Diego Cugia è una guida esperta per attraversare questo deserto familiare: un'Italia così dolce e così ostile. "La solitudine ruota su se

stessa come la porta di un Grand Hotel. Qualcuno entra, qualcuno esce", scrive nel diario. "Sei solo quando ti rendi conto che la porta eri tu".

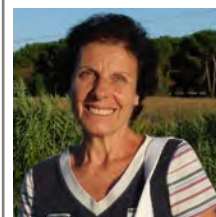


"Patto coi lettori: ho scelto Amazon. Il volume viene pubblicato sulla piattaforma web, in cartaceo e come eBook"

Diego Cugia nel 1977 inizia a lavorare per Radiorai. Raggiunge la notorietà grazie alla trasmissione radiofonica *Alcatraz* (in onda dall'ottobre 1999 al maggio 2000 su Radio2 e divenuta poi trasmissione televisiva) ed al personaggio di Jack Folla. Sua, inoltre, è l'invenzione del radiofilm, un nuovo formato di fiction radiofonica, d'impronta cinematografica. I suoi radiofilm in 60 puntate *Il Mercante di Fiori* e *Domino*, per Radio 2, sono seguiti al mattino da oltre 1.000.000 di ascoltatori. Nel marzo del 2001 pubblica con Bompiani il suo primo romanzo dal titolo *No*. Nel 2004 pubblica per Mondadori *L'Incosciente*, uno dei suoi romanzi di maggior successo. Il 2 agosto 2008 torna così a scrivere sulle pagine del quotidiano fondato da Gramsci, riprendendo il suo personaggio di maggior successo: Jack Folla. Ma, in seguito alla nomina di Concita De Gregorio a direttrice del giornale, da parte di Renato Soru, la sua collaborazione viene interrotta. L'ultimo suo romanzo, edito da Mondadori, s'intitola *Tango alla fine del mondo*. Nell'aprile del 2016 Cugia decide, per la prima volta, di pubblicarsi da solo. Il suo ultimo libro s'intitola *Un'anima a 7 euro e 99*.

Cartoonia

Dove il disegno parla e cammina



Lucia Bruni

Quando nel 1912 Marcel Duchamp dipinge il "Nudo che scende una scala", è lontano dall'immaginare che un giorno il disegno avrebbe avuto davvero delle movenze proprie e un appropriato territorio di realizzazione. I tanti

piccoli fotogrammi sovrapposti rappresentati una figura, per mezzo dei quali il pittore realizza l'opera, sono costituiti da sottili tratti di pennello in successione che danno l'idea del



Marcel Duchamp, Nudo che scende le scale n. 2, 1912, olio su tela, 146 x 88 cm, Philadelphia, Museum of Art, Collezione Walter e Louise Arensberg

movimento e sono la rappresentazione astratta del dinamismo a livello puramente concettuale. "L'arte è un gioco tra artista e spettatore", sostiene Duchamp, quindi dipingere qualcosa che si muove e rompe i canoni dell'immobilismo visivo, significa attivare quel gioco nel modo più efficace ed eclettico. Dunque: Benvenuti a Cartoonia, ovvero nel mondo fantastico degli animatori di sogni. I cartoni animati, spesso considerati poco più che uno spettacolo per ragazzi, per alcuni quasi un sottoprodotto del cinema, rappresentano invece una delle sue espressioni fra le più efficaci, anzi, spesso hanno costituito, al di là delle industrializzazioni disneyane, terreno di ricerca e di sperimentazione visiva per artisti e pittori. Sono infatti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

una parte importante della produzione cinematografica, tanto che il grande regista russo Eizenštejn, pioniere e teorico del montaggio cinematografico, li considerava come l'espressione del cinema puro. Percorrendo la storia a ritroso infatti, troviamo quello che è considerato l'inventore dello spettacolo di disegni animati, Émile Reynaud, che nel 1872 aveva creato uno strumento particolare per l'animazione, il "prassinoscopio". Questo era formato da una scatola cilindrica, fissata su un perno, al cui interno, su di una striscia di carta erano disegnate delle figure con le varie fasi di un movimento. Sul perno veniva montato un prisma di specchi, in modo che guardando, si poteva cogliere la figura illustrata nelle sue movenze. L'oggetto ottenne un successo immediato e Reynaud, incoraggiato dai numerosi consensi, pensò di mettere in piedi una piccola officina per fabbricare in serie lo strumento e venderlo come giocattolo. Nel perfezionarlo, mise a punto un dispositivo nuovo che fu brevettato nel 1889 con il nome di *théâtre optique*. Qui le immagini erano dipinte su un nastro, una vera e propria pellicola che si svolgeva e riavvolgeva, e per mezzo di un proiettore e di altri specchi, venivano convogliate su uno schermo. Purtroppo la fragilità del dispositivo e la difficoltà nel maneggiarlo, che richiedevano mani esperte, impedirono la diffusione commerciale, così Reynaud dovette abbandonare il progetto e fu costretto a farsi "proiezionista", così nel 1892 ottenne un contratto con il museo Grévin per rappresentazioni giornalieri. Per otto anni l'artista proiettò le sue pantomime luminose e dipinse numerose nuove pellicole. Ricordiamo fra le prime pellicole, sempre del 1892, *Le clown et ses chiens* (Il clown e i suoi cani), trecento immagini dipinte una per una, per la durata di dieci minuti di proiezione; *Pauvre Pierrot* (Povero Pierrot), stavolta le immagini sono cinquecento e raccontano una storia che dura una quindicina di minuti; *Un bon bock* (Un buon boccale), sempre per la durata di una quindicina di minuti; anche qui viene raccontata una storia attraverso centinaia di immagini dipinte una per una. Del geniale inventore oggi non restano che due film perché Reynaud, con l'affermarsi dei Lumière, vide declinare l'interesse per i suoi capolavori e finì per distruggere personalmente quasi tutti i nastri che aveva disegnato. Le uniche pellicole sopravvissute sono *Pauvre Pierrot* e *Autour d'une cabine* (Attorno a una cabina), nel quale ultimo si apprezza il gusto per la narrazione ironica: un signore spia dal pertugio di una cabina sulla spiaggia, dentro la quale una signora si sta spogliando, viene preso a calci dal marito, dopo di che la coppia tutta fiera si allontana mentre intorno continua la vita di mare. A fine Ottocento si può dire che il cinema d'animazione deve in certo senso essere reinventato con la tecnica dello "scatto singolo", che permetta di animare oggetti inanimati o far muovere personaggi disegnati oppure ottenere i cosiddetti "effetti speciali". Nomi come quello del cineasta e ideatore di trucchi spagnolo



"Autour d'une cabine" d'Émile Reynaud, 6 min Francia 1893

Segundo de Chomón, del produttore, tecnico e attore francese Georges Méliès, autore di film pubblicitari, del fotografo e regista inglese Arthur Melbourne Cooper, anch'egli autore di film pubblicitari, del regista e produttore anglo-americano James Stuart Blackton, autore di cortometraggi nel muto, in cui la tecnica del fotogramma singolo permette una serie di effetti speciali (gli oggetti spariscono, i mobili si muovono da soli, le porte si aprono), ci dicono l'importanza del film d'animazione. Fu Segundo de Chomón, ad esempio, che nel 1905 usò per primo i modellini in cinematografia e lavorò anche in Italia con il regista Giovanni Pastrone, autore di "Cabiria", film muto del 1914; realizzò per lui le sequenze dell'eruzione del vulcano, con la montagna in fiamme e le persone che corrono, piccolissime, alle sue pendici. Ma è con Émile Cohl (pseudonimo di Émile Courtet), regista e sceneggiatore francese, che ha inizio la storia del cinema d'animazione propriamente detta. Disegnatore e umorista, anche appassionato di fotografia, Cohl capì che il segreto dell'animazione era semplicissimo: un giro di manovella per ogni fotogramma. Su quella base egli disegnava migliaia di figure che componevano i suoi film e poi fotografava ogni fase del movimento, cosicché proiettando il film, ne risultava un'azione omogenea e un'impressione di vita. Ed ecco il primo spettacolo di cartoni animati: la proiezione di *Fantasmagorie*, per la durata di circa due minuti. Il soggetto è una figura stilizzata che muovendosi incontra una serie di oggetti che mutano e si trasformano. Fu proiettato nel 1908 a Parigi al Théâtre du Gymnase ed era il primo film



"Fantasmagorie" film d'animazione francese del 1908 diretto da Émile Cohl. È uno dei primissimi esempi di animazione tradizionale, considerato dagli storici del cinema come il primo cartone animato della storia



Émile Cohl, pseudonimo di Émile Eugène Jean Louis Courtet (1857 - 1938), è stato un animatore, regista e sceneggiatore francese. È considerato l'inventore del cinema d'animazione

disegnato francese che ebbe un discreto successo e convinse i produttori ad affidare all'autore altri incarichi. Pare che fra il 1908 e il 1923, Cohl abbia realizzato circa cinquecento cortometraggi. In questi anni ispirazione e fantasia esplodono, l'attività dell'artista non si limita al disegno; anima oggetti e pupazzi e impiega il colore miniato a mano come nel



L'éventail animé (1909)

film di quattro minuti *L'éventail animé* (Il ventaglio animato) del 1909. La caratteristica più curiosa di Cohl era la mancanza di ambiente in cui la creatura si muoveva; tutto era come sospeso nel vuoto. Anche per lui, come per Reynaud, giunsero gli anni dell'oblio e della miseria, che non resero certo giustizia alla sua arte di raffinato godibile disegnatore. L'ultimo grande film fu *Fantoches cherche un logement* (Fantoches cerca un alloggio) del 1921, in cui l'autore riprendeva il suo personaggio più famoso. Nato come film per adulti, dunque, il cartone animato andò man mano prendendo campo come spettacolo per bambini, specie dopo gli anni Dieci, quando gli Stati Uniti ne adottarono il linguaggio. Ma questa è un'altra storia che racconteremo prossimamente.

Lucia Bruni

Avventure di china e cellulosa

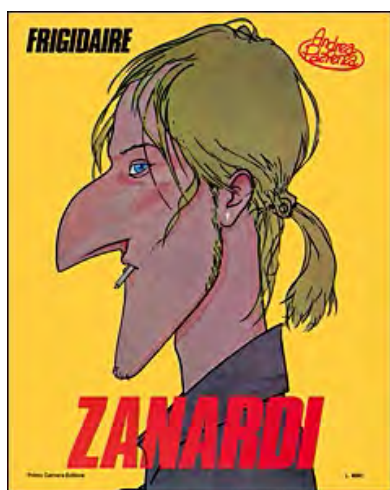


Davide Deidda

Che siate andati a comprarlo, che ve lo abbia prestato un amico o un cugino o che ne abbiate la libreria piena, avrete sicuramente letto o almeno avuto tra le mani un albo a fumetti. Magari non è così, ma basta indagare un po' e scoprirete che molti dei perso-

naggi che avete anche solo sentito nominare o visto al cinema e in tv sono nati su carta, (È un uccello! È un aereo! No, è) Ma cos'è un fumetto? La parola fumetto deriva dal fatto che i loro autori, per far parlare (o pensare o urlare o bisbigliare etc.) i loro personaggi utilizzano

delle nuvolette (ecco il perché del fumo) al cui interno troviamo il testo. Ma non è solo questo che caratterizza i fumetti, perché alle parole si uniscono le immagini e si forma quella magia, quella forma artistica letteraria che è al giorno d'oggi considerata una vera e propria arte. Dico al giorno d'oggi perché purtroppo non è sempre stato così. Per molto tempo ignoranza e pregiudizio portarono spesso a considerare la lettura dei fumetti persino una perdita di tempo e una distrazione! Ma per chiarire le idee basterebbe citare nomi come Disney, Barks, Stan Lee, Eisner, Paziienza, Spiegelman, Pratt, Magnus, Moebius, Moore, Miller, Gaiman, Sclavi, e potrei continuare per ore. Nel nostro paese la serializzazione del fumetto arriva con il *Corriere dei Piccoli*, supplemento domenicale del *Corriere della Sera* apparso per la prima volta nelle edicole il 27 dicembre 1908, più o meno dieci anni dopo l'America. Sia qui che oltremare il fumetto nasce sui quotidiani, ma è negli anni trenta che si verifica un vero e proprio boom, con riviste come *Topolino*, *L'Audace*, *Il Vittorioso*, *Il Monello*, *L'Intrepido*, e nei decenni successivi, assistiamo all'arrivo di *Tex* ma anche dei personaggi della Marvel come *L'uomo ragno* e *i Fantastici quattro*, a opera dell'Editoriale Corno (che vanno ad aggiungersi ai personaggi di casa Dc Comics, come *Superman* e *Batman*, apparsi agli inizi coi nomi



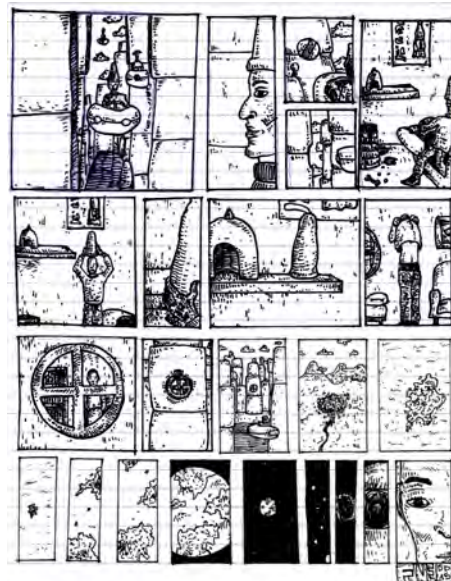
di *Nembo Kid* e *Pipistrello*, vista la forte censura nel periodo fascista dei termini stranieri). E se siete di un'altra generazione e non avete mai sentito questi nomi, chiedete ai vostri genitori o ai vostri nonni, saprete che questi giornalotti passavano di mano in mano, scri-

gni infiniti di avventure. Il fumetto è stato non solo un mezzo per raccontare le peripezie di eroi e avventurieri, topi con le orecchie tonde e fiscati in calzamaglia, ma anche il veicolo attraverso il quale molti artisti hanno saputo esprimere gioia, rabbia, felicità, dolore. Artisti che hanno saputo mettere su carta il disagio della loro epoca, come la mancanza di valori incarnata in *Zanardi*, l'anti-eroe creato da Andrea Paziienza nel 1981 per le pagine di *Frigidaire*, o lo sfascio della società americana, l'ipocrisia dei media nel futuro distopico del *Batman* immaginato da Frank Miller nel *Ritorno del Cavaliere Oscuro*, del 1986, seguito, nello stesso anno, da *Watchmen* di Alan Moore e Dave Gibbons, uno dei più grandi traguardi raggiunti da questo mezzo e dall'arte in genere. "Se voglio divertirmi leggo Hegel, se voglio impegnarmi, leggo Corto Maltese": con queste parole, pronunciate da Umberto Eco, che di recente ci ha lasciato, dopo aver cambiato il mondo della cultura in Italia e nel mondo, vi saluto.

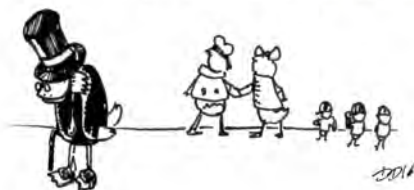
Davide Deidda

Nato a San Gavino Monreale (VS) 14 Luglio 1998, attuale occupazione: sognatore, a tempo perso studente, nel liceo classico Emanuele Piga di Villacidro. hobby/passioni: arte (in tutte le sue forme, meno che le marziali), in particolare: fumetti e cinema.

Vignette di Davide Deidda



LA DISCRIMINAZIONE È UNA BRUTTA COSA



E QUELLA INVECE?



PROF, SENTA, LEI COSA NE PENSA DELL'ATTUALE SITUAZIONE POLITICA? SI, INDETTA, DEGLI ULTIMI FATTI, SA, QUELLO CHE È SUCCESSO IERI...

PENSO CHE GIUGNO SI AVVICINA E SIAMO MOLTO INDIETRO CON IL PROGRAMMA...

Saluto a Piergiorgio Rauzi

Presidente del Cineforum di Trento, memoria storica e vicepresidente della FIC per molti anni. Docente a Sociologia, ex sacerdote e consigliere nel Pci



Nuccio Lodato

Parlare di Piergiorgio Rauzi, a un mese esatto dalla scomparsa, intervenuta nella sua Trento il 17 aprile, dieci giorni prima dell'ottantesimo compleanno, significa tornare

anche al cuore degli anni d'oro del movimento di circoli del cinema, cineforum e cineclub negli ultimi decenni del secolo scorso. Chi abbia avuto la fortuna di goderne l'amicizia, la vicinanza e l'ospitalità non potrà mai dimenticare il suo modo caldo e partecipe di contribuire alla vitalità e al dibattito della Federazione Italiana Cineforum, del cui comitato centrale (ironizzando affettuosamente sul permanere della desueta terminologia: "Dopo l'Albania, l'abbiamo solo noi con la Corea del Nord e Cuba...") ha fatto parte per un lunghissimo periodo, iniziandone la condivisione dall'avventura indipendentista sessantottina di Sandro Zambetti. Il suo primo articolo compare su «Cineforum» nel 1974 (n. 138-139, novembre-dicembre: A Satana il compito di esorcizzare il Watergate); l'ultimo nel 2011 (n. 508, ottobre: la scheda, dalla "Settimana della critica" veneziana, per Totem di Jessica Krummcher). Ma il suo contributo, al di là dell'essenziale apporto organizzativo, dapprima diretto e personale, poi indotto e suggerito, in quell'estremo rispetto dell'autonomia decisionale delle persone che era tra le sue caratteristiche umane e culturali più salienti, si è manifestato attraverso un diuturno richiamo sistematico all'evidenza della verità. Da questo punto di vista i suoi apporti di studioso della società, di testimone di una fede religiosa che trova finalmente oggi nel pontificato di Francesco una potenziale interlocuzione simmetrica, di appassionato non dilettante di cinema come di politica, di scrittore e narratore (magnifico il suo *Secolo breve* dentro il secolo lungo di una nonna centenaria, un racconto del '900 indirizzato alla figlia minore raccontandole della nonna paterna...) erano assolutamente convergenti fino a farsi un tutt'uno insieme indistinguibile e inconfondibile. I suoi interventi erano caratterizzati da un rapporto inversamente proporzionale tra la voce, la cui emissione era sempre mantenuta -istintiva o deliberata che ne fosse la scelta- a bassissima intensità di emissione, e la qualità, che era invece sistematicamente elevatissima, e garantita anche dalla modestia che lo contrassegnava. L'esperienza sacerdotale giovanile, poi conclusa nel '72; il trentennio (1977-2006) di insegnamento seguitissimo ed amato di Sociologia della Conoscenza a Trento (ancora estremamente autorevole e deciso quando, nel 2008, protestò con veemenza per l'assegnazione del premio "Municipum Tridenti" a



Piergiorgio Rauzi

Francesco Alberoni; il decennio di consigliere comunale eletto nelle liste del Pci poi Pds, ai tempi del sindaco Dellai, nella medesima città; la fondazione del cineforum tridentino e quella de "L'Invito", una piccola rivista partorita da un gruppo di amici nella fede, in apparenza, ma che a detta di non pochi ha però rappresentato forse, e fino all'ultimo (ne è stata annunciata la conclusione con la scomparsa del suo "coordinatore redazionale") la voce più autorevole e originale del cattolicesimo italiano autenticamente conciliare. Questi i capisaldi del suo impegno pubblico, unito nel privato a un culto insieme fervente e disincantato della sua splendida famiglia numerosa (l'amatissima consorte Teresa, i quattro figli Mattia, Serena, Sara e Anna). Tra i molti ricordi personali possibili, vorrei infliggerne soltanto due: la magnifica settimana vissuta con lui, e la passione e la competenza di sua moglie Teresa, a Trento nell'85, allorché vennero a incrociarsi i centinari del cardinale Clesio e di Girolamo Romanino coi restauri del Buon Consiglio. E la magistrale tavola rotonda che nutrì ad Alessandria, al termine di un ciclo di film cristologici nell'anno del Grande Giubileo, confrontandosi con mons. Viganò, Ernesto G. Laura e il concittadino amico fraterno di sempre Gianluigi Bozza, che oggi guida la Federazione anche su suo impulso. Un bel profilo sintetico l'ha tracciato, com'era giusto, una testata della sua Trento. Ha scritto Luca Marognoli su "Trentinocorrierealpini" (Addio a Rauzi, se ne va un uomo libero): «Uomo di cultura, uomo di fede, uomo politico: il testamento che lascia Piergiorgio è quello di una persona che diceva quello che pensava e pensava e faceva quello che diceva (con un rigore talora spigoloso ma sempre teso a comprendere), sfuggendo ai condizionamenti dettati dalle gabbie sociali, dai luoghi comuni e dalle convenzioni». «E' proprio bello volersi bene» pare abbia mormorato alla figlia Serena, la sociologa rientrata alla svelta da Parigi, che lo stava accarezzando nell'imminenza del trapasso. Anche noi, della Fic e non solo, te ne abbiamo voluto proprio tanto, carissimo Piergiorgio.

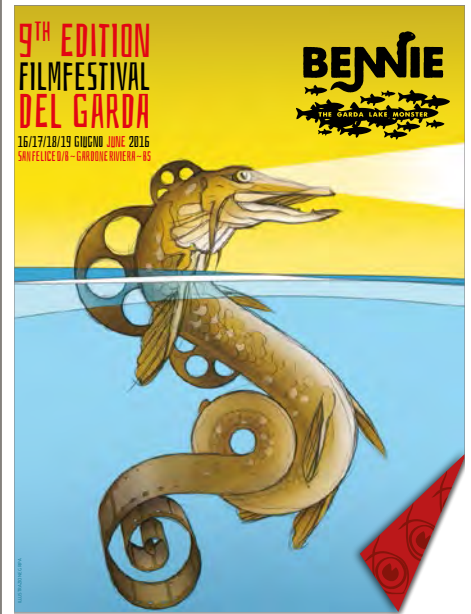
Nuccio Lodato

Festival

Filmfestival del Garda

IX Edizione

San Felice del Benaco
Giardone Riviera (BS)
16 - 19 Giugno 2016



Il Filmfestival del Garda, ideato e organizzato da 9 anni dall'Associazione culturale Cineforum Feliciano, affiliata al Cinit Cineforum Italiano, è da sempre vetrina delle tendenze cinematografiche dei giovani autori del panorama internazionale. Con l'edizione del 2016 la direzione di Veronica Maffizzoli torna al format classico delle prime edizioni, da un lato concentrando appuntamenti, incontri e proiezioni nell'arco di quattro giorni, dall'altro allargando i confini delle tematiche che hanno contraddistinto il festival. "Il programma è focalizzato su scoperta e riscoperta del patrimonio cinematografico, "A Bennie. The Garda Lake Monster", special guest della manifestazione, verrà dedicato un evento speciale e durante il FFG16 sarà protagonista anche la sua linea di merchandising di design.



www.filmfestivaldelgarda.it

Il Filmfestival del Garda è anche su Facebook e Twitter, l'hashtag dell'edizione è #FFG16
ufficiostampa@filmfestivaldelgarda.it

331.4469115

Direzione artistica

veronica.maffizzoli@filmagazine.it

340.3913110

Le Confessioni di Roberto Andò ossia Silenzio Versus Potere

Un libro sul film di Andò e Pasquini a cura di Marco Olivieri



Nino Genovese

Ad un uomo, che deve subire un trapianto di cuore, il chirurgo propone quello di un bambino di cinque anni; ma il malato rifiuta: troppo giovane! Allora il medico gli chiede se va bene quello di un banchiere d'affari quarantenne; ma si sente

rispondere: no grazie, quelli non hanno cuore! L'ultima possibilità è il cuore di un banchiere settantenne di una Banca Centrale; e finalmente il paziente accetta: quello lo prendo senz'altro, perché tanto non è mai stato usato! Questa barzelletta - raccontata (indirettamente) dal Direttore del Fondo Monetario Internazionale nel film *Le confessioni* di Roberto Andò - fa sorridere, ma di un riso amaro, poiché pone l'accento sul significato preponderante che il potere delle banche e della grande finanza ha assunto nell'ambito della nostra civiltà consumistica, in cui i valori di una volta, quelli dell'anima, sono stati obnubilati dalla presenza imperante del "dio-denaro". Come in *Todo Modo*, il famoso romanzo di Leonardo Sciascia (poi divenuto film per la regia di Elio Petri), in un albergo di lusso situato in Germania, isolato e claustrofobico, si riunisce un G8 dei Ministri dell'Economia, che devono adottare una manovra segreta che avrà conseguenze molto gravi sul futuro di alcuni Paesi più poveri. Con gli uomini di governo (tra cui l'italiano Pier Francesco Favino), vi è anche il Direttore del Fondo Monetario Internazionale, Daniel Roché (magistralmente interpretato da Daniel Auteuil) che presiede il Convegno, e - insieme con l'amante del Direttore (Lambert Wilson) - tre ospiti "atipici", da lui stesso invitati: la rock-star Michael Wintz (Johan Heldenbergh), Claire Seth, una famosa scrittrice di libri per bambini (Connie Nielsen) e un monaco certosino italiano, Roberto Salus (cui presta il suo volto ieratico il bravissimo Toni Servillo). In una notte drammatica, Roché chiede al frate di essere confessato; ma, subito dopo, viene trovato morto (suicida?); i plenipotenziari sospettano che, attraverso la confessione, Salus abbia appreso i loro segreti e lo sollecitano in tutti i modi a parlare; ma, di fronte al suo silenzio, le loro coscienze, assillate da dubbi e incertezze, cominciano a vacillare, forse a... "guarire", grazie alla "salute/salvezza" portata loro dalla presenza silenziosa, ma pregnante, incisiva e stimolante del frate, che, non a caso, si chiama "Salus". L'ultimo film di Roberto Andò, reduce dal grande successo di *Viva la libertà*, costituisce, infatti, una sorta di apologo sul potere, che si avvale di suggestioni letterarie ("Il nome della rosa" di Umberto Eco, "Todo

modo" di Leonardo Sciascia, "Le Confessioni" di Sant'Agostino, ecc.) ed è accompagnato dalle stupende musiche di Nicola Piovani; è una specie di giallo atipico, di thriller, incentrato su una riflessione di carattere filosofico-esistenziale, affidata ai due personaggi-chiave, cui abbiamo sopra accennato: il monaco certosino dal saio bianco e il Direttore del Fondo Monetario Internazionale. Da un lato, dunque, il dominio incontrastato e "perverso" di banchieri e finanzieri, con l'avallo di politici (spesso corrotti); dall'altro l'umanesimo cristiano non dogmatico e dal respiro evangelico di un frate che concepisce la spiritualità al servizio degli esseri umani, ha nel silenzio la



È uscito il 28 aprile "Le confessioni", un libro per Skira editore a cura di Marco Olivieri. Il volume contiene la sceneggiatura di Roberto Andò e Angelo Pasquini, le fotografie di scena di Lia Pasqualino e, firmate da Olivieri, già autore della monografia "La memoria degli altri. Il cinema di Roberto Andò" (Edizioni Kaplan), una postfazione e le interviste con il regista, lo sceneggiatore e il protagonista Toni Servillo. Una pubblicazione elegante, nello stile di Skira, tra scrittura e foto in bianco e nero.

2016, 16,5 x 24 cm

160 pagine, 34 b/n, brossura, € 19,50

ISBN 978-88-572-3190-7



trato su una riflessione di carattere filosofico-esistenziale, affidata ai due personaggi-chiave, cui abbiamo sopra accennato: il monaco certosino dal saio bianco e il Direttore del Fondo Monetario Internazionale. Da un lato, dunque, il dominio incontrastato e "perverso" di banchieri e finanzieri, con l'avallo di politici (spesso corrotti); dall'altro l'umanesimo cristiano non dogmatico e dal respiro evangelico di un frate che concepisce la spiritualità al servizio degli esseri umani, ha nel silenzio la

sua arma vincente e trova come alleata la scrittrice di favole per bambini (simbolo di purezza). Infatti, come scrive Marco Olivieri, «nel naufragio culturale delle grandi potenze e della civiltà europea, l'ancora di salvezza è affidata a chi, come i mistici e gli artisti, inventa nuovi mondi e nuove possibilità, tra utopia e concretezza». Ed è forse questo il messaggio conclusivo dell'ultimo bel lavoro di Andò, che trova il suo "pendant" nel libro recentemente pubblicato presso le edizioni Skira di Ginevra-Milano, dal titolo: *Roberto Andò, Angelo Pasquini, Le confessioni, a cura di Marco Olivieri*, Fotografie di Lia Pasqualino. Se Andò e Pasquini sono rispettivamente il regista e lo sceneggiatore del film, Lia Pasqualino è l'autrice delle belle fotografie che impreziosiscono il volume e Marco Olivieri il giornalista e critico cinematografico che ha curato il libro, con particolare riferimento all'Appendice, e che sul cinema di Andò aveva già pubblicato la prima monografia assoluta, dal titolo *La memoria degli altri. Il cinema di Roberto Andò* (Edi-



zioni Kaplan, Torino, 2013). Il volume si apre con l'intera sceneggiatura del film, dovuta alla penna del Premio David di Donatello e Nastro d'argento (per *Viva la libertà*) Angelo Pasquini e allo stesso regista, cui, dopo un inserto di 22 belle foto in bianco e nero di Lia Pasqualino, segue una corposa e ricca "Appendice", inframmezzata da altre foto, che contiene un saggio di Marco Olivieri, "Le confessioni come grido dell'anima", e tre interviste: a Roberto Andò ("Ho creato un ponte tra immaginazione e realtà"), ad Angelo Pasquini ("Il gioco illusionistico del potere") e a Toni Servillo ("Il mio monaco protagonista e testimone"). Il tutto - oltre a costituire una lettura di per sé piacevole e coinvolgente - contribuisce anche a una "lettura" più approfondita del film, di cui riesce a far cogliere gli aspetti più reconditi e sottili, tra metafisica e realtà, tra logica e spirito, tra dimensione economica e riflessione religiosa-esistenziale.

Nino Genovese

* le foto sono di Lia Pasqualino

Il cinema come bene culturale (forse) a Roma

La biblioteca Barbaro, gli studi di Cinecittà e la Cinecittà World



Andrea Fabriziani

Una biblioteca specializzata che è costretta a cercare una sistemazione in pianta stabile è ossimorico. Uno studio cinematografico storico che si tramuta in studio televisivo e in galleria di memorabilia non è un bel sentire: ci sembrerebbe che, per sopravvivere, lo studio stia ripiegando su attività più "alimentari". Un parco divertimenti a carattere cinematografico, aperto da appena due anni, punta a sfruttare la cultura e la tradizione cinematografica italiana, per trarne puro intrattenimento, ma di anno in anno rinnova le proprie stagioni indebolendosi e riducendo l'offerta ai visitatori. Neanche mercificare il cinema sembra riuscirci granché bene a Roma. Si tratta della biblioteca Umberto Barbaro, a cui la redazione di **Diari di Cineclub** ha dedicato molte pagine, degli studi di Cinecittà di via Tuscolana, e del neonato Cinecittà World, in zona Castel Romano. Anche se il parco divertimenti si propone come un polo esclusivamente d'intrattenimento ispirato alla tradizione e alla cultura del cinema in Italia, si tratta di tre esempi di come il cinema, inteso come bene e attività culturale, nella capitale non goda di attenzioni particolari. Niente di nuovo, la cultura si sa, non dà il pane, e quindi non merita grossi investimenti da parte degli esecutivi. Sembra non meritare neanche dalle istituzioni europee, che decidono di investire, con il progetto Horizon 2020, nelle nuove tecnologie a servizio dell'ambiente, dell'industria, dell'innovazione e dell'energia, ma non direttamente in cultura, arte e nemmeno, per estensione, nel cinema. Si prevedono finanziamenti nelle tecnologie che possano incrementare l'esperienza museale o quella archeologica, con nuove proiezioni 3D, ipertesti e nuove modalità digitali per fruire delle opere d'arte, come le app. Tutto molto interessante, ma del cinema neanche l'ombra. L'arte della cinematografia come bene culturale (o come puro intrattenimento, nel caso del parco divertimenti) sembra non essere un elemento su cui investire in una città come Roma (e in Italia) che si fregia dell'onore di essere la città del cinema. Una delle principali scuole di cinematografia italiane, il Centro Sperimentale, si trova in Via Tuscolana, proprio di fronte agli studi cinematografici. Al suo interno troviamo la biblioteca Chiarini, forse la principale biblioteca specializzata di Roma e del Lazio, insieme proprio alla biblioteca Barbaro. Il valore storico e culturale di quest'ultima biblioteca, dedicata al critico e saggista di Acireale, è effettivamente immenso: sceneggiature originali, riviste di settore, libri e materiale fotografico, ma versa in uno stato di incuria e indifferenza: nel recente numero 37 di Diari, Francesca Palareti ricorda come i bancali e gli scatoloni pieni di volumi siano condannati a vagare da Villa

Doria Pamphilj, da cui presto saranno sfrattati, ai magazzini di proprietà della SIAE siti in Ciampino, per gentile concessione del direttore, il dott. Blandini, che ha sposato la causa. Di fronte al CSC, Cinecittà. Gli storici studi di posa fondati da Mussolini e inaugurati il 28 aprile del 1937, che proprio a fine aprile hanno compiuto 79 anni, hanno attraversato un notevole periodo di crisi, tenuti in vita perlopiù dalle produzioni televisive. Dopo Martin Scorsese e il suo "Gangs of New York" (2001) girato negli studi, Cinecittà sembra riprendersi poco a poco ciò che per diritto gli spetta, ovvero la produzione di opere cinematografiche al suo interno (e non solo di spot o programmi TV): "Ben Hur", remake del film con Charlton Heston in uscita in agosto, è stato in parte girato a Roma e alcune delle scenografie utilizzate per questo nuovo (poco necessario) kolossal dovevano proprio andare a finire nel parco di Cinecittà World. Per ora il trasferimento sembra in fase di stallo. Le ultime notizie vedono in produzione una fiction ideata da Iginio Straffi (creatore delle Winx), prodotta dalla Rai. Oltre al kolossal hollywoodiano, oltre ai tre set visitabili, gli studi ospitano una mostra di materiali appartenuti a Federico Fellini, come disegni, bozzetti, effetti personali e note di regia, curata dall'associazione culturale Teatro 5 e chiusa al pubblico se non previo appuntamento. Roberto Mannoni, direttore di produzione di Fellini e Verdone e fondatore



Arredo di scena de "Il Casanova" di Federico Fellini, oggi posto all'entrata di Cinecittà

dell'associazione, custodisce gelosamente il piccolo patrimonio del regista, comprendente anche pellicole originali, costumi e oggetti di scena, tutti disposti e allestiti all'interno del suo studio privato. La strada è ormai battuta, inutile dire che le amministrazioni non hanno mai valorizzato la mostra, né il lavoro di Mannoni. E così anche gli studi di Via Tuscolana e la biblioteca Barbaro. Il cinema è anche bene culturale, memoria storica e testimonianza di un passato culturale che (forse) non tornerà. Non solo intrattenimento, non solo merce, non solo parchi divertimenti di facciata.

Andrea Fabriziani

Festival

Tulipani di seta nera crescono: un omaggio ai diversamente diversi



Paola Dei

Alla Casa del Cinema di Roma dal 29 al 30 aprile si è svolta la nona Edizione del Festival "Tulipani di seta nera. Sorriso diverso" prodotto da Università cerca lavoro e organizzato da Diego Righini, Mario Sesti, Paola Tas-

sone, ideatrice dell'Evento. Con il Patrocinio di Rai, Rai Cinema Channel, Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali, MiBACT, INAIL, Regione Lazio, Roma Capitale, AMNIL, con i Partner Culturali CIFA ong for children, HT Studio, e con i Media Partner: TOP, CNO web TV, oltre agli sponsor il Festival ha chiuso in bellezza il 1 maggio al Teatro Olimpico con la partecipazione di Giancarlo Magalli, Metis de Meo, che ha presentato tutte le tre serate e altri ospiti d'onore. Fiore all'occhiello fra i Festival dei Corti, "Tulipani di seta nera Sorriso Diverso" si rivolge al mondo dei diversi con un occhio scervo da pregiudizi e superficialità grazie a registi che ogni anno danno voce e immagini al dolore di chi non ha parole giuste per farsi ascoltare, con la grande capacità di offrirci soluzioni. Di particolare interesse anche le Tavole Rotonde condotte da Diego Righini che hanno affrontato i temi del lavoro da due angolature: Cultura della legalità e Cultura del lavoro alle quali hanno preso parte Elda Ferri Presidente TSN, Franco Bettoni Presidente AMNIL, oltre a registi, attori, Procuratori, Magistrati, Imprenditori. Molto interessante la struttura del voto suddiviso fra due giurie: quella di qualità presieduta da Liliana Cavani e quella di Varietà, presieduta da Sara Iannone. Fra i componenti della giuria di qualità C. Brancaleoni, C. D'Amico, V. Tempera, C. Tozzi, R. Jhonson, P. Minaccioni, fra i vicari della giuria di Varietà C. Masullo, P. Dei, F. Mariotti, M. Nardin, oltre a 150 giurati scelti fra esperti e appassionati di cinema che hanno espresso il loro voto con competenza. Due gli spazi a disposizione del Festival, la sala Deluxe e la sala Kodak, dove hanno presentato rispettivamente Metis De Meo e Serena Gray. Alla regia Pino Leoni con la collaborazione di Paolo Tito e Cristiano di Callisto, sigla di Sara Galimberti. Molto gradita la partecipazione di Laura Delli Colli che ha intervistato attori e regista di: *Come saltano i pesci*. Scremati da un numero considerevole di film sono giunti in finale 14 corti: *Sexy Shopping* di Antonio Benedetto e Adam Selo, *Gemma di maggio* di Giuliano Giacomelli e Lorenzo Giovenga, *Fate come a casa vostra* di Henry Fanfan Latulyp, *Hey You* di Maria Rosaria Omaggio, *Ho appena fatto un sogno*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di Javi Navarro, *No Limits* di Christian Marazziti, *Rosa* di Alessia di Cosimo, *Mia* di Michele Leonardi, *Sinuarìa* di Roberto Carta. Il pomeriggio sono stati proiettati: *Fiori di carta* di Federica Salvatori, *Niger: terra di transito* di Pierre Tsapagueu Sonna, *L'amante Sjogren* di Maurizio Rigatti, *Family* di Matteo Florio, *Kandia* di Jean Hamado Tientorè. Fuori concorso è stato proiettato: *L'Annunciazione* di Stefano Delle Cave, cortometraggio a sfondo sociale sulla Terra dei fuochi realizzato in crowdfunding. Per la sezione speciale dedicata a canzoni a social clip a sfondo sociale. Hanno ricevuto il Premio dalle mani del Maestro Vince Tempera Linda D. con *Nuova identità* e Antonio Mancino e i Musicamanovella con *Lo scorpione ubriaco*. Al Teatro Olimpico il 1 maggio, serata della premiazione all'insegna della simpatia dove la profondità dei temi trattati e la semplicità della comunicazione hanno avuto il potere di coinvolgerci tutti creando un clima di grande entusiasmo, insieme a Giancarlo Magalli e Metis De Meo, sono saliti sul palco Roberta Giarrusso e Giorgio Borghetti che hanno intrattenuto il pubblico insieme alle cantanti Sara Galimberi, Cecile, Enrica. Hanno ricevuto i Premi assegnati ogni anno a personalità dello spettacolo e della cultura Sorriso Diverso il regista e attore Giulio Base, l'attrice Silvia d'Amico e il regista Enrico Vanzina. Hanno seguiti poi le premiazioni di Tulipani di seta nera sezione corti. Chiamata sul palco Daniela Poggi che con grande generosità ha interpretato il ruolo di una paziente affetta dalla sindrome di Sjogren, ha ricevuto il Premio per miglior attrice. Daniela si è detta particolarmente fiera di aver interpretato il corto per la produttrice Lucia Mariotta affetta dalla sindrome che porta



Serata di Gala del IX Festival Internazionale del Film Corto: "Tulipani di Seta Nera" (foto di Giacomo Prestigiacomio)

questo nome e ha dato la notizia dell'interessamento del Ministero della Salute ai fini della ricerca. Il Premio Speciale Giuria di Varietà viene consegnato a Maria Rosaria Omaggio per *Hey You*. L'attrice in veste di regista è arrivata con una pigotta dell'Unicef insieme a Gabriele Davoli, il delizioso bambino che ha dato gesti e sguardi al piccolo protagonista. Il Premio Tulipani di seta nera sezione giuria di qualità è stato consegnato a *Sinuarìa* di Roberto Carta. Liberamente tratto dal racconto di Giampaolo Cassitta, "Parrucchiere per signore", il film ibrida il genere della commedia e quello della malinconia per un piccolo capolavoro di regia.

Paola Dei

Cinema e letteratura in giallo

La Spia - A Most Wanted Man

Di Anton Corbijn (2014) Cast : Philip Seymour Hoffmann, Robin Wright, Rachel McAdams, William Dafoe, Daniel Bruhl, Nina Hoss, Grigoriy Dobrigin, Homayoun Ershadi, Mehdi Dehbi



Giuseppe Previti

Nel 2008 è uscito il romanzo del grande maestro del genere spionistico John Le Carré, *Yssa il buono*, con una Le Carré sempre grande nel trattare di spie, intrighi internazionali servizi segreti dimostrando che se la Guerra fredda era finita non per questo l'era dello spionaggio era finita. La riscoperta di questo romanzo, sempre attuale ed emozionante, mi ha dato la curiosità di tornare alla visione del film che dal romanzo aveva tratto nel 2014 Anton Corbijn, anche con la curiosità di rivedere Philip Seymour Hoffmann in una delle sue ultime e più sentite interpretazioni. L'assunto del film, come del resto quello del libro, è che possono passare gli anni, cambiare le ideologie ma la figura della spia non cessa di esistere. E qui alludiamo a quelli che compiono il lavoro sporco quello metodico oscuro che del resto lo stesso Le Carré aveva simbolizzato nel personaggio di Smiley il simbolo dell'uomo anonimo. In *Yssa* le "gelosie" tra i vari agenti, americani, inglesi, tedeschi tutti tesi in un gioco di ambiguità e compiacenze da cui Gunther viene tenuto fuori. Altro tema è le colpe dei padri, *Yssa* è figlio di un colonnello russo che aveva accumulato con la guerra di Cecenia ingenti fortune, mentre il padre del banchiere aveva a sua volta assicurato a un gruppo di lestofanti internazionali, tra cui appunto il colonnello, la possibilità di riciclare il loro denaro sporco. Il film, diretto con mano ferma pur senza particolari lampi da Anton Corbijn e sceneggiato da Andrew Bovell, sa mescolare i tanti indizi, seguendo varie piste, certamente è privilegiato il meccanismo spionistico pur se non manca uno sguardo alla vita privata dei protagonisti. Ma principalmente ci mostra una visione non molto lusinghiera del mondo dello spionaggio, che si trincerava dietro l'assunto che

tutto si può fare "in nome della legalità", rivelando una faccia oscura e impetuosa dietro la facciata perbenista dell'Occidente. Certamente la faccenda poteva essere sviluppata con maggiore approfondimento, resta la buona impressione dell'intero cast, ma principalmente meriterebbe la visione solo per vedere la spia incarnata da Hoffmann, una interpretazione indimenticabile, un susseguirsi di tonalità e espressione, con la chicca del colpo di scena finale. Un'ultima annotazione, il libro di Le Carré punta più sui personaggi di *Yssa*, l'avvocato e il banchiere, con i loro roveli privati; alla parte spionistica è data più un'importanza co-



rale volendo principalmente mettere in evidenza la doppiezza delle varie Agenzie. Nel film il perno della storia è Gunther Bachmann, che se non altro ci dà l'occasione di rendere un ultimo tributo a un uomo tanto tormentato nella vita quanto grande come attore.

Giuseppe Previti

Galleria dei Candelabri dei Musei Vaticani

Splendore e restauro



Giovanni Papi

Splendente si presenta oggi la Galleria dei Candelabri dopo un intervento di restauro delle decorazioni ottocentesche durato oltre due anni, situata nel cuore dei Musei Vaticani e ogni anno attraversata da milioni di persone che si recano in visita alla Cappella Sistina. I lavori hanno riguardato non solo il degrado delle pitture dell'800 di questo corpo architettonico edificato già a partire dalla seconda metà del '500, ma hanno affrontato e risolto la problematica costituita dall'eterogeneità dell'esecuzione delle pitture, al fine di riconsegnare la Galleria alla sua piena integrità visiva ed estetica. Il restauro è stato presentato alcuni giorni fa dal direttore dei Musei Vaticani Antonio Paolucci, dal curatore della Collezione d'Arte Contemporanea Micol Forti, dal responsabile del Cantiere di restauro Francesca Persegati e da Padre Mark Haydu, dei Patrons of the Arts in the Vatican Museums che hanno finanziato l'intervento. Per la precisione, i circa 700.000 euro necessari per il restauro nel suo insieme sono arrivati da Connie Frankino, dei Patrons dell'Ohio, che ha sponsorizzato l'opera in memoria del marito Sam attraverso la Fondazione di famiglia. Il complesso e non facile intervento, dichiara Micol Forti, ha richiesto un'organizzazione in grado di portare a termine i lavori senza mai chiudere quegli ambienti sempre affollati e soprattutto la sinergia di numerose e diverse competenze professionali. La Galleria, un tempo ingresso principale dei Musei, è oggi una parte del lungo corpo architettonico che collega i Palazzi Pontifici e la Cappella Sistina con il Museo Pio-Clementino, cuore della collezione archeologica dei Musei Vaticani, e con l'atrio dei Quattro Cancelli. Con il naso all'insù tutti rimiriamo le volte appena scoperte. Quella meraviglia del restauro con i colori ri-accesi e le dorature scintillanti ci coinvolgono totalmente e finalmente ri-scopriamo nella sua magnificenza anche l'Ottocento in Vaticano. Ma l'occhio non può non andare anche alle straordinarie e fantastiche sculture classiche che esaltano il percorso collocate ai lati: numerosissime come due ali di folla che si aprono davanti al cammino del visitatore. D'altronde noi conosciamo i Musei Vaticani per Michelangelo, Raffaello e i tanti artisti del Rinascimento e del Barocco, ma va ricordato che i Musei Vaticani conservano la collezione di arte antica più importante al mondo. La Galleria costruita nella seconda metà del Cinquecento si presentava come una Loggia aperta affacciata sulla parte più elevata del Cortile del Belvedere. Solo nel 1785 Pio VI la fece chiudere per preservare meglio le numerose sculture di epoca romana che sono appunto qui collocate. Il corridoio, lungo 70 metri, fu scandito in sei



Galleria dei Candelabri, Restauro inaugurazione, 10 maggio 2016 (foto di Giovanni Papi)

campate grazie all'inserimento di arcate sostenute da coppie di colonne doriche ed affiancate da aperture laterali, nelle quali trovarono posto dei grandi Candelabri in marmo bianco, che diedero il nome, ancora oggi in uso, alla Galleria. L'ambiente rimase invariato fino a quando papa Leone XIII Pecci (1878-1903) decise di ri-decorare completamente l'intero ambiente con dipinti che avrebbero



Domenico Torti (1830-1890) Galleria dei Candelabri, Quarta campata, Il trionfo del Rosario (foto © Musei Vaticani, Governatorato SCV)

avuto il compito di sviluppare le linee programmatiche del suo pontificato, aperto alle trasformazioni sociali dell'epoca. I lavori furono avviati nel 1883 con la realizzazione di un nuovo pavimento in eleganti lastre di marmo, mentre la vasta decorazione pittorica venne realizzata da diversi artisti in parte già noti all'interno delle mura vaticane per aver lavorato in diverse aree dei Palazzi Apostolici: Annibale Angelini (Perugia 1810-1884) artefice del progetto decorativo iniziale, a grottesche, maschere zoomorfe,

putti, rosoni e festoni; Domenico Torti (Roma 1830-1890), giunto in Vaticano grazie ad Angelini, autore dei dipinti della seconda e terza campata; Ludovico Seitz (Roma 1844-Albano Laziale 1908) qui, l'artista più importante, ha dipinto le splendide scene della quarta campata, la più grande della Galleria, nonché i monocromi della quinta e della sesta. Queste le sue pitture qualitativamente più alte, venute dal suo amore del Quattrocento ma aggiornato decisamente da un sentimento romantico ottocentesco e da un'accurata messa in scena, ricoprendo anche il ruolo di direttore del cantiere dal 1884 alla conclusione dei lavori. Seitz, di famiglia tedesca e allievo del padre Alexander, aderì anche lui al movimento dei Nazareni e riportò alla ribalta la tecnica dell'affresco lavorando in molti cantieri. La sua opera più notevole, a cui lavorò per dieci anni, dal 1892 al 1902, è la decorazione della cappella tedesca nella Basilica di Loreto, ove raffigurò, dividendola in piccoli scomparti alla maniera trecentesca, la vita della Vergine e fu quindi direttore della stessa Pinacoteca Vaticana. I tre artisti della Galleria dei Candelabri furono affiancati da una schiera di esperti



Galleria dei Candelabri, Cantiere di restauro, part. Foto © Musei Vaticani, Governatorato SCV

artigiani: scapellini, marmorari, stuccatori e doratori che avevano lavorato nei maggiori cantieri sorti a Roma e in Vaticano durante gli ultimi anni del pontificato di Pio IX e che ci ricordano la straordinaria qualità dell'artigianato romano nel XIX secolo. Non mancano inoltre dei veri gioielli, come il paesaggio di una Roma ideale, alle spalle delle due eleganti personificazioni dell'Arte pagana e dell'Arte cristiana. Qui, il Colosseo e il Colle Palatino, la Basilica di San Pietro e San Giovanni in Laterano, fino al Cortile della Pigna dei Musei Vaticani, sono uniti da un'atmosfera morbida e crepuscolare. La visione del pontefice che emanò l'enciclica "Rerum Novarum" (1891) che costituì il fondamento teorico della dottrina sociale cattolica dell'epoca e mirava anche a definire il ruolo della Chiesa in accordo con lo sviluppo delle scienze e dell'arte. Alla luce di questo programma diventa chiaro il contenuto del ciclo di pitture. La Religione vigila sulle arti minori e maggiori, tra queste spicca la "nuova

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
arte fotografica” nata nel 1839; la Verità compagna della Storia, mentre la Teologia governa la concordia che unisce Fede e Scienza (Arte Pagana e Arte



Domenico Torti (1830-1890) Galleria dei Candelabri, Quarta campata, Accordo tra Arte pagana e Arte cristiana, part. Dopo il restauro Foto © Musei Vaticani, Governatorato SCV

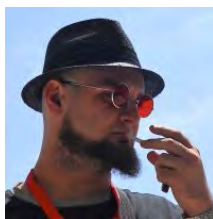
Cristiana). Il trionfo del Rosario, sullo sfondo della battaglia di Lepanto, esalta la fatica e l'impegno del Lavoro fino alla celebrazione delle virtù come quella del Matrimonio. Così le pitture di Seitz e degli altri hanno immortalato le arti maggiori e quelle minori, fra cui compare anche la fotografia, che aveva preso piede da pochi decenni. Una decorazione indubbiamente di alto pregio quella voluta da Leone XIII, (papa colto e politicamente esperto ed equilibrato) che però negli ultimi decenni ha subito un forte degrado. Gli sbalzi climatici degli ultimi tempi, la mancata impermeabilizzazione del tetto, l'esposizione continua ai raggi solari ha determinato problemi strutturali e alle pitture. Per ripulire le ampie superfici decorate a monocromi sono stati sperimentati molti materiali che hanno consentito di restituire la Galleria dei Candelabri all'antico splendore. I risultati del lavoro, è stato annunciato, saranno esposti in una pubblicazione che raccoglierà anche la ricca ricerca archivistica e bibliografica svolta fin dalle fasi iniziali dell'intervento, consentendo ai restauratori e ai tecnici del Laboratorio di Diagnostica di confrontarsi con le conoscenze storiche, le varie attribuzioni, il ritrovamento di bozzetti o disegni preparatori, allo scopo di verificare ogni ipotesi di intervento e previsione di risultato. Il volume racconterà dunque la coralità di diverse professionalità e competenze che hanno reso possibile un intervento qualitativamente così straordinario (d'altronde i nostri restauratori quelli italiani e del Vaticano rappresentano una eccellenza ovunque) che ha consentito di farci ri-scoprire e apprezzare nella piena luminosità le pitture ottocentesche, restituendo alla Galleria dei Candelabri l'antico splendore così stupefacente in un contesto unico al mondo.

Giovanni Papi

YouTube Party #20

Coke Piano

Visualizzazioni - 2'218'363 ([link](#))



Massimo Spiga

La trama - Il volenteroso Lucas Zanella, grazie a uno script in python da lui creato e un Arduino (essenzialmente un computer grande quanto un pacchetto di sigarette, anche se questa è una definizione, per certi versi, impropria), ci mostra

la sua invenzione: un set di lattine di Coca Cola che suonano come un pianoforte. L'Arduino e i suoi parenti vicini e lontani (come il Raspberry Pi), proprio per la loro ridotta dimensione e scarsa fame di energia, sono particolarmente adatti per "informatizzare" oggetti di ogni tipo: finestre, porte, rape, lampade, vasi da fiori; l'unico limite è l'immaginazione o la perversità. Questi microcomputer a buon mercato sono parte di una delle tante rivoluzioni informatiche in corso: la cosiddetta IoT (Internet of things, internet delle cose), portata avanti da amanti del bricolage elettronico in tutto il mondo. Come nota a margine, è bene menzionare che alcuni non apprezzano questo appellativo, e si definiscono "Maker"; forse per il suono più virile della parola. In ogni caso, si tratta di signori il cui hobby è dare un'anima agli oggetti.

L'esegesi - Nel suo breve saggio sull'argomento, Bruce Sterling scrive: «Prendete un tizio che ama il suono della propria voce e dategli il potere: diverrà un demagogo. Se gli date denaro, diverrà un esibizionista. Se gli date internet, diventerà un fanatico perpetuamente impegnato in litigi online. Dategli l'Internet delle cose e diventerà un wrangler (NdT: "cowboy" o "litigante"), un tizio per cui ogni possibile rapporto con ogni possibile oggetto è una specie di sessione di hacking dagli aspetti ramificati e quasi metafisici». Prima di emozionarci per l'eventualità di poter parlare con il nostro frigo o ricevere tweet dalle nostre piante, immaginiamo quanto sia strano il mondo compiutamente animistico che la IoT promette. Il tuo spazzolino conoscerà la storia e la morfologia delle tue gengive e le riporrà in un registro apposito, ma gli spiritelli naturali sono sempre maliziosi, e possiamo aspettarci che possa spifferare i tuoi segreti ad aziende o a semplici curiosi dalle alte competenze tecniche. La transizione dal vecchio slogan "L'informazione vuole essere libera" a "Le tue informazioni

vogliono essere libere per noi" sarà spalmabile su ogni suppellettile del vostro augusto domicilio. Se ora ti nasce il dubbio che la fotocamera del computer ti stia spiando, quale gioia proverai quando lo potranno fare anche tutti i quadri appesi nel tuo salotto. Naturalmente, l'incubo cronenbergiano di avere un virus informatico nel surgelatore, si bilancia con le potenzialità straordinarie della tecnologia digitale: il nostro rapporto con gli oggetti cambierà, perché questi saranno dotati di un loro mana personale, e la loro funzione o aspetto potrà mutare a seconda delle nostre esigenze o capricci. La natura - sorda, muta e stolta - potrà finalmente pensare e parlare, proprio come negli antichi miti. La casa diverrà un ulteriore lobo della nostra eso-personalità distribuita. Oppure, molto più realisticamente, la IoT si rivelerà una curiosità esotica che ci intratterrà per qualche anno, prima di riempire di silicene e cavi di rame le discariche cittadine, lasciando dietro di sé solo qualche minuscolo segno. Dopotutto, la mera possibilità di poter dialogare con il muro non significa che sia il modo migliore per trascorrere il nostro tempo.

Il pubblico - Un plotone di amanti del bricolage



tempesta l'inventore di domande tecniche o propone miglione, come al solito. Qualche spettatore - a cui evidentemente sfugge il senso dell'esperimento - chiede se, oltre alle lattine della Coca, si possano usare anche quelle di Pepsi. Altri, parimenti confusi, provano inconcepibili emozioni nell'udire il leit motiv del gatto Nyan. Un nostalgico sottolinea come la band Yes, ai suoi tempi, pagò uno sfracello di soldi per far costruire un apparecchio simile, il Mellotron Genesis, mentre oggi costa il prezzo di un Arduino, ovvero ventiquattro dollari. Una commentatrice, ricollegandosi alla mia tesi sull'infusione dell'anima nella materia inerte, proclama: «SEI UN DIO». Certo... eppure, ora che lo sono tutti, non è più glamour come prima.

Massimo Spiga

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

E' uscito Cineforum 553

EDITORIALE

Adriano Piccardi/[Musica nuova](#)

PRIMOPIANO *IL CLUB*

Gloria Zerbinati/*Lo sporco sotto il tappeto*

Anton Giulio Mancino/*Todo modo para*

buscar la voluntad divina

I FILM

Roberto Chiesi/*Fuocoammare* di Gianfranco Rosi

Giancarlo Mancini/*Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti

Simone Emiliani/*Il caso Spotlight* di Thomas McCarthy

Francesco Saverio Marzaduri/*Ave, Cesare!* di Joel e Ethan Coen

Stefano Santoli/*Weekend* di Andrew Haigh

Fabrizio Tassi/[Anomalisa](#) di Charlie

Kaufman e Duke Johnson

Elisa Baldini/*Room* di Lenny Abrahamson

Nicola Rossello/*Marie Heurtin - Dal buio alla luce* di Jean-Pierre Améris

Edoardo Zaccagnini, Chiara Santilli, Adriano Piccardi/*Onda su onda - Suffragette - Good Kill*

BOOK CINQUE CARTOLINE DALLO STAR SYSTEM

Alberto Scandola/Scarlett Johansson:

l'immagine e il segno

Giada Cipollone, Lorenzo Donghi/Leonardo DiCaprio: storia di un predestinato (mai davvero amato)

Lorenzo Rossi/Joaquin Phoenix: ritratto di una maschera postmoderna

Barbara Rossi/[Attrice o diva? Julianne Moore](#)

Tommaso Isabella/Note sulla carriera extracinematografica di James Franco

PERCORSI

Mauro Marchesini/*La finestra sul cortile:*

intimità violata, cattivi pensieri

Federico Pedroni/*Focus Knickipedia:*

un'anamnesi in dieci quadri

FESTIVAL BERLINALE 2016

Lorenzo Rossi/Concorso

Massimo Causo/*Panorama*

Alessandro Uccelli/*Forum*

LIBRI a cura di Arturo Invernici

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio

Lodato

[Cineforum Book/Cinque cartoline dallo star system](#) è acquistabile anche singolarmente, in .pdf a 1.90 €!

LA NUOVA VESTE GRAFICA

Il restyling di Cineforum costituisce un passo importante nella lunga storia della rivista. Un'operazione pensata



Cineforum - Via Pignolo, 123 / 24121 Bergamo - Anno 56 - N. 1 (Gennaio/Febrero) 2016 - Spedizione in abbonamento postale DL 353/2003 (conv. in L. 27/2/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB Poste Italiane S.p.A. / € 8,00

primopiano

Il club

Pablo Larrain

04 — 13

i film

Fuocoammare
Lo chiamavano Jeeg Robot
Il caso Spotlight
Ave Cesare!
Weekend
Anomalisa
Room
Marie Heurtin - Dal buio alla luce

Onda su Onda
Suffragette
Good Kill

14 — 49

book

Scarlett Johansson
Leonardo DiCaprio
Joaquin Phoenix
Julianne Moore
James Franco

51 — 71

percorsi

Anteprima
La finestra sul cortile:
Il fidanzato di gesso

72 — 77

festival

Concorso
Panorama: paure e desideri
Forum

84 — 89

Rivista
mensile
di cultura
cinematografica



aprile 2016

per rendere l'esperienza di lettura più dinamica attraverso sezioni e inserti diversi tra loro, con un uso mirato del colore e del bianco e nero (visibile soprattutto nelle immagini interne), con un'organizzazione dei contenuti nuova. Con lo scopo di rilanciare Cineforum come rivista di qualità, attuale, capace di catturare, anche visivamente, quel senso del contemporaneo che è proprio del/i cinema che tratta. Le novità sono ben visibili sin dalla copertina, passando per Primo Piano e le Recensioni (ai quali è dedicato ampio spazio d'apertura, e dove l'organizzazione dei con-

tenuti si fa più chiara e fruibile), fino alle rubriche dedicate a libri, festival e anteprime. Ognuna con una propria personalità che aiuta il lettore nell'orientamento. Ogni numero un colore diverso. Arrivando infine alle Lune del Cinema, dove il capovolgimento è anche fisico, e porta il lettore a confrontarsi con i contenuti in modo nuovo e inaspettato.

La caratura artistica del cinema

Il deragliamento esistenziale nella lettura cinematografica



Carmen De Stasio

Parte II*

Cinema-Arte equilibrio di rêve e action. Questo intendeva Ricciotto Canudo, al quale si deve l'elevazione del cinema a Settima Arte: luogo in cui le distanze tra individui anonimi e cultura raggiungono un bilanciamento che favorisce la proiezione verso svolte totali, mediante scene

compattate in un tempo organato. Così in un istante la tonalità musicale aumenta, il non-detto alimenta l'immaginazione in una tecnica delle sensazioni mute, in intesi che scuotono le percettività e attecchiscono nella caratura dei luoghi immaginativi. La strategia del movimento visivo attende alle caratteristiche fabbricative di una tendenza all'utilizzo nel cinema del flusso di coscienza. Territorio eletto, il cinema sgrana le fibre che trattengono la letteratura dal raggiungere un pubblico. Con la divulgazione di un preciso linguaggio, concima l'ambizione di conoscere per immagini e attraverso di esse segue una cinetica che comporterà lo sconvolgimento delle prospettive mentali, sovente serrate in immobilismo (per timore o incapacità educativa). E, difatti, dopo un'iniziale perplessità, in un'atmosfera di entusiasmo, ben presto, da spazio di rilasciamento mentale (così come taluni lo definivano), il cinema si trasforma in ambiente in cui alimentare un clima d'educazione e auto-educazione per il tramite dell'idea contratta nel film. Un'idea umana e, perciò, confluyente in un'operazione umana. Trattenuo nella concretezza, il luogo si distanzia dalla generica descrittività e s'auto-determina come sorgente di rigenerazione artistica e demiurgo in grado di rinnovare una struttura che sia eloquente in sé e sia arte nella misura in cui susciti una maniera nuova di accostarsi ai legami impliciti delle immagini attraverso un movimento talora atteso, che si proietta a scardinare le consuetudini che incastrano anche la facoltà del pensare. In questo modo, le tensioni, che in arte annunciano il libero arbitrio creativo dell'autore, trovano territorio generativo nella cinematografia, in cui avviene la scomposizione-ricombinazione di elementi, la cui audace porosità miete coerenza a fronte di una percezione ottica frammentaria,

episodica. È quanto avviene nelle cosiddette opere cult, nelle quali si realizza quel nuovo sogno del meraviglioso, imposto dalla scienza (R. Canudo). Una totalità di sogno e azione, di dinamiche che interrompono la contemplazione museale e regolano l'abilità di concepire un'idea bilanciata e tradotta in situazione, in ambiente, come tale si prospetta il cinema quale arte figurativa in movimento (R. Canudo). Una riflessione pionieristica, certamente, ma nella quale s'intravede la piega duttile che molta parte della produzione successiva avrebbe intrapreso per coltivare quel segno di

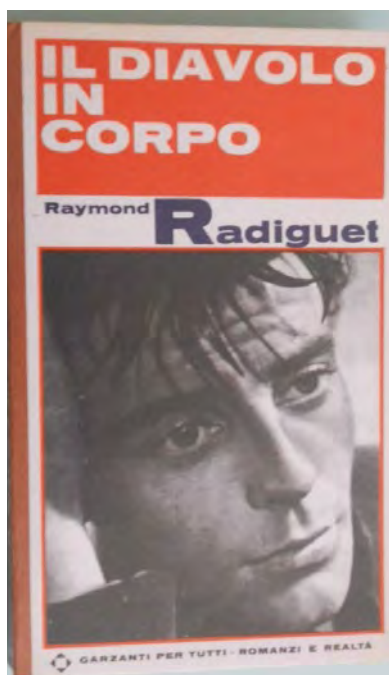
rivolta contro artificiosità di un improbabile recupero totale del testo scritto. Oltretutto, la tensione generata nel libro attraverso parole che proiettano riflessi totalmente antonimici viene fabbricata da Autant-Lara nel continuo mutare dell'unicità morfemica, overrosia: interagendo attraverso l'incessante scardinamento scenico, il regista sposta la verità fisica in un'immediatezza visiva complessa alla stregua dell'accento che nel libro è determinato da sensazioni implicite nella parola: (...) Il gatto guardava sempre il formaggio sotto la campana. Ma venne la guerra e ruppe la campana. I padroni ebbero altro da fare che badare a lui e il gatto se ne rallegrò. In questo modo, sia Radiguet nel suo libro, che Autant-Lara nella pellicola, conciliano la vibratile mutazione del mistero in una sospensione di significato tra connotazioni rispettose del linguaggio visuale archetipico e deragliamenti rispetto all'atteso in perfetta coesistenza, nonostante l'apparente moto disordinato e rotto in superficie. Per questi aspetti, la natura enigmatica della brevità scenica è sintomo di poeticità, impressione sorgiva di arcane antonimie oltre i ritmi formali: Settima Arte, il cinema delle immagini mobili consente l'ingigantimento e il rimpicciolimento (entrambi in un istante) per



René Magritte, "Entr'acte", 1927/28

creatività che ne distingue la caratura artistica. Un esempio rivelativo in tal senso è *Le diable au corps* girato da Claude Autant-Lara nel '47 con un impareggiabile Gerard Philipe. Proprio come un'opera d'arte, il film conferma la forza visuale delle appercezioni ottiche di un effetto Kulešov che s'avvera attraverso lo sguardo confluyente, anti-convenzionale e di empatica struttura del protagonista. Per il suo tramite, stabilisce le frequenze di un pendolo che oscilla eloquente e muto nei rintocchi di un'imminente perdita e isolamento; ripostula una storia che il regista destruttura per ricomporre nuovamente sulla base delle proprie meditazioni, partecipando con familiarità alla

La copertina di "Il diavolo in corpo" (1923) di Raymond Radiguet, un'edizione unica del 1966



Gérard Philipe, Micheline Presle in "Le Diable au corps" (1947) di Claude Autant-Lara

l'eterogeneità intrinseca che inerisce la percezione, sì che il vedere e il meditare si fondono in una corporeità tanto reale quanto fantastica. Nelle carature artistiche (specialmente) magrittiane si asperge la magmatica vocazione espressiva di una caratterizzazione quasi majakovskijana che si rinnova e rinvia impercettibilmente altrove. "Vedevo con disagio andare in fiamme quelle lettere. Accrescevano il fuoco per un secondo, e, tutto sommato, avevo paura di vedere più chiaro"

Carmen De Stasio

*La I Parte è stata pubblicata sul n. 39 - Maggio a pag. 17

Prossimo numero: Il film-opera d'arte

Radio Sardegna Web, un anno, ed è subito successo

L'emittente ha superato l'anno di vita travalicando i confini terracquei, coinvolgendo e collegando i Circoli dei Sardi nel mondo



Alessandro Macis

Dalla lontana primavera del 1896 ai giorni nostri sono trascorsi 120 anni. Guglielmo Marconi, accompagnato dalla madre, attraversava la Manica e giungeva a Londra, dove depositava alcuni brevetti a cui stava lavorando da diversi anni, grazie al sostegno economico del padre, tra i quali quello

della ricezione dei segnali elettromagnetici. In Italia, Governo e Ministero delle Poste, snobbavano il suo lavoro e non davano nessuna importanza agli esperimenti del giovane inventore. L'anno prima a Parigi veniva tenuto a battesimo il cinematografo. Ma alla trasmissione telegrafica senza fili, in quegli anni di grandi scoperte che avrebbero rivoluzionato le nostre vite, stavano lavorando diversi inventori. Tra questi Nikola Testa che aveva compreso la possibilità di sfruttare le onde elettromagnetiche per la trasmissione a distanza. Marconi dopo diversi tentativi, nel 1901 riesce a trasmettere segnali radio dalla Cornovaglia, in Inghilterra, a una stazione ricevente nell'isola canadese di Terranova. Ha così inizio l'era della radio che attraversando spazio e tempo è entrata magicamente nelle case di milioni di persone sparse in tutto il mondo, veicolando intrattenimento, musica, informazione. Tra la fine del 20° e gli inizi del 21° secolo, le nuove tecnologie hanno permesso di trasmettere in forma digitale i palinsesti via Internet sulla rete telematica. Una rivoluzione epocale, genesi delle Web Radio, che con costi contenuti possono arrivare in ogni angolo di mondo. In un tiepido pomeriggio primaverile vado a curiosare negli studi cagliaritari di Radio Sardegna Web. Un piccolo locale con un soppalco, dove Francesca Marini, Massimo Salvau e Davide Martello creano palinsesti, programmano, e con un movimento di mouse attraversano oceani, navigano attraverso i Continenti. Francesca mi accoglie con un sorriso. «Sono la coordinatrice del progetto di Radio Sardegna Web e sono stata coinvolta quando l'idea di dar vita a questa Radio era già nata». Il progetto prende forma dopo alcuni incontri tra Massimo, Davide e Pietro Casula. Pietro Casula è il presidente dell'associazione Sardi nel Mondo. Quarant'anni fa è emigrato in Germania col proposito di fare l'imprenditore. Oggi è un quotato designer di automobili, produce e disegna modelli ed è membro della Camera di Commercio di Colonia. Inizialmente Massimo ha qualche perplessità. «Ho subito fatto notare che non è semplicissimo mettere su una radio, e ho detto: come possiamo organizzarci?» L'idea è quella di un contesto radiofonico sul

web. «Naturalmente era necessario capire che differenza c'è tra una Web Radio e la radiofonia in FM. Il Web ti permette di non avere confini geografici, di poter arrivare ovunque senza dover per forza passare sul ripetitore radiofonico, con una latenza di massimo 10 secondi». Una regione come la Sardegna che ha bisogno di sopperire alle distanze territoriali, è il terreno ideale per sperimentare e costruire un progetto di questo tipo. Davide sottolinea che «In Sardegna non esiste una scuola che ti insegni a fare Radio e che cerchi di stimolare questa professione. E' evidente



che siamo strutturalmente isolani e isolati, la radiofonia Web ci permette in qualche modo di travalicare i confini terracquei». Quindi può diventare uno straordinario strumento di comunicazione e creare nuove opportunità di lavoro specializzato, a patto che, aggiunge Davide, «Non si cerchi di scimmiettare i programmi delle Radio che trasmettono in FM. Molte Web Radio continuano a proporre palinsesti dedicati a generi musicali legati per esempio agli anni '80, o agli anni '90; oppure alla politica locale o a come si cucina una pieganza. E' difficile trovare Web Radio che facciano una programmazione che può coinvolgere un pubblico internazionale. Insomma, il palinsesto è orientato ad un pubblico italiano». Radio Sardegna Web è nata come radio alternativa che si propone ad un pubblico internazionale. «In perfetta sintonia abbiamo pensato che la nostra Radio si sarebbe rivolta a un pubblico che vuole ascoltare qualcosa di diverso. Un pubblico che non vuole rimanere imprigionato negli angusti confini localistici e in una programmazione stantia». L'ufficio di rappresentanza dell'emittente radiofonica multimediale ha sede a Neuss, in Germania, con un'azione sinergica con la redazione sarda. La pianificazione ambiziosa e innovativa ambisce a catturare un pubblico attento e curioso. «Non avendo confini sfruttiamo al massimo tutti i settori dell'emittenza. Abbiamo lo streaming radiofonico che fa da supporto alla parte Web: quindi il sito, il forum, la parte video, quella fotografica, che ci permettono di catturare utenza e lavorare sull'informazione a tutto tondo. Dopo un'intervista video fatta a Keiko Ichiguchi durante l'edizione del GioCoMix, a Cagliari, la più grande manifestazione comics&games della Sardegna, siamo arrivati fino in Giappone. Ichiguchi è la più importante

traduttrice di manga in italiano». Radio Sardegna Web si rivolge principalmente ai sardi che vivono all'estero, ricorda Massimo Salvau: «Di conseguenza le lingue che utilizziamo sono l'italiano e il sardo. E' necessario però tener conto anche delle persone che dalla Sardegna, per motivi di lavoro, sono emigrate all'estero e lì hanno costituito nuclei familiari con donne e uomini dei Paesi ospitanti. Persone che oltre il sardo e l'italiano, parlano anche altre lingue». «Vorrei aggiungere», ricorda Davide Martello «che per portare avanti il nostro progetto, abbiamo contattato i responsabili che a livello istituzionale coordinano le comunità sarde all'estero. Col circolo sardo di Tucumàn, in Argentina, abbiamo fatto un interscambio che ci ha permesso di avere una loro trasmissione che va via cavo in TV, e di avere, qui da noi, la versione radiofonica in spagnolo. In Cile il circolo sardo è costituito da emigrati di seconda e terza generazione che non hanno mai visto la Sardegna, ma vanno a scuola di italiano e di sardo». Radio Sardegna Web ha superato l'anno di vita ed è in costante crescita. «Stiamo cercando di potenziarci, di migliorarci, di creare opportunità di lavoro. Come accennavo prima, la redazione cagliaritana è composta da tre persone, con sedici collaboratori sparsi per l'Italia». Tra i programmi che la Radio promuove e manda in onda, ContamiNarendi è una piccola chicca. Curato dal poeta Gianni Mascia e dal performer Marco Floris, in collaborazione con la Scuola Popolare di Poesia di Is Mirrionis diretta dallo stesso Mascia, ogni mercoledì propone una trasmissione dove i diversi linguaggi artistici si incontrano e si contaminano. Questo piccolo-grande laboratorio culturale radiofonico è oramai una bella realtà. Buon lavoro, da parte di tutta la redazione di **Diari di Cineclub**.

Alessandro Macis



Resta in ascolto

Buon ascolto:
www.radiosardegna.com.csmwebmedia.com/
 Radio Sardegna Web
 è anche edicola di **Diari di Cineclub** dove troverete on line tutti i numeri

Fotografia: un modo di fare cinema?



Mario Dal Bello

Se cinema è sinonimo di movimento, fotografia lo potrebbe essere di stasi. Se il primo fa dell'energia cinetica la sua forma, la seconda è immobilità. Così pare. Ma lo sarà veramente? La domanda torna alla mente ogni volta che ci si sofferma

entro una rassegna fotografica. Ad esempio quella attualmente a Milano - aperta sino al 5 giugno - al Palazzo della Ragione. Autore Herb Ritts. Le sue grandi figure nere, maschili e femminili, i nudi bronzei che ripetono in movenze e gesti classici i corpi di Michelangelo nella Volta Sistina con evidenza o quelli ancor più carnali dei Carracci alla Galleria Farnese a Roma, appaiono tutt'altro che immobili. Le foto sembra abbiano captato l'attimo fuggente di un ritmo che è vita: è come se la figura si fosse fermata nell'istante impercettibile all'occhio nudo tra un moto e un altro, per disegnare nello spazio persone piene di vita. La fotografia allora diventa racconto di una energia pulsante che se nel cinema si fa

azione, dinamismo, narrazione dipanata attraverso scene in successione, in questa forma d'arte il racconto è fissato invece nel "primitivo piano" di una volontà di azione, di un pensiero di moto, ossia in quel che c'è prima o dopo il flusso vitale umano. La foto lo coglie, lo fissa, lo rende icona, sintetizzando il racconto, raggrumandolo nello scatto per l'eternità. Di qui il fascino dell'arte fotografica, ben diverso da un dipinto. In quest'ultimo l'energia è condensata senza necessariamente un prima o un dopo, nella fotografia il prima e il dopo sono indispensabili presupposti perché l'azione li esprima nel suo "fermarsi" appunto nel tempo dell'istante che la intuisce e la rappresenta. La rassegna - tenutasi sino al 15 maggio - alla Villa Manin di Passariano di Codroipo (Udine) era intitolata "Somewhere" e raccoglieva scatti di Luisa

Menazzi Moretti sparsi in cinque serie. Se Ritts evidenzia il corpo come icona dell'esistente che batte il ritmo del cosmo e lo fa giganteggiare - come farà Helmut Newton - come piccolo mondo nel gran mare dell'essere, Luisa ricerca senza soste come in un docu-film i frammenti di questo universo. La sua è la poetica del dettaglio, quanto Ritts usa quella del maestro. Si potrebbe dire che la prima gira film intimisti, il secondo dei kolossal. Ma torniamo a Luisa. La quale fotografa in bianco-e-nero o a colori slavati immagini di parole: pezzi di giornale e di carta, muri e pietre con dedica, manifesti e pagine di un diario. Piccole cose insignificanti, all'apparenza. Poi passa alle cose di natura. E sono nuvolaglie grigie, alghe verdastre, un tronco spugnoso, rami quasi "umani", poesie dolci di nebbie e di tramonti, onde: in definitiva



Bill T. Jones, Los Angeles 1995 di Herb Ritts



Luisa Menazzi Moretti, Solo #10, 2013



Stephanie, Cindy, Christy, Tatiana, Naomi di Herb Ritts



Cose di natura #19, Terra e cielo di Luisa Menazzi Moretti

cose della terra e cose del cielo. Qui la poesia si fa metafisica e potremmo dire che la fotografia accenna allo spirituale di cui la natura è sempre e comunque voce. Un regista forse sarebbe passato a filmare in successione questi tratti della natura, la foto invece li assorbe, così che ogni scatto è un condensato di situazioni, emozioni, fermate per sempre a parlare di anima. Ma di un'anima che guarda, osserva, si muove e si commuove. La fotografia non è forse eternizzare un sentimento o un luogo, cioè una vita? Nella sezione "Solo" Luisa vuole sondare, immaginare i primi momenti dopo la morte, l'arrivo ad una nuova dimensione. Non c'è bisogno di effetti speciali, di new age, di forme angeliche, di visioni di nubi sopra il cielo, come da un aereo per dirlo: il cinema lo

fa, perché è anche questo il suo modo di esprimersi. Le foto di Luisa sono velate: in quel velo c'è il "passaggio", il nuovo modo di "vedere e non vedere", l'incertezza della speranza, la voglia che ci sia davvero un altro mondo. La fotografia sintetizza i pensieri più riposti in uno scatto, ove la luce muta, si fa instabile, filtrata o abbagliante a seconda del momento di vita. Non ci sono volti e bocche che parlano, c'è solo la luce a dire tutto. Meraviglioso è il ritratto di bambina che sfuma sé stessa su un fondo buio, di una malinconia commovente, altri volti sfuggenti, ma pure due occhi nerissimi di un bambino nero in spalla alla madre. Luisa è poetessa della fotografia. Ma ritorniamo a Ritts. Il grande artista statunitense, morto cinquantenne nel 2002, voleva che ogni foto fosse un ritratto dell'intimità della persona. Fotografia allora come

specchio dell'anima, analisi psicologica e spirituale? Forse. Osservando le gigantesche foto di Madonna, dell'uomo sotto la doccia, del gruppo di modelle, dell'atleta nero in passi di danza ritmica appare chiaro che al fotografo interessava fare delle sue opere altrettanti messaggi dei moti dell'animo umano. La fotografia dunque rischia di essere proprio questo: un racconto delle persone, della loro individualità specifica, e anche delle cose, del tempo e dello spazio. Ma raccontare è muovere, è animare, in definitiva è vivere. Perciò fotografia e cinema sono arti sorelle.

Mario Dal Bello

La comicità delicata e sovversiva di Jacques Tati

Dal 6 Giugno tornano in sala quattro capolavori dell'indimenticato comico francese. A partire da *Mio zio*. Ripley's Film in collaborazione con Viggo, riporta durante la prossima estate cinematografica Playtime, *Le vacanze di Monsieur Hulot* e *Giorno di festa*



Giulia Marras

«Lui ha cominciato là dove noi abbiamo finito»: ne parlava così Buster Keaton di Jacques Tati, che dal comico americano aveva probabilmente tratto la maggiore ispirazione; ancor più di Charlie Chaplin, Tati francesizzò la mimica impassibile e disillusa di Keaton, declinando la propensione keatoniana al grottesco in una malinconia che salutava per sempre, forse, quel tipo di comicità e il mondo in cui si radicava, quel mondo innocente che per le prime volte veniva travolto dalla modernità. Ma se il maestro Buster Keaton entrò in crisi con l'avvento del sonoro, Tati dal suono costruì tutto il suo cinema. Quando approdò sul grande schermo con *Giorno di festa* (1949), Jacques Tati aveva già alle spalle anni di musica-hall e impressioni sportive sui palcoscenici francese: appassionato sportivo e giocatore professionista di rugby, Tati infatti cominciò (e terminò con *Parade - Il circo di Tati*) proprio con le pantomime del tennis, equitazione, boxe, ciclismo, che tradusse in storie fin dai primi cortometraggi, tra cui *Soigne ton gauche* (1938) diretto da René Clément e *L'école des facteurs* (1947), diretto da Tati stesso, dove fa la prima comparsa il postino François di *Giorno di festa*. Se nel primo lungometraggio rimase ancorato al dialogo, seppur minimalista, con il secondo rinunciò quasi definitivamente alla parola, non più necessaria per veicolare le gag essenzialmente fisiche del personaggio storico che Tati andava ad introdurre: *Le vacanze di Monsieur Hulot* (1953) presentavano per la prima volta al pubblico le avventure dell'alter-ego per antonomasia di Tati, Hulot, la cui silhouette formata da cappello, impermeabile e ombrello rimane impressa ancora oggi come figura comica d'avanguardia, ricordo affezionato dai piccoli spettatori di ieri, e influenza indiscussa delle successive generazioni di comici come i Monty Python, Peter Sellers con il suo *Ispettore Clouseau* nella Pantera Rosa (senza dimenticare *Hollywood Party*), il primo Woody Allen, ma anche Maurizio Nichetti, Dario Fo, o il televisivo Mr. Bean. Impacciato ai limiti dell'assurdo, costantemente fuori luogo e inconsapevole anti-conformista, Hulot senza saperlo rimette in discussione abitudini vecchie e nuove della società borghese, a partire dalle agognate quanto distratte vacanze al mare. Ma a nascere qui non è solo il personaggio con cui

Tati pungerà per altri due decenni il pubblico, bensì anche lo stile sonoro con cui l'immagine si carica, accogliendone la predominanza. Il vociare indistinto del ristorante, della stazione, dei bambini sulla spiaggia, in cicli che replicano il sottofondo acustico perenne della realtà, contrasta il silenzio patologico di Hulot, il quale non parla se non per azioni, disastrose, nel tentativo già fallito di integrarsi con il resto del mondo. Egli è un protagonista che già appartiene a un altro luogo, forse a un'altra epoca, come mostra eloquentemente il lungometraggio successivo *Mio zio* (1958): in una città-cantiere invasa da case modernissime e iper-tecnologiche, con forme geometriche rigorose e colori artificiali, arredamenti funzionali e automatismi, Hulot vive ancora nella mansarda di un vecchio palazzo labirintico, in un quartiere popolare che sembra essersi fermato alla fine dell'Ottocento. Ancora una volta, sono i suoni a sostituire i dialoghi, gli eventi, gli stessi personaggi: Tati affida alla colonna sonora e più volte sostenuto, l'estetica della contemporaneità e dell'architettura moderna, bensì il modo di viverla dalle persone che la abitano. Ciò che mette in scena Tati in *Mio zio*, e più tardi in *Playtime* (1967) in maniera ancora più radicale, è l'isolamento umano creato dalla (poca) funzionalità pretesa dagli oggetti e dalla sfera produttiva (il lavoro, al quale Hulot non arriverà mai) per l'accrescimento delle comodità quotidiane e dello status sociale, a discapito delle relazioni e degli affetti, una circostanza che risulta essere molto più attuale oggi di quando fu proposta inizialmente da Tati (e non capita dagli spettatori). Con *Playtime*, il cui budget colossale lo portò vicino alla bancarotta, costringendolo a vendere i diritti di tutti i suoi film, Tati estremizza il suo discorso sonoro (che compone tramite 4 diverse colonne audio) e lo distende su un'immagine con il (costoso) formato 70 mm, ampliando le possibilità di una gag potenzialmente infinita e le potenzialità di una riflessione sulla metropoli (che nei tempi di riprese fu un vero e proprio set che costruì fuori Parigi, notoriamente passato alla storia come Tativille). Tra l'anonimato dei nuovi edifici

di vetro e acciaio, delle strade asfaltate di grigio, degli aeroporti asettici come ospedali, ogni capitale è uguale l'una all'altra mentre i monumenti rimangono semplici riflessi momentanei su porte e finestre vetrate. Hulot diviene sempre più un personaggio di sfondo (e muto) in un'inquadratura panoramica che cattura bruegheliana diverse micro-scene nella stessa sequenza, in una "democrazia di gag" che assegna direttamente alla vita moderna tutta la comicità di cui *Playtime* si nutre. In questo ambiente edificato e trafficato provvisoriamente – come nella magniloquente sequenza del Royal Garden, dove tutto è precario e temporaneo, anche la classe sociale, Hulot si muove come un ospite suo malgrado indesiderato e tuttavia capace di sovvertire l'ordine preconstituito, distruggendo arredamenti e dinamiche logiche. *Playtime* rimase per diverso tempo il capolavoro incompiuto di Tati, che Truffaut però già definì come "un film che viene da un altro pianeta, dove i film si girano in maniera diversa. Forse *Playtime* è l'Europa del 1968 filmata dal primo cineasta marziano, dal "loro" Louis Lumière? Lui vede quello che noi non vediamo più, sente quello che noi non sentiamo più, gira come noi non facciamo". Il personaggio simbolo della comicità di Tati tornerà un'ultima volta in *Trafic* (1971), bizzarro parossismo dell'imbottigliamento nelle strade metropolitane, e Hulot dirà definitivamente addio alle scene cinematografiche, nonostante il progetto mai portato a termine di *Confusion* ("è la parola della nostra epoca") e *L'illusionista*, film d'animazione postumo diretto da Sylvain Chomet su una vecchia sceneggiatura del '56 di Tati. Ma Hulot rimarrà nella storia del cinema sempre e comunque come l'alta figura che mal si adatta ai luoghi e ai momenti archetipi della società moderna occidentale: le vacanze, le feste, il lavoro, la famiglia. Ai concetti imposti, Hulot contrappone ancora, con la forza di un intruso adorabile, il vivre libre dimenticato, il gioco, la curiosità, l'ingenuità e l'indifferenza naturale di fronte alle "meraviglie" del progresso consumistico. La sua è una maniera comica perduta che oggi rimane esemplare perché non ha nulla di polemico, rimane solo un gesto romantico ed esilarante che i bambini non esiterebbero a comprendere e condividere al primo sguardo.



Jacques-Tati (1907 - 1982) regista, attore, mimo e sceneggiatore francese. Le sue trovate comiche, sempre molto intelligenti e mai volgari, sono totalmente ispirate alla vita quotidiana. (foto di Bob Willoughby)



di vetro e acciaio, delle strade asfaltate di grigio, degli aeroporti asettici come ospedali, ogni capitale è uguale l'una all'altra mentre i monumenti rimangono semplici riflessi momentanei su porte e finestre vetrate. Hulot diviene sempre più un personaggio di sfondo (e muto) in un'inquadratura panoramica che cattura bruegheliana diverse micro-scene nella stessa sequenza, in una "democrazia di gag" che assegna direttamente alla vita moderna tutta la comicità di cui *Playtime* si nutre. In questo ambiente edificato e trafficato provvisoriamente – come nella magniloquente sequenza del Royal Garden, dove tutto è precario e temporaneo, anche la classe sociale, Hulot si muove come un ospite suo malgrado indesiderato e tuttavia capace di sovvertire l'ordine preconstituito, distruggendo arredamenti e dinamiche logiche. *Playtime* rimase per diverso tempo il capolavoro incompiuto di Tati, che Truffaut però già definì come "un film che viene da un altro pianeta, dove i film si girano in maniera diversa. Forse *Playtime* è l'Europa del 1968 filmata dal primo cineasta marziano, dal "loro" Louis Lumière? Lui vede quello che noi non vediamo più, sente quello che noi non sentiamo più, gira come noi non facciamo". Il personaggio simbolo della comicità di Tati tornerà un'ultima volta in *Trafic* (1971), bizzarro parossismo dell'imbottigliamento nelle strade metropolitane, e Hulot dirà definitivamente addio alle scene cinematografiche, nonostante il progetto mai portato a termine di *Confusion* ("è la parola della nostra epoca") e *L'illusionista*, film d'animazione postumo diretto da Sylvain Chomet su una vecchia sceneggiatura del '56 di Tati. Ma Hulot rimarrà nella storia del cinema sempre e comunque come l'alta figura che mal si adatta ai luoghi e ai momenti archetipi della società moderna occidentale: le vacanze, le feste, il lavoro, la famiglia. Ai concetti imposti, Hulot contrappone ancora, con la forza di un intruso adorabile, il vivre libre dimenticato, il gioco, la curiosità, l'ingenuità e l'indifferenza naturale di fronte alle "meraviglie" del progresso consumistico. La sua è una maniera comica perduta che oggi rimane esemplare perché non ha nulla di polemico, rimane solo un gesto romantico ed esilarante che i bambini non esiterebbero a comprendere e condividere al primo sguardo.

Giulia Marras

E' uscito il n. 325 - 326 di Cinemasessanta

La rivista diretta da Mino Argentieri

EDITORIALE

3 Umberto Eco e la cultura di massa di M. A.

PRIMAFILA

4 "Carol" di Todd Hayes. Una bella storia d'amore di Roberto Farina

6 Cate e la Fisica quantistica di Lucia Tempestini

8 "Irrational Man" di Woody Allen Del paradosso filosofico di Alessandra Fagioli

10 "The Revenant" di Alejandro González Iñárritu. Fra tempo e movimento di Paolo Lago

13 La vendetta del sopravvissuto di Franco La Magna

14 "Star Wars" di George Lucas. L'epopea del caos di Sauro Borelli

16 "Freeheld" di Peter Sollet Uno sguardo sull'eternità di Sauro Borelli

17 "Non essere cattivo" di Claudio Caligari. Un'amicizia nella morsa della droga di Federico Govoni

ANGOLAZIONI

20 Legge cinema: così avremo solo Checco Zalone di Stefania Brai

24 Come ammodernare la Rai arretrando di sessant'anni di Ivano Cipriani

30 Film per non vedenti di Alessandra Calanchi

32 Georges Méliés, la verità della finzione di Danilo Amione

36 La recitazione di Al Pacino nell'opera di Jerry Schatzberg di Caterina Rossi

41 Distanze e visioni di Erica Barbaro

45 Una bugia di Germi sulla sceneggiatura di "In nome della legge" di Lorenzo Catania

56 Web realism di Valentina Bertuzzi

59 L'anacronismo dei furbetti di M. A.

TESTI

60 La guardia all'Altare di Mino Argentieri

CINEMAETEATRO

81 La scomparsa di Luca De Filippo di figlio...in padre di Angelo Pizzuto

84 L'altra verità su Otello di Alessandra Fagioli

DIARIODIUNOSPETTATORE

86 La stregoneria magistrale di Spielberg di Giancarlo Sepe

OCCHIOCRITICO

88 Macbeth di Alessandra Fagioli

90 Ti guardo di Gianfranco Cercone

92 Il ponte delle spie di Sauro Borelli e Renzo Gilodi

96 The Fighters di Roberto Chiesi

100 Turner di Tommaso Casini

102 Bella e perduta di Sauro Borelli

103 Taxi Teheran di Renzo Gilodi

105 Sangue del mio sangue di Federico Govoni

MISCELLANEA

107 Mon Roi di Renzo Gilodi



108 La prima luce di Gianfranco Cercone

110 Spotlight di Franco La Magna

111 Monuments Men di Mino Argentieri

CONTROVIDEO di monitor

INDICATORELIBRARIO a cura di ANGELO SALVATORI

114

116 Vignetta

nuovo

cinemasessanta

ANNOCinquantacinquenumerotrequattroemilaquindici

Direttore:Mino Argentieri

Rivista fondata nel 1960 da Mino Argentieri, Tommaso Chiarretti, 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

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 LaltraReggio - registrazione Tribunale di Messina n. 17 del 11.07.1991

Direttore responsabile: Franco Arcidiaco

Questo periodico è 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 - info@ficc.it - sito web: www.ficc.it

Custodire la memoria, dare continuità agli eventi nella

dimensione sacra della parola scritta, donare a chi vuole ancora inter-

garsi e capire gli strumenti per interpretare: questo è il progetto della Città del Sole Edizioni, dinamica casa editrice dal 1997 nel panorama editoriale calabrese e nazionale.

La profonda attenzione e passione profusi sono la migliore garanzia per chi si rivolge alla Città del Sole Edizioni, e trova, in ogni fase della pubblicazione e della promozione del libro, la giusta guida e consulenza.

www.cdse.it - info@cdse.it

Robert Flaherty, la magia del documentario



Fabio Massimo Penna

Robert Flaherty nelle sue opere riesce a coniugare emozione e intento divulgativo dando vita ai cosiddetti "documentari roman- zati". Il centro del suo

interesse è il rapporto tra l'uomo e la natura. Il suo primo grande successo nasce in maniera piuttosto casuale. Flaherty partì infatti per il Nord verso la Baia di Hudson per realizzare un film pubblicitario su incarico di una ditta di pellicce. In luogo di una pellicola promozionale nasce un capolavoro assoluto "Nanook of the north" ("Nanuk l'eschimese", 1922) che racconta la vita di una famiglia di eschimesi. Il film ottiene grande successo soprattutto per il suo realismo, il suo sapore di verità, per l'avversione dell'autore nei confronti dei trucchi cinematografici. Il regista del Michigan, in sede di sceneggiatura, si limita a tracciare un racconto per grandi linee mentre "i dettagli - e in molti casi anche parti più importanti della sceneggiatura - erano determinati unicamente dalla natura e dalla qualità del materiale girato e venivano elaborati solo in moviola" (Karel Reisz - Gavin Millar, *La tecnica del montaggio cinematografico*, SugarCo edizioni, Milano). Per rendere l'opera interessante Flaherty, pur mantenendo la freschezza e la verità del lavoro, la romanza concentrando la sua attenzione su di una specifica famiglia di eschimesi, appunto quella di Nanuk, mostrando la dedizione dei suoi componenti alla banchina sulla quale vivono. Come evidenzia Carl Vincent: "Un soffio potente di grandiosità naturale animava tutta l'opera. Nanuk e i suoi offrivano una prova di commovente ingegnosità nella costruzione di un igloo - a cominciare dai muri di neve fino alla finestra di ghiaccio. Si vede-

vano poi le loro astuzie pazienti verso l'animale che darà loro la carne o la pelliccia" (Carl Vincent, *Storia del cinema - 1*, Garzanti editore, 1988). "Nanuk l'eschimese" è un emozionante documentario che celebra l'audacia quotidiana, l'attitudine ad adattarsi alle situazioni più estreme e la nobiltà di sentimenti del popolo eschimese. Minor successo ottenne l'ottimo "Moana" ("L'ultimo Eden", 1926) girato tra la popolazione maori della Polinesia. Si tratta di uno splendido affresco dei mari del Sud nel quale Flaherty riprende con grande senso poetico l'equilibrata convivenza tra la gente del luogo e la natura. "L'uomo di Aran" (1934) è la possente rappresentazione dello scontro, sulla piccola isola di Aran nell'Atlantico, tra



Robert Joseph Flaherty (1884 -1951) regista statunitense, pioniere e maestro del documentario, specialmente di quello dedicato ai paesi esotici o ai margini delle civiltà. Sostenitore di un "cinema verità" che non rinuncia alla ricostruzione poetica del reale. Tutta la sua opera si è incentrata sul rapporto dialettico e drammatico fra l'uomo e la natura.



Robert Flaherty a Port Harrison QC, nel 1920-21

una famiglia di pescatori e le forze della natura. La tempestosa furia dell'oceano, contro la quale lottano i poveri abitanti dell'isola, offre a Flaherty l'occasione di realizzare un'opera pervasa da un sofferto lirismo, da una vena poetica a volte controllata a volte straripante. Tra i momenti più alti, la sequenza della caccia agli squali e la descrizione della vita nella capanna. "The land" (1942) è un documentario sull'abbandono delle terre e lo stato di povertà in cui versava l'agricoltura durante la Grande Depressione. L'opera faceva parte di un progetto governativo americano ma alla fine le autorità ritennero il lavoro eccessivamente desolante e non lo distribuirono. L'entusiasmante esplorazione della natura da parte di Flaherty tocca i suoi vertici in "Louisiana story" (1948). Qui il regista-documentarista di Iron Mountain mostra le bellezze degli ambienti naturali incontaminati della Louisiana con

grande lirismo, Flaherty introduce gli spettatori nell'atmosfera misteriosa e magica di una foresta nella palude attraverso gli occhi pieni di stupore di un ragazzo Cajun che la attraversa a bordo di una canoa. In questa parte di "Louisiana story" a Flaherty interessa rendere questa sensazione di stupore di fronte a una natura magica ma al contempo reale più che realizzare un lavoro didattico. Dalla natura incontaminata si passa alla rappresentazione delle trivellazioni nella palude in cerca del petrolio e qui il ragazzo viene preso dall'ammirazione per il coraggio e l'abilità dei lavoratori e dalla meraviglia di fronte ai mezzi della tecnologia. La quiete dell'idilliaca vita della palude viene distrutta dalla violenta

entrata in scena delle trivellazioni e della tecnologia. Non è, però, neanche qui l'aspetto educativo il centro del documentario di Flaherty: la sua riproduzione del mondo reale è subordinata al desiderio di far comprendere allo spettatore lo stato d'animo del ragazzo Cajun il suo stupore sia di fronte alla natura incontaminata che di fronte alla tecnologia. Conta conferire un certo feeling alle immagi-



"Louisiana Story" (1948)

ni mentre la trama ha un rilievo minore. Messa in secondo piano la sceneggiatura, che è solo un canovaccio con indicazioni di massima, Flaherty gira tantissimo materiale riprendendo tutto ciò che reputa adatto a stabilire l'atmosfera della pellicola. Per la sequenza iniziale del ragazzo che si addentra nella palude con la sua canoa come ricorda il regista "avevamo serpenti che salivano sugli alberi, foglie di loto che si riflettevano nell'acqua limpida, gocce di rugiada sulle foglie, moscerini che volavano sull'acqua, un ragno che tesseva la tela, festoni di muschio che pendevano da querce enormi, pesci, conigli, daini, puzzole" (Karel Reisz-Gavin Millar, op. cit.). Tutto questo materiale, grazie alla sensibilità di Flaherty e della montatrice Helen Van Dongen, diviene un'opera artistica. L'abbondanza del materiale girato e la mancanza di una sequenza di fatti decisa a tavolino offrono ai due la possibilità di esprimere liberamente la loro fantasia realizzando immagini dall'alto potere evocativo.

Fabio Massimo Penna

I dimenticati #21

Robert Morley



Virgilio Zanolla

Consentitemi, una volta tanto, di parlare di un personaggio 'normale': cioè di un attore vissuto e morto serenamente, con una carriera senza traumi o particolari difficoltà. Il motivo per cui lo includo in questa rubrica è che l'ho sempre trovato straordinario:

e ogni volta che rivedo qualche film al quale prese parte (più spesso di quanto potessi sospettare) mi dico che è un peccato sia così poco noto; se fossi stato un regista e avessi lavorato ai suoi tempi, in Inghilterra o negli Stati Uniti, l'avrei voluto in ogni film, tanto lo stimo e la sua figura mi è simpatica. Di chi parlo? Ma del britannico Robert Morley, l'indimenticabile Luigi XVI di «Maria Antonietta» di W. S. Van Dyke, il Giorgio III di «Lord Brummel» di Curtis Bernhardt, il Luigi XI de «L'arciere del re» di Richard Thorpe, l'Oscar Wilde di «Ancora una domanda Oscar Wilde» di Gregory Ratoff, per non citare che quattro tra le sue più incisive interpretazioni; e quasi sempre da attore non protagonista. Nato il 26 maggio 1908 a Semley, nel Wiltshire, Robert Adolf Wilton Morley era figlio del maggiore Robert Wilton e di Gertrude Emily Fass, sudafricana d'origine germanica. Intendendo farne un diplomatico, gli venne impartita un'educazione

piuttosto rigida, prima all'Elizabeth College nell'isola di Guernsey e poi al Wellington College nel Berkshire, dove il suo innato talento per l'umorismo venne spesso mortificato; per dare un'idea di come ci si trovò, basti questo aneddoto: quando diventò famoso, essendo un 'old Wellingtonian' molti suoi vecchi compagni di collegio lo ricercarono per feste e cerimonie commemorative: lui fu cortese con tutti, ma negandosi sempre rispose che l'unico motivo per cui sarebbe tornato a vedere il Wellington College sarebbe stato quello di bruciarlo. Il giovane Robert aveva in sé i germi della recitazione, e ultimati gli studi s'iscrisse alla Royal Academy of Dramatic Art di Londra, debuttando sul palcoscenico nel 1928 e, dopo un solido apprendistato, raggiungendo il successo nel '36 come protagonista della commedia «Oscar Wilde» al londinese Gate Theatre Studio in Villers Street, opera che due

anni più tardi avrebbe ripreso con altrettanto buon esito al Fulton Theatre di Broadway. Fu appunto quest'interpretazione che suscitò l'attenzione di Hollywood: egli debuttò davanti alla macchina da presa nel '39 in «Maria Antonietta», nei panni del goffo ma onesto Luigi XVI, accanto a Norma Shearer e Tyrone Power, disegnando un personaggio così umano e simpatico da meritargli una candidatura all'Oscar come migliore attore non protagonista. Negli anni seguenti, la sua duttilità come interprete gli permise di dare vita a personaggi anche molto diversi: come l'Andrew Undershaft, padre della protagonista ne «Il maggiore Barbara» di Gabriel Pascal ed Harold French ('41), il Tom Bercks del musical «You Will Remember» di Jack Raymond (id.), il generale 'Jumbo' Bishop di «The Ghosts of Berkeley Square» di Vernon Sewell ('47), senza di-



re di «The Big Blockade» di Charles Frend ('42), film di propaganda antinazista, dove fu il 'nemico' Von Geiselbrecht. Non aveva dimenticato - né mai lo fece - il teatro, che rimase tra i suoi amori più grandi: per esso non solo si esibì indefessamente sui palcoscenici del regno e specialmente londinesi, dando vita a straordinari personaggi come l'Henry Higgins del «Pigmaliione» di George Bernard Shaw al Old Vic Theatre ('37), lo Sheridan Whiteside de «Il signore resta a pranzo» di George S. Kaufman al Savoy Theatre ('41-43), il Principe Reggente de «Il primo gentiluomo» di Norman Ginsbury al New Theatre ed al Savoy ('47), ma scrisse anche dei testi drammatici: dal suo «Goodness, How Sad» ('37) il regista Robert Stevenson trasse nel '40 il film «Return to Yedsterday»; inoltre, dal grande successo ottenuto a Londra e a New York dal dramma «Eduard, mio figlio», che egli scrisse con Noel

Langley nel '47 e nel quale interpretò superbamente la parte del padre, Arnold Holt, nel '49 il regista George Cukor trasse il film omonimo: questi come interprete volle però Spencer Tracy, il quale non offrì una delle sue migliori prove. Nel dopoguerra, l'attività di Morley proseguì di successo in successo sia nel teatro che nel cinema, e più tardi anche in televisione (dove nel '59 lo volle Hitchcock per alcuni episodi della sua fortunatissima serie «Alfred Hitchcock presenta»): nella settima arte si distinse nel ruolo del missionario ne «La regina d'Africa» di John Houston ('51), nei panni del celebre scrittore e librettista britannico William Schwenck Gilbert ne «La storia di Gilbert e Sullivan» di Sidney Gilliat ('53), come Robert MacPherson ne «La battaglia dei sessi» di Charles Crichton ('59), come Sir Ambrose Ambercrombie de «Il caro estinto» di Tony Richardson ('65), e soprattutto impersonando il loquace critico Meredith Merridew di «Oscar insanguinato» di Douglas Hickox ('73), e il critico culinario Max Vandever di «Qualcuno sta uccidendo i migliori cuochi d'Europa» di Ted Kotcheff ('78), due delle sue migliori prove negli oltre settanta film a cui prese parte. Premiato quale miglior attore non protagonista dalla Los Angeles Film Critics Association Award e dalla National Society of Film Critics, candidato in un'occasione al Golden Globe, nel 1957 la regina Elisabetta II gli conferì il titolo di Commendatore dell'Impero Britannico, e nel '75 gli offrì il nava-

liero, che tuttavia lui preferì rifiutare. Nella vita privata, era sposato con Joan Buckmaster (1910-2003), figlia della celebre attrice Gladys Cooper, dalla quale ebbe i figli Sheridan, Anabel e Wilton; il primo dei quali è un noto scrittore e critico. Sir Morley (oggi: anche se non ci teneva, ormai andava chiamato così) morì per un ictus il 3 giugno 1992 a Reading nel Berkshire, all'età di ottantaquattro anni e dieci giorni. Difficile dimenticare la sua imponente e rotonda fisionomia, il suo faccione arguto e imperturbabile, il suo umorismo ad un tempo lieve e ficcante, molto british. Un grandissimo caratterista che ha saputo rivelarsi, in più occasioni, anche un superbo protagonista. È appena il caso di ricordare che l'ispettore Bloch, popolare personaggio della collana di fumetti Dylan Dog, ha le sue simpatiche fattezze.

Virgilio Zanolla

The Machine: un esperimento transumanista riuscito solo in parte



Giacomo Napoli

Ecco un film curioso che prova, con un budget ridottissimo e con interpreti semi-sconosciuti (ma decisamente ispirati) a trasformare una piccola produzione in un fenomeno di culto. Ci prova, in piccola parte forse persino ci riesce ma in generale fatica a procedere e convince

solo a tratti. Un film creato da un regista di nicchia di ambito britannico, tale Caradog W. James che finora si era occupato prevalentemente di produzioni televisive; nel 2012 inizia le riprese in Inghilterra di questa pellicola quasi sperimentale, girata in uno strano stile vagamente anni Ottanta, per concluderle dopo breve tempo, nel 2013. Girato quasi interamente in interni, con pochissime scene in esterno (estremamente minimaliste oltretutto), la trama ci parla di un mondo prossimo futuro nel quale le potenze occidentali dovranno sottoporsi ad una nuova Guerra Fredda, stavolta contro la superpotenza cinese. Per superare questo stallo, da entrambe le parti i governi lottano segretamente nel tentativo di approntare nuove e micidiali armi biologico-digitali, prima fra tutte un'intelligenza artificiale che, impiantata su un perfetto corpo cyborg, riesca ad infiltrarsi nelle file nemiche e uccida una per una le figure chiave del governo nemico (la "macchina" del titolo, insomma). Gli inglesi, forti della collaborazione del geniale dottor Vincent (Toby Stephens), tentano quindi di creare supersoldati partendo da relitti di reduci nei quali vengono impiantati brutalmente (in barba a qualsiasi diritto umano) potenziamenti e protesi varie collegate ad ulteriori impianti cerebrali, nella speranza che attraverso questi strumenti elettronici e digitali avanzatissimi, si trasformino in micidiali macchine da guerra. L'idea fallisce miseramente, i reduci o impazziscono o si rinchiudono in un misterioso mutismo, limitandosi a tornare ubbidienti soldati, senza niente di "super". Ma un giorno il dottor Vincent incontra la dottoressa Ava (Caity Lotz), geniale programmatrice e con lei sviluppa l'intelligenza artificiale definitiva; il plot ci sarebbe; la trama, pur in buona parte già abusata in tanti altri prodotti, potrebbe benissimo reggere; i rischi e i pericoli prospettati dall'abuso del corpo-macchina e dall'eccesso di potere concesso alle intelligenze artificiali da parte dei loro creatori è idea vecchia (vedi la saga di "Terminator" ad esempio) ma pur sempre efficace e coerente col nostro presente. Purtroppo però il film non riesce ad esteriorizzare appieno queste potenzialità e anzi tenta costantemente di soffocare qualsiasi possibile corallità e apertura narrativa rinchiudendosi piuttosto negli angusti spazi dentro i quali avviene il girato, insistendo nel tentativo ulteriore di trasformare a tutti i costi



un'idea da fantascienza classica in un continuo profluvio di spunti intimistici e drammaticamente emotivi. Intendiamoci, nessuno pretende lo spettacolarismo fine a sé stesso, tuttavia se il tema presuppone un respiro di livello planetario (stile appunto Guerra Fredda), il rinchiudersi ostinatamente tra le quattro mura di un laboratorio sotterraneo filosofeggiando continuamente sul rapporto uomo-macchina come minimo non aiuta e può rivelarsi al tempo stesso un grande vantaggio o un pesante fardello (in base fondamentalmente alla maestria registica); temo che la pellicola in questione tenda molto più verso la seconda ipotesi. Ciononostante i pregi ci sono, prima fra tutti l'eccellente colonna sonora (azzeccatissima) ma non dimentichiamo l'impegno degli attori, decisamente convincente, o la scenografia che pur essendo intessuta di effetti computerizzati palesemente a buon mercato non scade mai nel raffazzonato o nel casareccio e si mantiene sempre su di un livello di decenza più che apprezzabile. Ma la debolezza dell'opera sta proprio nel suo ostinarsi nel narrare qualcosa di complicato e di molto grosso con mezzi minimali e troppo semplificati, si veda ad esempio la spiegazione a dir poco rudimentale del complesso fenomeno che fa sorgere nell'androide una forma di coscienza senziente, e soprattutto nella tematica transumana di fondo, vera protagonista della storia che però non riesce mai a spiccare in piena luce, rimanendo troppo spesso relegata a dettaglio o a mero virtuosismo tecnico. Un paio di colpi di scena risolvevano a tratti il ritmo, claudicante come l'intera storia ma non bastano a superare la soglia che divide il prodotto di genere da quello d'autore, soglia che

oltretutto, nel contesto di questo film, risulta particolarmente faticosa e sofferta nei radi momenti in cui l'autore riesce ad avvicinarci. Infine il finale: pur risultando apprezzabile l'estremo minimalismo delle scene, l'intera incastellatura transumanista costruita a gran fatica durante tutto il film finisce per essere astrattizzata all'estremo, perdendo completa-



mente di vista il substrato reale ed attuale della questione (il già citato corpo-macchina, già in buona parte concreto ai giorni nostri...). In definitiva che dire? Se non altro, pur nei suoi limiti, il film non sconfinava nell'atmosfera mielosamente snob e pateticamente ottimista di "Lei" (altra opera sull'intelligenza artificiale ma di tutt'altro tipo); qui ci troviamo davanti a un film comunque in buona parte interessante, seppure contorto e zoppicante, dal carattere sincero anche se troppo debole, con qualche pregio qua e là. Il cibernetico e la robotica fusi assieme (o meglio, incastrati a forza) con il tema del dramma esistenziale e con quello del rispetto dei diritti umani. Incerto.

Giacomo Napoli

La cinefilia non è un lusso, ma una qualità professionale: la mia infanzia spielberghiana



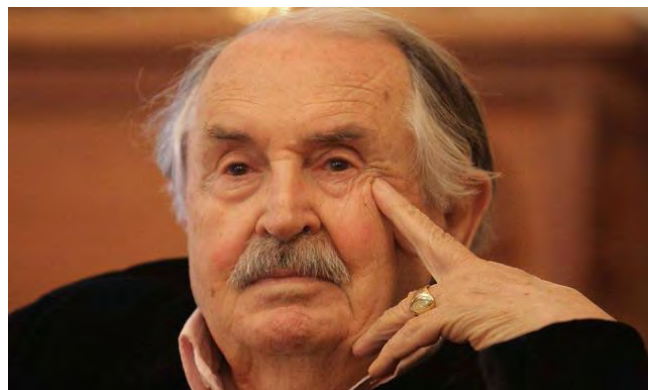
Marco Spagnoli

Sono cresciuto negli anni Settanta: l'era in cui i cinema iniziavano a chiudere e le televisioni 'libere' a trasmettere film a rotta di collo. Il sogno di qualsiasi cinefilo in erba o meno per spezzare l'incantesimo del cinema come appuntamento. Sì il grande schermo, sì la condivisione, sì la sala, ma per un bambino che al cinema non ce lo avrebbero mai potuto portare tutti i giorni, la possibilità di accendere di soppiatto la televisione e vedersi di tutto e di più rappresenta qualcosa di, al tempo stesso, "selvaggio" e libero. Non amavo andare in bicicletta o giocare con le figurine dei calciatori con i miei amici. Le figurine non me le compravano e in bicicletta andavo da solo quando potevo sognando le storie che avevo visto nei film: il cinema era ed è la mia più grande passione e posso confessare pubblicamente oggi, che dai sei ai quindici anni, grazie alle cosiddette televisioni 'libere' e alla Rai "illuminata" con il film in prima serata al lunedì, mi sono 'sfondato' di film: da Totò a Ozu, da Billy Wilder al *Barone di Munchausen* dell'UFA, dal *Mago di Oz* a Sordi, da Howard Hawks a Kurosawa, da Truffaut ad Avati senza ritorno. Nel senso che ancora non sono tornato da quel viaggio iniziato allora e che, come tutti quelli che amano il cinema, non avrà mai fine, dato che uno dei grandi piaceri della visione cinematografica è data dalla costante e continua scoperta di amori del passato, del presente e del futuro. Da piccolo, dunque, mi sono 'ammalato': la cinefilia in tutte le sue forme è una malattia gentile ed esigente che pretende dedizione e cura e che, talora, obbliga a fare scelte di vita in grado di consentire di sopravvivere a questa condizione. Come avrei fatto a lavorare altrove? Come avrei potuto occuparmi di qualcosa che non fosse connesso al cinema? In questo senso il percorso professionale che mi sono scelto che ho avuto la fortuna di iniziare a percorrere deve molto a quelle serate passate di nascosto dai miei genitori a vedere film. Dai pomeriggi quando, prima di studiare, potevo vedere il film delle 14.00 e fare scoperte legate ai Mostri marini giapponesi o ai *55 giorni a Pechino* di Ava Gardner. Per non parlare del fatto che a Napoli, dove sono nato, la Fiera campionaria avveniva a giugno inoltrato con la scuola chiusa e il mio compleanno in arrivo, la Rai aveva l'abitudine, che sinceramente non ho mai capito a cosa fosse motivata, di trasmettere un film la mattina solo per la città e zone limitrofe in contemporanea con l'evento. Perché? Non lo so e non lo capisco nemmeno oggi, ma, di fatto, era anche una cosa di cui non mi importava molto. L'abitudine alla visione, che, poi, in seguito ho proseguito finalmente sul grande



schermo mi ha permesso di iniziare a formare un gusto e di intuire la possibilità di una visione del mondo. Oggi, dopo oltre vent'anni che lavoro nel mondo del cinema come giornalista, critico collaborando ad alcuni Festival e riuscendo a realizzare perfino alcuni documentari, quando ripenso a quegli anni credo che lì, in quel momento, preciso è successo qualcosa: sono diventato un 'professionista'. So chi sono certi registi, so che un film neorealista può finire con gente che vola su una scopa e so anche che fare cinema è soprattutto un lavoro: divertente quanto si vuole, ma il cinema è una cosa seria. Una considerazione da cui non sono mai stato capace di prescindere e che, più volte, mi ha reso antipatico in pubblico. Con degli studenti che citavano *House of Cards*, ma non avevano mai visto *Quarto potere*; con l'executive di una Major che non sapeva chi fosse Bette Davis pur dovendo "vendere" i suoi film; con degli altri ragazzi che osannavano il doppiaggio, ma non avevano mai sentito Brando in originale in *Apocalypse Now!*; con il ricchissimo patròn di un premio che su richiesta dei giornalisti sbagliava il titolo e il regista del suo film preferito chiamandolo *Doppia Indennità* di William Wyler. Peccato veniale, forse, ma non per quello che tu chiami il tuo 'film preferito' forse più per ragioni di immagine che di 'vero amore'. Del resto la Cinefilia è una cosa seria: è una malattia mortale che ti accompagna, appunto, fino all'ultimo giorno della tua vita quando raggiungi il 'Grande cinematografo

dei Cieli' dove gli spettacoli sono a tutte le ore del giorno e dove puoi incontrare Lubitsch, Garbo, Zavattini, Bunuel, Fellini, De Sica e Bergman al Bar quando fai colazione. La Cinefilia, però, è anche una Koiné culturale transnazionale che segna i professionisti e gli amatori di tutto il mondo e che li fa riconoscere in un qualsiasi punto del pianeta. Anni fa a San Pietroburgo per presentare un documentario su Sophia Loren una signora si è alzata dal pubblico e leggendo la mia filmografia mi ha chiesto di Tonino Guerra e del piccolo corto realizzato per il Bifest di Bari in sua memoria basato su un'intervista che gli ho fatto. Non ho capito molto di quello che mi ha chiesto: ma il suo russo infervorato, la lunghissima e solenne dichiarazione e la sua passione mi ha fatto capire che era una di noi. La traduzione era pessima, inversamente proporzionale alla bellezza della mia interprete. Come potevo prendermela? Il cinema mi ha insegnato l'umorismo e la capacità di relativizzare e, in fondo, avevo capito tutto senza capire niente. Ho risposto citando quello che Tonino Guerra mi aveva detto dandomi appuntamento alle 6.30 (di mattina) nella hall di un albergo romano quando abbiamo fatto l'intervista tra



Tonino Guerra (1920 - 2012) poeta e sceneggiatore ha collaborato con alcuni fra i più importanti registi

gruppi turistici in partenza e orde di clienti affamati ed in cerca della prima colazione. Il maestro, uno dei più grandi sceneggiatori e poeti del Novecento, mi ha lasciato con una massima indimenticabile "Si ricordi Spagnoli" ha detto sorridendo in romagnolo "Il cinema è una presenza." All'epoca non risposi, ma come ho detto alla russa: oggi posso dire "No, Maestro, non me lo posso dimenticare. Perché lo so da sempre."

Marco Spagnoli

Laureato in filosofia nel 1995 (*Storia delle Istituzioni Sociali e politiche*), critico e giornalista cinematografico. Direttore del *Giornale dello Spettacolo* e collabora a *Vivildocinema*, *La Rivista del Cinematografo* e *Globalist*. È il corrispondente dall'Italia per la rivista tedesca di Cinema, *Blickpunkt Film*. Autore di libri sul cinema. Regista di documentari. Premio Meccoli 2015 'Giornalista Cinematografico dell'Anno'.

Il cinema artigianale in Puglia



Adriano Silvestri

Accanto all'Industria del Cinema si sviluppa quello che si può definire l'Artigianato del Cinema, fatto di opere filmiche amatoriali, e a volte di lavori quasi professionali, tutti realizzati per pura passione. E non è cosa facile, soprattutto se i mezzi sono limitati, e se non si può ancora accedere ai finanziamenti pubblici e – soprattutto – quando gran parte del cast è costituito da (pur volenterosi) attori e tecnici dilettanti. Accade anche in Puglia dove – insieme a tante produzioni audiovisive internazionali e nazionali – negli ultimi tempi sono arrivati nelle sale film amatoriali e alcune produzioni indipendenti, collegate a serie televisive, girate negli studi delle emittenti grandi e piccole del territorio. Anche quest'anno sono in lavorazione (con tempi necessariamente più lunghi rispetto a quelli programmati per i titoli nazionali) alcuni lungometraggi amatoriali, in particolare a Bari, a Bitonto e in altre location. E avviene anche a Grottaglie, la cittadina pugliese protagonista assoluta del nuovo film drammatico *Papa Giru. Amore e Vendetta* (Italia 2016, 80'), di Tony Zecca e Mino Chetta, tratto da una storia vera. È soprattutto la patria delle ceramiche, con un quartiere artigiano che conta decine di artisti e centinaia di lavoratori del settore. L'artigianato tradizionale offre il terreno fertile per l'artigianato del Cinema. Una battuta del film spiega: «I poveri non avevano da mettere nel piatto un galletto per il pranzo e allora pensarono di disegnare il galletto e fissarlo sul fondo del piatto stesso di argilla». Ma questa cittadina, a breve distanza da Taranto e dal suo aeroporto, in passato è stata anche la patria di Don Ciro Annicchiario, un personaggio passato alla storia con il nome di Papa Giru. E il protagonista è il giovane attore Carmelo Lorizio, 31 anni con studi di arte drammatica e spettacoli teatrali sulle spalle, che – di fatto – interpreta due ruoli: quello del suddetto Papa Giru e quello del brigante, perché – vedremo – il sacerdote si trasforma in bandito alla macchia, nel film come nella realtà. Convincente anche la prova di Clara Magazzino, nel ruolo della vedova, che viene contesa da questo e da un altro prete. Carmelo e Clara sono entrambi nati e viventi a Grottaglie, e si affiancano a Martino Meuli, che abbiamo visto anche nell'ultimo film con Checco Zalone. Molti gli ostacoli superati dai registi, tra i talenti del cinema amatoriale pugliese, i quali si sono divisi i compiti: sia tecnici, che artistici, ma anche di produzione e di amministrazione. Ma si aggiungono le difficoltà che hanno dovuto (brillantemente) superare per risolvere gli ulteriori problemi di ambientazione, che comporta un lungometraggio in costume. Si pensi alle parole dei dialoghi ed ai canti popolari, come alla ricerca adeguata di ogni componente della scenografia: dalle location agli arredi, dagli abiti alle armi, dagli animali ai carri agricoli, fino ai tanti prodotti,

anche uva e cibi, portati in scena. «Grottaglie, 1802. Epoca Borbonica. Don Ciro Annicchiario, da prete diventa un temibile brigante. Papa Giru si invaghisce di una donna bellissima, Antonia Zaccaria, contesa – però – da un altro prete. Segue la vendetta, fino a provocare un omicidio. Papa Giru scappa, ma viene catturato, dopo anni di latitanza nei boschi con i briganti». Un tuffo nel passato, all'epoca di Ferdinando IV di Napoli e poco prima dell'arrivo di Gioacchino Murat con il breve periodo napoleonico. Scorrono rapide le immagini del centro storico di Grottaglie, con il castello Episcopio e le antiche mura. Fanno da sfondo gli scorci di borghi medievali, i particolari di chiese rupestri e gli ornamenti in pietra delle masserie antiche, le inquadrature studiate di torri fortificate e di edifici dell'epoca, la piazza sormontata da una fontana con l'acqua che zampilla dai tradizionali orci di maiolica,



Grottaglie (Ta). Replica: visto il grandissimo successo delle proiezioni di maggio, i registi stanno pensando di organizzare una replica

le anguste botteghe di sarti e ceramisti e le cantine caratteristiche, le pericolose gravine e le cupe grotte, le antiche cave di tufo, i panorami immensi di boschi secolari e campagne con alberi centenari e di spiagge selvagge che si estendono a perdita d'occhio...Tutti luoghi scelti con cura – in location lontane dal traffico e dai rumori – nel vasto territorio circostante della bella Valle d'Itria e della Murgia dei Trulli, tra le cittadine con vocazione turistica come Ostuni e Martina Franca, e nei centri e nei dintorni di Crispiano, Francavilla Fontana, San Marzano di San Giuseppe e la brulla Marina di Lizzano. Un film forte e commovente. Buona la fotografia e curato il montaggio, con sottotitoli per le poche, indispensabili,



Antico carcere di Lecce...scena estratta dal carcere...Film "Papa Giru, Amore e Vendetta"....in foto l'attore Carmelo Lorizio, nel ruolo di Papa Giru, con i due registi Tony Zecca e Mino Chetta. Abbiamo ricreato la cella con le sbarre, il tutto ambientato nel 1800.

frasi dialettali, dopo nove mesi di lavorazione e con l'impiego di 75 personaggi, quasi tutti attori non professionisti (bambini, ragazzi e adulti). La conoscenza radicata in loco della storia vera – peraltro – ha richiesto uno studio della sceneggiatura il più possibile vicino alla realtà. Ma qui, a favore dei registi, entrambi di San Marzano, ha giocato l'esperienza, in quanto hanno all'attivo già tre lungometraggi. Il primo si intitola *Cosimo Mazzeo. Una Storia Italiana* e narra la vita del giovane Cosimo Pizzichicchio, fucilato a 27 anni, un lavoro citato nel libro «Nei Secoli Fedele» di Gastone Breccia, la storia dell'Arma dei Carabinieri della Mondadori. Poi *Le Ultime Aquile*, film che descrive una storia di inquinamento, soprusi e mancanza di lavoro e – infine – due anni fa hanno prodotto il lungometraggio *Principe Demetrio Capuzzimati*, con la vita del combattente Arbereshe, ambientato nel 1500. Qualche curiosità: Papa Giru si chiamava veramente Annicchiario, proprio come il papà di Walter Chiari, Carmelo, che qui era nato e vi risiedeva. E non manca un largo Walter Chiari, che confina con via Pasolini, proprio a pochi passi dagli uffici giudiziari, in cui il pretore di Grottaglie dell'epoca (1977) riuscì a far sequestrare in tutta Italia la pellicola "Salò e le 120 giornate di Sodoma"...

Adriano Silvestri



Sassari, XI International Short Film Award, 27 giugno/2 luglio
Villanova M.L., IV Premio DOC Italia, 18/20 agosto
Bosa, Il Bosa Animation Award, 8/10 settembre

ardinia

film festival

2016

#cineclubss

sardiniafilmfestival

sardiniafilmfestival.it

The grid contains the following logos and names:

- Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO
- Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
- REGIONE AUTONOMA DI SARDEGNA
- PRESIDENTE DEL CONSIGLIO DELLA REGIONE SARDEGNA
- SARDEGNA
- Comune di Sassari
- Comune di Villanova Monte Leone
- Comune di Bosa
- UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI
- Fondazione SARDEGNA FILM COMMISSION
- ACCADEMIA DI BELLE ARTI Mario Sironi
- ARRI
- SEILA & MOSCA
- confalonieri
- ESSE
- YOK
- FASTNET SHORT FILM FESTIVAL
- FIKKE LIFE IS SHORT
- UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali
- UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI Dipartimento di Giurisprudenza
- UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI Dipartimento di Scienze Politiche
- Coordinamento Servizi Bibliotecari
- Progetto "Ottobre in Poesia"
- OTTOBRE IN POESIA
- NASTRI D'ARGENTO
- AEROPORTO DI ALGHERO SOGEEAL
- SISTEMA TURISTICO VILLANOVA MONTELEONE
- MUSEO DEL VINO a Burchidda tra passato e futuro
- F.I.C.C. Centro Programmazione Sardegna
- Cine Club Roma
- Diari di Cineclub
- Hotel Grazia Deledda SASSARI
- LEONARDO DA VINCI
- Hotel Vittorio Emanuele

E' arrivato il Sardinia Film Festival – Sassari 27 Giugno / 2 Luglio

Ci avviciniamo all'inizio della XI Edizione International Short Film Award. Si perfeziona il programma, ospiti in arrivo. Non sarà solo concorso ma tante altre cose. Tra questi eventi uno di particolare importanza che definisce l'inclinazione del Festival non solo al mondo dell'arte ma anche impegno verso il sociale. Il Sardinia film festival entrerà nel mondo carcerario. "Portare la città dentro il carcere. E far diventare il carcere un'opportunità per la cultura, la musica, il cinema, l'arte e le tradizioni cittadine"



Salvatore Taras

Si avvicina rapidamente la data fatidica del 27 giugno, quando negli spazi del Quadrilatero di Viale Mancini sarà allestito il palcoscenico che fino al 2 luglio sarà il tempio per la consacrazione del miglior cortometraggio. Manca circa un mese all'undicesima edizione del Sardinia Film Festival e i preparativi procedono a ritmo serrato. Non appena la commissione avrà concluso la prima fase preselettiva dei filmati giunti da mezzo mondo, solo 80 dei circa mille pervenuti resteranno in gara per contendersi il podio nelle diverse sezioni competitive: Fiction italiana, Fiction internazionale, Documentario internazionale, V.art, Experimental, Back To The Land, Vetrina Sardegna/Premio Lubino. A queste sarà affiancata la sezione non competitiva: Vetrina Italia per lungometraggio. Per la Fiction italiana quest'anno c'è una giuria del tutto originale che segue l'evento con marcato interesse. È un team che proviene dal mondo carcerario. Dal mese di aprile il Sardinia Film Festival è entrato all'interno della casa circondariale di Bancali, e ha coinvolto i reclusi grazie a un'iniziativa della Direzione-Area trattamentale e del garante dei diritti delle persone detenute, naturalmente in collaborazione con il Cineclub di Sassari. L'iniziativa ha il valore di sensibilizzare le coscienze sulla realtà del carcere, riportandone la percezione all'interno della città, soprattutto ora che le sue mura sono materialmente all'esterno, quasi invisibili alla gente. Non è importante essere italiani o stranieri, giovani o anziani, e neppure quale sia la pena da scontare, per far parte della giuria. A entrare nel gruppo di lavoro saranno coloro che dimostreranno particolari attitudini e passione. Gli esperti del Cineclub illustreranno loro il linguaggio cinematografico, i suoi generi e i suoi segreti più elementari. In un'aula

appositamente predisposta all'interno della struttura, saranno effettuate proiezioni per circa un'ora e mezza al giorno. "L'aspetto più interessante è che attraverso i corti la realtà esterna entra dentro l'istituto – spiega Marco Dossoni, garante dei diritti dei carcerati –. È un'occasione unica di dialogo e di confronto con ciò che avviene oltre le mura. Per le persone detenute partecipare al Festival equivale a sentirsi partecipi e protagonisti non solo del mondo fuori, ma di un evento culturale importante e formativo". Più di 1200 opere pervenute da tutto il mondo, il patrocinio della Commissione nazionale italiana per l'Unesco e di altre istituzioni prestigiose, premi istituzionali e governativi nazionali, la partecipazione di ospiti internazionali, collaborazioni con l'Accademia delle belle arti, l'Università di Sassari e

Sardinia Film Festival, 11 anni con questa edizione

Festival fondato nel 2006 per esprimere l'amore della Sardegna al Cinema. L'evento ha sede a Sassari nel nord ovest dell'isola. Un motivo in più per partecipare alla manifestazione e scoprire tutti i luoghi della bella Sardegna. Lo scopo principale del festival è quello di promuovere lo scambio culturale europeo e internazionale attraverso i film, incoraggiare la produzione cinematografica europea indipendente e tenere workshop, seminari, sessioni di Q & A ed eventi del settore. Il Cineclub Sassari, organizzatore dell'evento, possiede inoltre un enorme archivio video di oltre 15.000 titoli. Ogni anno il festival apre uno studio di camera media marketing completa di servizi multimediali per la durata della manifestazione.

www.sardiniafilmfestival.it
info@sardiniafilmfestival.it
 Cell. 347.5148517



La bellissima location del Sardinia Film Festival al Quadrilatero dell'Università di Sassari in Viale Pasquale Mancini, 3 (foto di Marco Dessi)

la Casa circondariale: cosa volere di più dallo storico Cineclub di Sassari, questo gioiellino della promozione cinematografica che è di fatto il Cineclub dell'intera Sardegna. L'associazione annovera ancora in prima fila il socio fondatore Nando Scanu, uno dei

maggiori supporter. Sorridono il presidente del Cineclub e direttore artistico Carlo Dessi e il presidente del festival Angelo Tantarò, certi che anche quest'anno, per l'undicesima volta, sarà un grande evento culturale internazionale.

Salvatore Taras

Giornalista professionista, è laureato in filosofia e ha prestato la sua firma per diversi quotidiani, tra i quali La Nuova Sardegna, L'Unione Sarda, la Repubblica, SarDies, Sassari-notizie e periodici culturali come Antas e Lacanas. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni per i tipi della Magnum, della Edes e di Carlo Delfino. Negli ultimi anni si è specializzato nel ramo degli uffici stampa e attualmente si occupa di curare la comunicazione per enti pubblici e privati.

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

Sons of Anarchy: il Padrino con la Harley Davidson



Laura Frau

Fino a qualche anno fa il mese di maggio era carico di tristezza e smarrimento per i fan delle serie tv, perché ha sempre coinciso con il termine delle varie stagioni. Ora la

situazione non è più così critica, perché, oltre alla regolare programmazione da settembre a maggio, sono subentrate nuove emittenti che hanno deciso di trasmettere i loro show in periodi diversi: HBO, ad esempio, manda in onda "Game of Thrones" e "Veep" da aprile a giugno; Lifetime trasmette "Unreal" da giugno ad agosto; ABC sfrutta la pausa invernale di "Once Upon a Time" per offrirci "Galavant"; poi ci sono piattaforme come Netflix che hanno altre regole ancora: a maggio è stata rilasciata la seconda stagione di "Grace and Frankie" e a giugno arriva la quarta stagione di "Orange is the new black". Insomma, ora abbiamo l'imbarazzo della scelta in ogni periodo dell'anno. È molto probabile, però, che le serie che guardate con più interesse e trasporto sono quelle che si sono concluse il mese scorso, a maggio; o peggio ancora, proprio in questo mese potreste aver saputo che la vostra serie preferita è stata cancellata. Perciò, se siete smarriti, non sapete che fare e siete indecisi sulla prossima serie da guardare, vi do un suggerimento. E non si tratta di consigli ormai scontati, come intimarvi di recuperare "Lost" (che è sempre cosa buona e giusta) o "Breaking Bad". Vi parlerò invece di una serie di ottima qualità che, non si sa bene perché, non ha avuto un giusto riconoscimento al pari delle altre: "Sons of Anarchy". Siete cinefili e amate la trilogia coppoliana "Il Padrino"? Bene, se anche foste amanti solo del primo film, questa è la serie che fa per voi: è "Il Padrino" in sella alle Harley Davidson. Ideata, scritta e prodotta da Kurt Sutter, "Sons of Anarchy" è andata in onda sull'emittente statunitense FX per sette stagioni, dal 2008 al 2014. Il titolo prende il nome dal gruppo di motociclisti protagonista, capeggiato nella prima stagione da Clay Morrow (interpretato da Ron Perlman) e il suo vice, nonché figlioastro, Jax Teller (Charlie Hunnam), figlio naturale del defunto fondatore del club, John. Da una banda di motociclisti chiamati "figli dell'anarchia" non ci si può certo aspettare che viva nei limiti della legge e infatti i Sons - o Samcro ("Sons of Anarchy Motorcycle Club, Redwood Original") - si presentano al pubblico gestendo il contrabbando illegale di armi nella cittadina californiana di Charming. Nel corso delle stagioni entrano in conflitto con altre bande di motociclisti (primi fra tutti i messicani Mayans) e con gli irlandesi dell'IRA, devono contrastare l'FBI che fa di tutto per metterli in gabbia, stringono alleanze con il cartello della droga, entrano nel mercato del cinema porno. Dissapori interni, tradimenti gruppal e familiari, segreti dal passato che possono modificare irrimediabilmente il



Charlie Hunnam è il protagonista delle serie e interpreta il ruolo di Jax Teller. Il regista Kurt Sutter l'ha scelto dopo averlo visto in "Hooligans", pellicola del 2005 diretta da Lexi Alexander.

presente e il futuro del club e dei suoi membri, bugie sepolte ma pronte a riaffiorare dopo anni, alleanze, amori: "Sons of Anarchy" ha gli ingredienti giusti per incuriosirvi e appassionarvi. Protagonista è l'intero club, ma il vero one man è Jax Teller, interpretato dall'attore britannico Charlie Hunnam, che aveva stregato Sutter con la sua interpretazione nel film del 2005 "Hooligans" (diretto da Lexi Alexander), in cui era coprotagonista insieme a Elijah Wood. Jax cercherà di riportare il club sulla vecchia strada voluta dal padre John, rendendosi presto conto però che la violenza è difficile da contrastare. Il suo personaggio compie un incredibile percorso di crescita durante le sette stagioni, è un eroe shakesperiano legato ai grandi piani che il padre aveva in mente per il club, che si scontrano però con la dura realtà in cui a dominare sono la follia e la vendetta. Lo vedremo maturare e allo stesso tempo diventare sempre più spietato, in seguito ad una serie di eventi che capitano nella vita sua e in quella del club, cui è imprescindibilmente legato. Pochi personaggi in SOA sono totalmente cattivi o buoni, c'è della luce e del marcio in ognuno di loro, eccezion fatta forse solo per i bambini. La madre di Jax, Gemma (Katey Sagal), è una donna forte ma anche spietata e vendicativa, che ama incondizionatamente suo figlio e i suoi nipoti e anche in virtù di questo amore si spinge a gesti totalmente folli e crudeli. Il migliore amico di Jax, Opie (Ryan Hurst), è leale e fedele al club, nonostante abbia con questo tanti problemi in sospeso. Tara (Maggie Siff) è il primo e unico amore di Jax, non ha mai accettato l'appartenenza del ragazzo al club e ha più volte cercato di allontanarlo, fino a realizzare che lui e il club sono un pacchetto completo, prendere o lasciare. Nonostante sia una dottoressa rispettabile, anche lei arriverà a

dei gesti talvolta estremi per proteggere la sua famiglia e il suo uomo. SOA è una serie cruda, violenta sia nel linguaggio che nelle immagini, e questo è uno dei suoi punti di forza; la spietatezza che in alcuni personaggi non penseresti mai di trovare ti spinge a guardare lo show per capire fino a che punto sono pronti a spingersi. La musica è un elemento essenziale di ogni serie tv e nel caso di SOA c'è una bellissima colonna sonora rock, che ben si sposa con le imprese dei motociclisti californiani. Il maintheme, "This Life", è firmato dal cantautore Curtis Stiger (and the Forest Rangers), insieme a Dave Kushner (chitarrista dei Velvet



"Sons of Anarchy" è una serie tv andata in onda per sette stagioni, dal 2008 al 2014 su FX. Ruota intorno alle vicende di un gruppo di motociclisti della immaginaria cittadina di Charming, dediti ai traffici illegali più disparati.

Revolver) e al creatore della serie Kurt Sutter. Poco prima di metà maggio è stata ufficializzata la notizia della produzione dello spin-off ufficiale "Mayans MC", incentrato sulla banda di motociclisti ispanici Mayans, prima rivali, poi alleati del club di Charming. Kurt Sutter sarà co-ideatore della show insieme a Elgin James, sceneggiatore scelto per le sue origini latine, che potranno senz'altro contribuire a ben delineare la cultura latina e le sue tradizioni. Sutter si rimette in gioco dopo il flop di "The Bastard Executioner", serie del 2015 andata in onda sempre su FX e cancellata dopo soltanto una stagione, senza aver soddisfatto le attese del pubblico dopo la fine di "Sons of Anarchy" nel 2014. Inutile dire che questo spin-off è già carico di aspettative.

Laura Frau

La Film Commission all'Università di Firenze per illustrare cosa è e cosa fa

La presidente Stefania Ippoliti alla Scuola di Scienze Politiche "Cesare Alfieri"



Alessandra Bartali

Stefania Ippoliti, Presidente Italian Film Commission, Responsabile dell'Area Cinema della Fondazione Sistema Toscana entra alla Cesare Alfieri in punta di piedi e ne esce vittoriosa: conquista studenti, professionisti e docenti. Ha

studiato giurisprudenza, ma racconta che, anche grazie alla sua curiosità e pur non avendo una preparazione specifica, ha accettato l'incarico alla Italian Film Commission: un'organizzazione pubblica che fa riferimento alle regioni e si occupa di attrarre e accogliere le produzioni che cercano luoghi adatti in cui girare le loro storie. Racconta che un tempo il ruolo della Film Commission era quello di "semplice" location manager; oggi, invece, i luoghi si possono scegliere anche sui database, ma i servizi e le attività della Film Commission non sono per questo meno importanti. Insieme alle ambientazioni originali, evocative, adatte alle storie che si intendono raccontare, offre ai produttori informazioni, servizi e consulenza in ambito economico, commerciale e fiscale, facilitando gli adempimenti amministrativi, accorciando i tempi della burocrazia e rendendo così i territori più attraenti e funzionali per le esigenze di registi, produttori e troupe, cinematografiche e non solo.



Stefania Ippoliti durante la lezione nell'aula dell'Università di Firenze - Scuola di Scienze Politiche Cesare Alfieri (foto di Luciano Volpi)

Ma la Film Commission ha bisogno di essere conosciuta al di fuori dei confini nazionali. Magari anche con l'intento di raggiungere scopi comuni. Tra i molti quello difficile e ampiamente discusso della costruzione dell'identità europea. È in questa direzione che la Film Commission si sta muovendo in accordo con la rete di altre Film Commission europee, insieme alle quali ha appena finito di costruire un progetto nell'ambito del programma europeo chiamato Erasmus Plus con lo scopo di incontrare le esperienze realizzate grazie a progetti europei, mobilità e percorsi di formazione per giovani, studenti, docenti, educatori,

con il linguaggio audiovisivo. Ippoliti ci parla anche di un'altra iniziativa, anch'essa caratterizzata dalla valorizzazione della dimensione locale e internazionale: la decima edizione della rassegna di cinematografia "50 giorni di cinema internazionale a Firenze". 9 festival cinematografici di qualità, ma deboli sul piano della promozione e vendita, vengono inseriti all'interno di un articolato cartellone di date per la durata di circa 50 giorni. Quest'anno, per il primo anno, la manifestazione si terrà presso il cinema "Teatro della Compagnia". Per la promozione dell'evento si è pensato di convocare gestori di bar e ristoranti per costruire un'accoglienza piacevole e invitante che coroni l'offerta culturale. Ad oggi, la costruzione di questa particolare offerta e le strategie di marketing scelte hanno permesso di raggiungere una media di circa 1000 spettatori al giorno. Tutto per soddisfare il pubblico e per incontrarlo, attraverso lo studio dell'offerta strutturata in base all'identificazione di target specifici. Proprio per questo nasce la "Mediateca 2.0", che affianca la Mediateca di Via San Gallo e che, attraverso la creazione di una comunità di soci, permette l'accesso al ricco archivio attraverso la rete, in luoghi appositi nella città. Spiega Ippoliti: le abitudini del pubblico cambiano e nello staff della Italian Film Commission servono personalità giovani, capaci di rinfrescare l'ambiente in continua evoluzione, e capaci di dare risposte ai mutamenti degli stili di consumo culturale. Pronti a dare un valore aggiunto e distintivo alle storie, che rimangono però l'elemento essenziale da cui partire. La Film Commission sta pensando di impegnarsi nella formazione di figure professionali che dispongano contemporaneamente di competenze creative e amministrative, sulla scia di figure come il writer producer o lo show runner; e di valorizzare in Italia la formula del gaming. Ma fare formazione, sostenere la rete delle sale tradizionali come sede di socializzazione delle emozioni, selezionare festival, organizzare direttamente rassegne e non può essere ostacolato dalle molte rigidità burocratiche. A tal fine è necessario ottenere l'approvazione dell'interlocutore politico, portandolo a condividere gli obiettivi della Film Commission. Per questo Ippoliti ritiene che i laureati della Cesare Alfieri possano essere ottimi candidati per collaborare alle attività



Da sinistra verso destra: Silvio Del Riccio, Silvia Pezzoli, Simone Emiliani, Gabriele D'Angelo, Giovanni Barbato, Stefania Ippoliti, Luciano Volpi, Andrea Ulivi, Angelo Tantarò (foto di Paolo Gambacciani)

La lezione è stata parte integrante dei programmi dei corsi tenuti di Sociologia dei Media e di Media identità e consumi, della Scuola di Scienze Politiche "Cesare Alfieri", tenuti dalla dottoressa Silvia Pezzoli. L'evento è stato possibile grazie alla disponibilità di Stefania Ippoliti, presidente della Italian Film Commission e responsabile Area Cinema Fondazione Sistema Toscana; mediazione del Valdarno Cinema Fedic e Diari di Cineclub media partner

**UNIVERSITÀ
SUECILE STUDI
FIRENZE**

**Scuola di
Scienze Politiche
Cesare Alfieri**

martedì 24 maggio 2016
ore 12
edificio D4 | aula 006
via delle Pandette - Firenze

SERVICES FOR STORIES

Il valore dei luoghi nello Storytelling

Le attività di sostegno, supporto, servizio e ricerca per le produzioni nazionali e internazionali del cinema e dell'audiovisivo svolte dalle Film Commission

Stefania Ippoliti

Presidente dell'Italia Film Commission
Responsabile Area Cinema Fondazione Sistema Toscana

→

incontro organizzato all'interno dei corsi
Sociologia dei Media
 Corso di Laurea in Scienze Politiche
Media, Identità e Consumi
 Corso di Laurea in Media, Identità e Consumi

aperto a tutti gli interessati

La lezione è stata parte integrante dei programmi dei corsi tenuti di Sociologia dei Media e di Media identità e consumi, della Scuola di Scienze Politiche "Cesare Alfieri", tenuti dalla dottoressa Silvia Pezzoli. L'evento è stato possibile grazie alla disponibilità di Stefania Ippoliti, presidente della Italian Film Commission e responsabile Area Cinema Fondazione Sistema Toscana; mediazione del Valdarno Cinema Fedic e Diari di Cineclub media partner

della Film Commission. Insiste, infatti, sulle competenze comunicative e su qualità personali: curiosità ricettiva e attenzione. Oggigiorno si va sempre più al di là della specializzazione specifica, preferendo persone eclettiche e disposte ad imparare. La curiosità dell'Ippoliti nel buttarsi in un'avventura così apparentemente lontana dai suoi studi, l'ha in realtà fatta approdare in un porto denso di cultura e intraprendenza. La Italian Film Commission è un ambiente intelligente, che stimola il colpo di genio, senza esautorare la formazione, ma sostenendo chi è disposto a mettersi e mettere in gioco. Un grande orizzonte pratico per gli studenti.

Alessandra Bartali

Studentessa in Scienze Politiche Curriculum Comunicazione, Scuola "Cesare Alfieri" Firenze



Campagna di solidarietà

Salviamo la biblioteca "Umberto Barbaro"

A te non costa nulla, per noi e' un aiuto per la sopravvivenza!

Con la dichiarazione dei redditi per l'anno d'imposta 2015 puoi scegliere di destinare il 2 % delle tue imposte, ai sensi della Legge n. 208 del 28 dicembre 2015, alla

Libera Fondazione Culturale "Umberto Barbaro"

Sede legale: 00176 Roma Via Romanello da Forlì, 30 - Sede operativa: 00153 Roma Villa Pamphilj Largo 3 Giugno 1849 Telefono +39 3388049169 e-mail cinemasessanta@yahoo.it

È un modo semplice – e per te in alcun modo impegnativo – di aiutare l'Associazione nella sua attività.

Come Fare

Qualunque sia il modello di dichiarazione dei redditi a cui fai riferimento, troverai nell'apposita scheda di scelta per la destinazione del 2 % il riquadro dedicato alle Organizzazioni Non Lucrative. Dunque...

Firma nello spazio

Inserisci il codice fiscale di: Libera Fondazione culturale "Umberto Barbaro" **97002590582**

Importante da sapere

Si deve scegliere fra 8, 5 e 2 per mille?

No, le scelte di destinare l'8, il 5 e il 2 per mille non sono alternative fra loro e possono essere espresse tutte.

Si pagano tasse in più?

No, la destinazione dell'8, del 5 e del 2 per mille non comporta maggiori imposte.

Diari di Cineclub è presente sulle principali piattaforme social



Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'

Magazine on-line di cinema 2015

ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantarò

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

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

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

a questo numero ha collaborato in redazione Maria Caprasecca

la pagina e il gruppo di facebook sono a cura di Patrizia Masala

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubromafedic.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantarò

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

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

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com

per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

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

www.cineclubromafedic.it

www.ficc.it

www.cinit.it

www.fedic.it

www.cineclubsassari.com

www.pane-rose.it

www.umanitaria.ci.it

blog.libero.it/Apuliacinema

www.ilquadro.it

www.cgs.it

www.sardiniafilmfestival.it

www.babelfilmfestival.com

www.arciiglesias.com

www.lacinetecasarda.it

www.retecinemabasilicata.it/blog

www.cinemafedic.it

www.movementu.it

www.giornaledellisola.it

www.storiadeifilm.it

www.passaggidautore.it

www.cineclubalphaville.it

www.consequenze.org

www.educinema.it

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.alambicco.org

www.centofiori.de

www.sentieriselvaggi.it

www.circolozavattini.it

f Diari di Cineclub

www.sardegnaeventi24.it

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.aamod.it/links

www.gravinacittaaperta.it

www.ilclub35mm.com

www.suburbanacollegno.it

www.anac-autori.it

www.asinc.it

www.usnexpo.it

www.officinakreativa.org

www.monsterratoteca.it

www.prolocosangioannivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.quartaradio.it

www.centroesteticolacrivalidesassari.it

www.cortisenzafrontiere.com

www.officinacustica.it

www.losquinchos.it

www.uccaarci.it

www.associazionearc.eu

idruidi.wordpress.com

www.upeurope.com

www.domusromavacanze.it

www.ostiaanticaparkhotel.it

www.lacittadegliidei.it

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.rivegauche-artecinema.info

www.isco-ferrara.com

www.lerimesse.it

www.bookciakmagazine.it

www.bibliotecadelcinema.it

www.cagliarifilmfestival.it

www.retecinemaindipendente.wordpress.com

www.cineforum-fic.com

www.cineclubinternational.eu

www.senzafrontiereonlus.it

www.hotelmistral2oristano.it

www.ilgremiodeisardi.org

www.gruppofarfa.org

www.amiciellamente.org

www.carboniafilmfest.org

www.selmonserrato.it

www.telegi.tv



ISSN 2431-6733



772431 673900