

I boudoir da smantellare. Prima dei salotti di Marzullo, Vespa, De Filippi, Bignardi, Fazio, D'Urso e tanti altri, ci furono quelli più famosi di Maurizio Costanzo. L'Italia è un paese di salotti, sarà per questo che fu fondato il PD (Poltrone & Divani?)

L'uomo che volle farsi salotto



Alberto Castellano

Sipario! 50 anni di teatro. Storia e testi di Maurizio Costanzo pubblicato lo scorso anno da Gremese Editore per la collana "Quaderni di teatro" ha avuto soprattutto il merito di riproporre l'immagine del più noto giornalista televisivo italiano che nel tempo si era un po' sbiadita sovrastata da quella più popolare e mediaticamente forte del conduttore di talk show. Le due attività professionali però non vanno considerate nettamente separate e tanto meno in conflitto. Anzi. Costanzo ha da sempre coltivato una sincera passione teatrale, ed è stato un commediografo militante, a ben guardare, anche nella pratica dei suoi popolarissimi talk show. Insomma la prolifica, cinquantennale attività di Maurizio Costanzo come autore teatrale va vista come imprescindibile fucina della sua quarantennale attività televisiva e come l'ossatura drammaturgica che sta all'origine del successo del *Maurizio Costanzo Show*. Che è stato - come molta televisione berlusconiana degli inizi che diede una scossa spettacolare/artistico/commerciale al sistema televisivo nazionale narcotizzato e appiattito

dal monopolio Rai - il talk show che ha ridefinito l'identità del salotto di conversazione all'italiana, uno spazio nel quale si potessero collocare storie e personaggi lontani sia dai frenetici e urlati talk all'americana sia dalla degenerazione del "politicamente corretto" di Vespa. La formula e l'appeal del programma fortemente impregnati della personalità

segue a pag. 4



BOMBetta! L'Inghilterra fuori dall'Europa. Una vignetta del maestro Pierfrancesco Uva

Lo chiamavan Bombolo

Era il 21 agosto del 1987 quando Bombolo, venditore ambulante prima e attore poi, a cui piacevano le cozze crude, se ne andò partendo da un'osteria



Angelo Tantaro

Nel 1931 nasceva a Roma Franco Lechner ben presto lo chiamarono Bombolo come la canzone che diceva "Era alto così, era grosso così, lo chiamavan Bombolo", infatti, era proprio così, un uomo con gli occhi sgranati e un po' di pancia che prende le "pizze" da tutti e parla un po' romano tipo "...E poi cominciati a far l'attore..." (il titolo della biografia su Bombolo firmata da Ezio Cardarelli, ed. *Ad est dell'equatore*, forse l'unica esistente) che ha fatto la terza differenziata come dice lui stesso in "Un sommergibile più pazzo del mondo" (1982).

Dicono che non abbia mai letto un copione. Aria intontita, battuta facile e spontanea, andava a ruota libera recitando prevalentemente in B-movie, i famosi film nostrani di quart'ordine di facile cassetta per un pubblico in cerca di evasione. Prima vendeva i piatti al mercato di Campo de' Fiori, con un carretto vagava per il quartiere, abusivamente e sempre rincorso dalle guardie, almeno nel nostro immaginario. Quando pioveva vendeva gli ombrelli, d'estate le sedie a sdraio. Una gioventù nella miseria degna della realtà mediata dai racconti di Pasolini, passa al lavoro di piattaro ambulante, fino all'opportunità che gli concesse Pingitore, recitare in un teatro, un luogo che non aveva mai visto e dove non perdeva occasione

segue a pag. successiva

La classe politica andrà in paradiso?

Nasce il progetto di un circuito nazionale per la promozione del cinema indipendente italiano attraverso lo sviluppo delle potenzialità delle biblioteche e delle scuole. L'intesa siglata il 7 luglio tra Anac, Ficc e Cna/Pmi

"Mi sono sempre immaginato il paradiso come una specie di biblioteca".

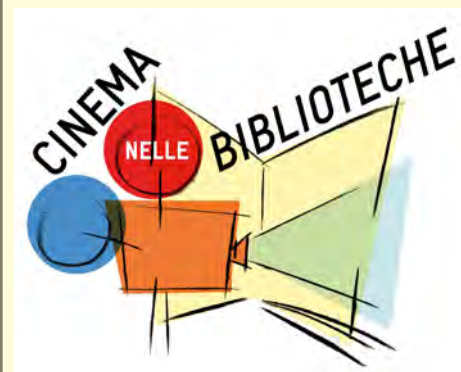
Jorge Luis Borges



Patrizia Masala

Il paradiso nell'immaginario collettivo è un luogo riservato a coloro che hanno condotto una vita da "giusti". Come Borges anche noi grazie al potere dell'immaginazione attiviamo le nostre emozioni credendo di essere realmente entrati nel giardino dell'Eden quando

varchiamo la soglia della porta d'ingresso della Biblioteca Anselmo Anselmi di Viterbo. Avvertiamo subito che questa "casa del popolo", un incantevole giardino dalla scenografia minuziosamente progettata, è da ascrivere all'opera e all'ingegno di un'anima sensibile e razionale. Una serie di pannelli che vengono giù a cascata dal soffitto, sui quali è riprodotto un manife-



sto, scritto da chi la biblioteca la dirige, già dal titolo "Per un paese che ha disimparato a leggere i libri come il suo presente" ci segnalano che in questo luogo viene rappresentata la nostra

segue a pag. 3

segue da pag. precedente

durante le pause per vendere a tutti la sua mercanzia. Lo scoprirono in una trattoria Castellacci e Pingitore, i registi del Bagaglino. "Pingitore m'ha rovinato!" diceva spesso. Il suo "Tsè! Tsè!" piangendo, o la sua "danza" del ventre sono diventati famosi. Ogni sua frase, anche un semplice "Li mortacci sua" diventava una ossessiva gustosa ripetizione per tutto il suo pubblico. Mangiava e beveva tanto, proprio come i personaggi che interpretava. Un grande sottoproletario del cinema. Bombolo, faceva da spalla a diversi attori, molti li ha fatti grandi (anche se, forse, meritavano di meno). Il 21 agosto del 1987, un arresto cardiocircolatorio lo coglie durante un pranzo in una osteria romana dopo aver mangiato delle cozze crude, (altri dicono per meningite). Nonostante i numerosi tentativi di rianimazione l'attore morì all'età di 56 anni, all'Ospedale Forlanini di Roma. È sepolto al Cimitero Flaminio (Prima Porta). Un Venditore ambulante di piatti che si fece attore, una maschera attoriale completa, (in)consapevole ed esperta,

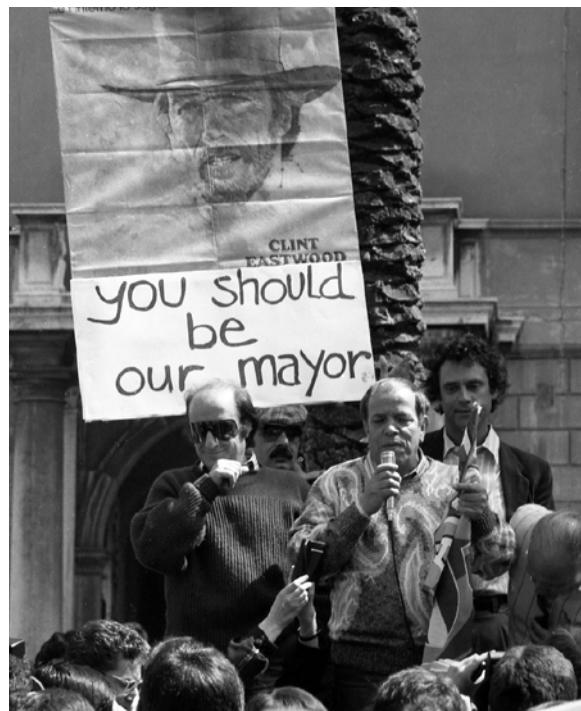


affettuosa, priva di legami con la cultura accademica della società e dello spettacolo, con significativi riferimenti all'arte popolare della strada. Divenne famoso anche per aver interpretato il personaggio di Venticello, ladrunco e informatore della polizia, nella serie poliziesca dell'ispettore Nico Girardi interpretato da Tomas Milian, divenuto poi suo amico. L'ispettore Girardi dice in "Squadra antitruffa" (1977) "... è di pelle corta, basta che chiude gli occhi che fa venticello". Quando il critico Marco Giusti, in un incontro occasionale gli ricorda perché lo chiamano Venticello nei film con Tomas Milian, lui pronto gli rispose "...E che fai il critico della merda...". Insomma a me ha fatto sempre ridere, ho nutrito per lui una forte simpatia, in special modo in quell'epoca dove i tanti film scollacciati fatti da pierini, ragazze e mature seminude, mariti cornuti e da pseudo coppie di comici che sfornavano film l'uno dietro l'altro, in alcuni casi anche contemporaneamente, facevano tendenza e pena. Oggi, alcuni critici e docenti universitari, sono coinvolti in prima linea a rivalutare tali personaggi e film, avendo intrapreso un percorso di riconsiderazione in ambito socio-storico-culturale. A me non piace questa manovra che non fa cultura ma sicuramente aumenta il degrado e la confusione. Questi intellettuali giustificano il tentativo con improbabili teorie sociologiche arrivando a sostenere che quei film costituiscono un prezioso reperto della società dell'epoca. E, come se non bastasse, forse con una grande regia occulta del progetto revisionistico,

le televisioni di stato e quelle mercantili (distinzione puramente formale), trasmettono solo "merce scadente" negli orari di massimo ascolto. In questo contesto, con una critica cinematografica e televisiva molto debole, affrancata dall'onestà delle ragioni culturali e molto spesso amicale con case di produzione e di distribuzione, legittimano la proiezione invece di parlare di bruttezza dei film contro ogni valore estetico, pura ricreazione beota omologata all'idiozia e alla banalità di quel tipo di cinema di allora e alla televisione di oggi. Abbiamo ricordato Bombolo, un sottoproletario urbano che vive privo di ogni coscienza di classe, che qualcuno lo fece attore purché rimanesse tale, interpretando se stesso anche nel cinema, condannato a ripetersi nella finzione più vera, un farlocco ingenuo da derubare, da dare in pasto a un pubblico di malandrini e all'improvviso questo povero Cristo diventa eroe, senza rivoluzione, anche se prende "pizze" dal maresciallo di polizia detto "Er Monnezza" appunto. L'abbiamo ricordato per omaggio a un operaio senza fabbrica, non furbissimo decisamente bonario che viveva alla giornata con un salario che gli permetteva di (soprav)vivere e che aveva tutta la sua forza lavoro in quell'espressione angelicamente vittima disperante, come quando nel 1977 incontrandolo lo chiamai "maestro" e lui fissandomi con un occhio aperto e uno mezzo chiuso, come se indagasse se lo stessi prendendo in giro, si fermò e disse: "Tsè! Tsè, quale maestro, io torno a fa il piattarolo". Eravamo al Quadraro, quartiere di Roma, davanti all'allora cinema Bristol, prima che chiudesse per sempre e i taxi erano gialli.



La caricatura di Bombolo del maestro Luigi Zara



Bombolo con Giorgio Bracardi e Renato Nicolini alla manifestazione anti fast food di piazza di Spagna il 20 aprile 1986 a cui aderirono anche Claudio Villa e Renzo Arbore. Bombolo era contrario al fast food (cibo veloce) era per lo slow food (cibo lento da assaporare) ma con tutti questi termini inglesi si sarebbe confuso, avrebbe sintetizzato: "me piace stà a piedi piatti sotto ar tavolo, na' forchetta in mano con li spaghetti e un fiasco de vino de li Castelli".

Angelo Tantarò

segue da pag. 1

memoria. Passo dopo passo nel percorrere il lungo corridoio, guidati dai nostri pensieri, veniamo obbligati a sostare un po' di più per ammirare i quadri armonicamente disposti senza interruzione della continuità sulle pareti bianche che sono stati accompagnati da frasi di scrittori e poeti che hanno fatto grande la letteratura mondiale. Ed ancora aforismi stampati su tutte le porte che si affacciano sui due lati del corridoio ricordando agli ospiti che la cultura unisce le cose e le persone: "All'infuori del cane, il libro è il miglior amico dell'uomo. Dentro il cane è troppo scuro per leggere" (Groucho Marx),... Ecco apparire il custode di questo Eden! Un gentile signore che di nome fa Paolo Pelliccia, oratore coinvolgente, provocatore, saggio e con un forte senso dell'humour. Un "missionario" che ha fatto della cultura la sua ragione di vita, che adempie perfettamente alle sue funzioni di bibliotecario nel tentativo di riempire e colmare il vuoto delle nostre vite con un occhio di riguardo rivolto soprattutto verso le giovani generazioni, che non sopporta la burocrazia e provocatoriamente sollecita la politica nazionale alla difesa di questi "cuori pulsanti" di una città, esortandoli a investire di più sulla cultura, attualmente fanalino di coda dell'Europa. Il creativo Pelliccia, con il sostegno di alcune aziende private, ha rilanciato e trasformato in straordinario modello di polo culturale cittadino una struttura che rischiava di tirare le cuoia, con l'obiettivo tra i tanti prefissi di formare i giovani stimolandoli a essere dei buoni operatori delle arti e dello spettacolo. Pelliccia, Commissario Straordinario della biblioteca consorziale di Viterbo, è uno che ama e si nutre continuamente di cultura, compresa la settima arte, alla quale ha riservato due spazi di differenti dimensioni, il più piccolo dei quali utilizzato esclusivamente per la proiezione di film dei grandi autori che hanno fatto la storia del cinema mondiale, dando spazio e opportunità al pubblico di discutere e analizzare le opere. E' indiscutibile che proprio da questa sua preziosa esperienza dovrebbero prendere esempio tutte le Istituzioni Culturali per dare una nuova speranza al futuro del nostro Paese. Un Paese, il nostro, la cui tendenza politica e amministrativa del momento è far sparire le biblioteche, gli istituti culturali per eccellenza. Ed è emblematico



Foto ricordo con Angelo Tantarò, direttore di **Diari di Cineclub** e Marco Asunis, presidente della FICC, Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

che proprio due biblioteche, e non la politica, abbiano aperto uno spiraglio di luce rispondendo all'appello lanciato, nel numero scorso di **Diari di Cineclub**, per la ricerca di una 'casa' che possa accogliere l'inestimabile patrimonio librario della Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro. Questa premessa non vuole essere una divagazione che ci allontana dalle tematiche che vogliamo affrontare in questo articolo, ma è il punto di partenza per introdurre il progetto sperimentale dell'Anac (associazione



Da sx Marco Asunis, Maria Caprasecca, Paolo Pelliccia, Angelo Tantarò, Patrizia Masala nel bellissimo corridoio della Biblioteca

nazionale autori cinematografici) "Il cinema nelle biblioteche", finanziato per l'anno 2016 dalla regione Lazio (**Diari di Cineclub** ne ha scritto nel n. 38 di aprile a firma sempre della sottoscritta), al quale la Biblioteca Consorziale di Viterbo, con altri sistemi interbibliotecari, ha aderito con entusiasmo. Forti della positiva esperienza laziale dell'Anac, tre prestigiose realtà culturali, acute osservatrici della trasformazione della società, negli ultimi mesi hanno dialogato e pianificato un progetto sul possibile futuro del cinema indipendente italiano, sempre più marginalizzato dalle grosse distribuzioni, considerato la cenerentola dalle grandi sale cinematografiche e relegato a essere visto solamente nelle piccole sale o nei Cineclub. L'Anac (associazione nazionale autori cinematografici, la FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) e Cna/Pmi industria e audiovisivi, il 7 luglio hanno tradotto i dialoghi sottoscrivendo un'intesa che tende a sviluppare e ampliare quel progetto pilota, limitato fino ad ora alla regione Lazio, facendolo diventare ambiziosamente un circuito che può estendersi a tutto il territorio nazionale. Negli obiettivi sottoscritti, tra le progettualità: un circuito che oltre a promuovere e valorizzare il cinema indipendente, soprattutto quello realizzato a basso costo, coinvolga le biblioteche ma anche le scuole di ogni ordine e grado, che a esse sono collegate. Le biblioteche viste non più come luoghi "mordi e fuggi" in cui l'utente va all'azione solitaria di ricerca di un libro, non più luogo del silenzio ma un vero e proprio spazio sociale in cui ci si incontra, si condividono interessi, si partecipa attivamente e si soddisfano tutta una serie di necessità. La biblioteca vista come nuova concezione di spazio urbano che deve e

può appartenere a tutta la collettività. Per realizzare il progetto la cordata Anac/Ficc/Cna-Pmi, in cui ognuno dei soggetti firmatari apporterà operativamente il suo contributo nel rispetto della propria specificità, è pronta ad accendere i videoproiettori, ad inserire nel lettore dvd un film italiano, a far arrivare gli autori/attori/produttori delle opere cinematografiche e avvalendosi della professionalità degli operatori dei Circoli del Cinema aderenti alla Ficc è pronta a stimolare il dialogo per la



Il divano opera dell'artista palermitano Beppe Madaudo omaggio personale a Paolo Pelliccia



Lo stesso divano occupato dagli ospiti del Commissario Straordinario della biblioteca consorziale di Viterbo Paolo Pelliccia



Gli ospiti del Commissario straordinario davanti al plastico del progetto consorziale delle Biblioteche di Viterbo con il Comandante dei Vigili del Fuoco di Viterbo ing. Giuseppe Paduano

formazione di una intelligenza critica collettiva. I promotori inoltre si impegneranno insieme alle biblioteche a far ospitare in questi preziosi presidi culturali le scuole affinché si possa superare e modificare la fruizione passiva della tradizionale sala cinematografica, offrendo ai giovani sia la possibilità di sperimentare nuovi linguaggi, che l'arricchimento culturale e, perché no, individuare e formare nuovi talenti. La sfida è stata lanciata dalle tre prestigiose associazioni, occorre ora riversare sul circuito i contenuti sperando che le biblioteche oltre a rappresentare un nuovo network di diffusione della cultura cinematografica recepiscano l'impulso a tendere all'eccellenza integrando i propri spazi con la tecnologia avanzata necessaria a ospitare altri tipi di eventi (workshop, musica, teatro, reading,...). La Politica che farà? Affiancherà questo nuovo processo aggregativo nel cammino per giungere alla terra dei "giusti" diventandone la principale partnership, oppure preferirà rimanere nel giardino delle delizie, quello del dolce far niente, restando immersa tra alberi di frutta, cascate e laghetti artificiali lontani dalle tentazioni della cultura? Ci auguriamo, naturalmente, che questo non accada.

Patrizia Masala

segue da pag. 1

del loro padre-padrone hanno visto crescere un pubblico di fedelissimi anche oltre la mezzanotte e affermarsi un modello esclusivo di (finta) partecipazione e (apparente) coinvolgimento. E il successo travolgente e trasversale (per strati e culture) è testimoniato da dati incontrovertibili. Il più longevo talk show nella storia della televisione italiana, è stato trasmesso in 4405 puntate dal 1982 al 2009 e dal 2015 ad oggi per complessive 30 edizioni, la maggior parte delle quali per la regia di Paolo Pietrangeli. La prima puntata risale al 14 settembre 1982 trasmessa dal Teatro Parioli di Roma su Rete 4 dell'allora gestione Arnoldo Mondadori Editore nelle prime serate del martedì. Dal 24 gennaio 1986 il programma si sposta su Canale 5 dove è in onda nella seconda serata dell'ammiraglia Mediaset dal lunedì al venerdì diventando un appuntamento fisso per milioni di telespettatori italiani. Insomma 50 anni di teatro e 40 di televisione. Perché l'avventura catodica di Costanzo inizia nel 1976 quando in Rai inventa *Bontà loro* il primo talk show televisivo italiano che porta avanti per due anni facendo quasi le prove generali per il successivo *Costanzo Show*. 40 anni non sono pochi ma la longevità non è necessariamente indice di qualità. Il dato sorprendente dell'esperienza di Costanzo è che è riuscito per tanti anni a fare del suo "salotto" un microcosmo a prova di mode e di tendenze sconosciute all'Italia mediatica, a far dialogare e interagire le varie facce, le varie culture, le varie espressioni di un Paese. La sua in fondo si può leggere come la parabola liberal all'americana (vista in tanti film ma reale) di un uomo che riesce a fare una televisione al tempo stesso di intrattenimento, d'inchiesta, di denuncia, di confronti roventi, di polemiche al limite della rissa, nel maggiore network privato nazionale il cui proprietario non è sospetto di simpatie di sinistra, al riparo da pressioni, censure, paranoie politiche, ossessioni dell'audience, molto diffuse invece in quel ventennio nella tv di Stato. Del resto la forza del primo Berlusconi imprenditore (quello che ha creato Mediaset e ha fatto grande il Milan) è stata proprio quella di inglobare nei palinsesti programmi, varietà, serie e spettacoli di matrici politiche e culturali più diverse che non avrebbero trovato spazio in una Rai rigidamente lottizzata e partitocratica nella quale solo la terza rete accoglieva voci del dissenso. Non a caso la fase discendente di Maurizio è iniziata alla fine del 2004 quando decide di chiudere il programma perché trasmesso sempre più a tarda notte per il protrarsi dei programmi più lunghi di prima serata. In pieno berlusconismo politico con il Cavaliere che stretto tra leggi ad personam, conflitti d'interesse, processi e inchieste varie, patti con i poteri forti, le lobby finanziarie, le banche e la criminalità organizzata, deliri di onnipotenza da imperatore romano che da Arcore gestiva tutto e tutti a suon di festini ed escort, non poteva e non voleva più concentrarsi sulla televisione che

aveva messo in crisi la Rai, anche Costanzo era sotto osservazione per indici d'ascolto e libertà di parlare contro tutti, non si sentiva più protetto come uno dei cavalli di razza di Canale 5. E i continui cambi di orari tra prime e seconde serate e dei giorni settimanali del programma con annesso digitale terrestre, non riuscivano a nascondere la sua insofferenza e incertezza fino all'ultima puntata dello spettacolo andata in onda il 9 dicembre del 2009 in seconda serata. Con il successivo quinquennio del ritorno in Rai tra ripescaggi



Costanzo e De Filippi nella caricatura del maestro Luigi Zara

di *Bontà loro* tra Rai 1 e Rai 2, programmi su Radio Rai e presenze in altre emittenti televisive e radiofoniche, c'è stata l'interessante verifica della sopravvalutazione di se stesso che ha dovuto fare i conti con un'altra realtà, quella del rapporto tra contenitore e contenuto, tra significante e significato, del sempre valido "il medium è il messaggio". Da solo "l'uomo che volle farsi salotto" non era in grado di trascinare fasce di telespettatori, non poteva contare sul successo di una formula sempre e comunque vincente. Mediaset era più forte, o meglio lui era in perfetta simbiosi con la tv berlusconiana, ma se il Cavaliere poteva fare a meno di lui, lui senza le sue Reti non esisteva più. Il ritorno a Mediaset con il contentino del *Costanzo Show* in prima serata su Rete 4 lascia il tempo che trova. E si è dovuto "accontentare" del suo clone androgino-postmoderno, la sua ultima moglie, la Maria De Filippi di *Amici*. Con la formula della puntata tematica che per circa due ore svizzerava l'argomento in lungo e in largo, Costanzo è riuscito con l'abilità del cerimoniere casual, del conduttore fuori

dagli schemi, dell'intervistatore sottile e provocatorio ma anche del "domatore" che crea con i suoi "animali" la classica complicità carnefice-vittima, a miscelare con i tempi giusti argomenti e caratteristiche dei personaggi, a dosare dramma e comicità, momenti divertenti e approfondimenti seri, a concedersi ogni tanto aperture più trasversali all'attualità, digressioni funzionali, geniali divagazioni ad effetto, fuori programma meno casuali di quello che voleva far sembrare. La sua trasmissione ha visto passare sul palcoscenico i personaggi più importanti dello spettacolo, dello sport, della cultura e della politica italiana, premi Nobel, musicisti, scrittori, gente comune per raccontarsi e parlare di attualità e progetti futuri. Molta risonanza hanno avuto le campagne contro la mafia, le denunce nei confronti delle condizioni disagiante dei malati mentali, le battaglie ambientaliste e a favore di Emergency (c'è stata persino una puntata nel 1991 dedicata al risorgente fenomeno europeo del neofascismo). Hanno trovato o accresciuto la celebrità tanti personaggi tra i quali Francesco Baccini, Lello Arena, Enrico Brignano, Enzo Iacchetti, David Riondino, Claudio Bisio, Daniele Luttazzi, Alessandro Bergonzoni, Nik Novocento, Valerio Mastandrea, Ricky Memphis, Platinette, Giampiero Mughini, Vittorio Sgarbi, Willy Pasini, grande conoscitore della comunicazione televisiva e dei tempi e ritmi della stessa, capace di creare varianti opposte e altrettanto vincenti del suo salotto come *Conversando*, nato da una costola del *Maurizio Costanzo Show*, dai toni soft o *Uno contro tutti* con un ospite (di volta in volta Aldo Busi, Pietro Taricone, Alba Parietti, Fabrizio Corona) che divideva l'opinione pubblica e rispondeva spesso con toni accesi alle domande di una ventina di giornalisti e opinionisti seduti nelle prime file del teatro. Ha lanciato nel mondo dello spettacolo talenti di vario tipo e creato personaggi dal nulla senza rinunciare alla sua capacità di distruggerli. Col suo faccione e i suoi irrinunciabili baffetti, il suo sguardo e il suo tono indagatori, la sua sagoma che in altri contesti non sarebbe stata accettata, Costanzo ha coccolato ma anche tiranneggiato i personaggi più diversi, si è attirato non poche antipatie per come faceva il forte con i deboli e il debole con i forti (vedi personalità come Vittorio Sgarbi e Giampiero Mughini che facevano audience da soli). Resta un grande uomo di televisione e il suo marchio di fabbrica, la sua immagine scolpita nell'immaginario è quella alle spalle dei personaggi seduti nel suo salotto, quasi appollaiato con una suggestione antropomorfa tra il furetto, il gufo, la poiana e il rospo mentre si mostra affabile e dialogante, ironico e simpatico, ma pronto a diventare arrogante e saccente, permaloso e spietato (guai a mettersi contro di lui).

Alberto Castellano

Appello

Piano Marshall per la Cultura in un Paese che ha disimparato a leggere, se stesso e il proprio futuro



Paolo Pelliccia

Caro Governo, Egregi Responsabili dei dicasteri della Cultura e dell'Istruzione, Editori e Librai d'Italia, a Voi rivolgiamo questa proposta che è anche un appello alla responsabilità perché per il ruolo

che ricoprite siete in grado di decidere i destini del libro e della cultura nel nostro Paese. *Che fine ha fatto l'interesse comune a incentivare la lettura a prescindere dalla vendita dei libri?*

La nostra proposta di rilancio della cultura italiana sin dal titolo parla di libri e del loro potere trasformativo e creativo. Non è una sorpresa quindi che prenda le mosse dall'aria di rinnovamento che investe in queste settimane il Salone del Libro di Torino, falcidiato dal calo delle presenze (da 300.000 a 125.000 in circa 15 anni) e messo in crisi dagli arresti dell'ennesimo caso di (probabile ma ancora presunta) illegalità, favoritismi e appalti poco trasparenti. Probabilmente sarà un bene aver aperto le porte agli editori dell'AIE come hanno fatto il sindaco Appendino e il governatore Chiamparino, affidandogli la responsabilità di organizzare il prossimo Salone e magari sarà una buona mossa quella di estendere il Salone sul territorio, coinvolgere Milano (come proposto dagli editori) e renderlo più vicino ai lettori e ai territori dove meno si legge. Ma la domanda che ci facciamo è ben più ampia e decisiva. Tra le

polemiche che vedono Torino contrapposta a Milano, gli editori (soprattutto i grandi) alla Fondazione e quindi agli enti pubblici locali, tra le ragioni del marketing del libro e quelle del marketing del territorio, che fine hanno fatto le ragioni della cultura, della lettura e del paese tutto? Che fine ha fatto l'interesse comune ad incentivare la lettura a prescindere dalla vendita dei libri? Dare valore al libro significa solo saperlo vendere? O forse sarebbe il caso di puntare sul valore che la lettura di almeno 5 libri all'anno possono produrre nella vita di una persona a prescindere dal fatto che questi libri siano stati comprati o presi in prestito da una biblioteca? Certo, gli editori sono un pilastro del sistema culturale e i libri hanno un costo di produzione e un mercato che vanno nutriti e alimentati, ma l'occasione di un rinnovamento del più importante appuntamento del libro in Italia non può essere solo orientata al profitto e condizionata dallo scontro tra territorio e cordate imprenditoriali. Se vuole arrivare anche a fare profitti e quindi a

rilanciare per davvero la lettura in questo paese si dovrà dare spazio a una vera valorizzazione del libro che non è solo quella del marketing ma è prima di tutto quella della cultura che il libro può alimentare e dei significati che troviamo in un libro capaci di cambiare una vita. Come dire che per dare forza al libro bisogna puntare sulla qualità e non sulla quantità, sull'impegno e non solo sul divertimento, sulla decifrazione del mondo e della sua meravigliosa complessità e non solo sulla esecuzione di ricette e metodi. In ultimo sulla lettura e non solo sull'acquisto dei libri. È probabile che sia proprio il disaccordo su que-

mangiato dalla digitalizzazione e rattoppato dall'industria della narrativa e della manualistica da supermercato o autogrill. L'occasione è quella di lanciare un piano Marshall di investimenti per la cultura, per il rilancio del libro e della lettura in un paese dove meno della metà degli italiani leggono un libro all'anno. Un piano che sappia fare sistema e a partire dalle biblioteche di territorio attivi l'editoria, le scuole, i festival e le manifestazioni culturali per ridare futuro ad un paese che ha disimparato a leggere, i libri come il proprio presente.

Attivare la rete delle biblioteche, le banche della cultura



Quello che manca e che è mancato sino ad oggi per attivare una strategia di questo genere è una visione di sistema che coinvolga tutte le istituzioni della cultura e del libro, a partire dalle migliaia di biblioteche comunali ed ex provinciali, dove le ultime retrovie degli operatori della cultura si sono arroccati per difendere ciò che più amano e che non vedono l'ora di far scoprire e conoscere ad un pubblico più vasto. Giusto quindi portare il Salone e gli autori vicino al pubblico, mandarli in giro per le librerie, ma ancora prima sarebbe giusto e molto efficace portare gli autori e la cultura nelle biblioteche. Significherebbe dare fondi e nuovo impulso per mettere in moto la rete capillare e vivissima delle biblioteche di territorio, una rete di cultura dove si lotta quotidianamente per far conoscere i libri e la meraviglia del mondo attraverso di essi. E lo si fa

tra i tagli di bilancio e le infrastrutture fatiscenti, oppressi e assordati dal mantra della crisi economica, del “non ci sono soldi” ripetuto anche dagli enti pubblici, fino allo scherno dell'ammonimento ottuso e mille volte smentito “con la cultura non si mangia”. Chi resiste e trova realizzazione personale in una battaglia tanto impari, oggi dovrebbe essere messo al centro di qualsiasi piano di promozione della lettura e della cultura. Le biblioteche di territorio, infatti, sono le nostre banche della cultura, dove oltre ai libri custodiamo lo spirito che ne riconosce e diffonde il valore di libertà, di pensiero, di cittadinanza. Ed oggi, proprio in questi tempi di crisi e di battaglie tra poveri, di populismo e razzismo ignoranti e grotteschi, proprio in questi tempi è nostro dovere ridare valore ai libri e alla visione del mondo che questi sanno suggerire. Una visione ampia, che ha coscienza di essere solo una delle possibili letture del mondo. Un pensiero consapevole dei propri limiti, della grandezza

Dal Salone del Libro al Piano Marshall per la cultura

L'occasione del cambio della guardia al Salone del Libro tra Fondazione ed AIE, può essere un'opportunità per tutto il sistema culturale italiano se si approfondiscono le motivazioni della rivendicazione degli editori grandi e piccoli e si evita di schiacciare il tutto sulla necessità di rilanciare il marketing del libro senza parlare del livello culturale degli italiani, senza guardare alle macerie di un sistema editoriale

segue a pag. seguente

segue da pag. precedente

ma anche della fragilità di chi come noi abita questa terra. E proprio sulla coltivazione di questo immenso patrimonio di senso e di vitalità che esortiamo tutti noi ad investire le nostre migliori risorse, umane, culturali ed economiche.

La crisi oggi è un'opportunità di prestiti a basso costo

Un piano Marshall per la cultura a partire dal libro e dalla lettura è l'occasione che stiamo indicando tratteggiandone i contorni e suggerendo anche un modo per finanziarlo questo piano. Non trascuriamo qui il mantra della crisi, piuttosto lo facciamo diventare la motivazione di base per deciderci ad investire le nostre migliori risorse per regalare a noi stessi un futuro degno di questo nome. Un appello alla responsabilità, dei nostri governanti e di noi tutti come uomini del nostro tempo, che per due ragioni diverse ma convergenti non vede rischi nell'investire tutta la nostra fiducia nella cultura e nei luoghi dove essa è custodita sotto forma di libri, così come nell'investire il nostro denaro per creare futuro. In primo luogo investire il capitale custodito nelle nostre biblioteche significa mobilitarne le persone e le menti per dargli una centralità nel nostro piano Marshall della cultura. Le biblioteche sono i luoghi ideali per creare momenti di incontro e di scambio vitale attorno agli autori e ai loro libri, e quindi leggere ma anche vendere un bel po' di libri in più. In secondo luogo sono i migliori economisti del mondo e premi Nobel che ci indicano la strada su come far fronte al bisogno di capitali da investire in un'operazione di rilancio della lettura e del libro. Questo il semplice ragionamento che riprendiamo dal noto economista liberale Paul Krugman. Se oggi c'è crisi lo si vede da come va la domanda, da come i consumi non ritornano a salire, ma questo significa anche che l'inflazione è bassa, e che i tassi di interesse dei titoli pubblici sono ai minimi storici così come lo è il costo del denaro. Se è vero che in pratica gli investitori internazionali sono disposti a prestare denaro agli Stati avendo poco o nulla in cambio, ecco che quella della crisi diventa un'opportunità. Sono gli Stati infatti i primi a beneficiare di un basso costo del denaro e con un po' di lungimiranza potranno scoprire che questo è il momento giusto per usare questo denaro a buon mercato per investire sul nostro futuro. Coloro che dovrebbero farlo per primi sono gli stati che come la Germania e gli USA hanno rendimenti bassissimi dei loro titoli obbligazionari e che possono chiedere prestiti importanti, per ammodernare le loro infrastrutture che ne hanno un grande bisogno, e allo stesso tempo creare nuovi posti di lavoro. Certo il nostro paese non è la Germania o gli USA dove questo meccanismo può essere subito attuato, noi stiamo ancora pagando troppi interessi sul nostro debito pubblico che anche per questo continua a crescere. Ma se non è lo Stato italiano a progettare e finanziare il piano per la cultura potrebbe essere una società partecipata dal ministero della cultura, dagli editori e dagli enti locali coinvolti.

Questa società potrebbe raccogliere le giuste garanzie e credibilità per ottenere un prestito agevolato dalle principali banche italiane che così vedrebbero il loro nome affiancato ad un'iniziativa di grande rilievo per il paese e per il bene comune. Insomma un progetto vincente per tutti: per i cittadini un beneficio tangibile nel numero e nella qualità degli eventi culturali, per gli editori un'opportunità di promuovere attraverso le biblioteche la lettura e indirettamente la vendita dei libri, per le banche e gli investitori una testimonianza del ruolo attivo che possono svolgere per la collettività. Il governo dal canto suo avrebbe la possibilità di svolgere il suo ruolo sia sociale che economico di promozione del benessere collettivo, nonché di estendere l'Art Bonus al finanziamento delle biblioteche pubbliche e della promozione della lettura, cosa che oggi invece viene esclusa da questa misura. Quella che stiamo indicando è un'opportunità che proprio in virtù della crisi dell'economia e del settore editoriale trarrebbe maggiore senso e una più grande efficacia. Se saremo capaci di coglierla dipende dall'intelligenza e dalla chiarezza di visione che il governo, le istituzioni culturali e il sistema editoriale di questo paese sapranno dimostrare. Ma dipende anche da quanto si faranno sentire i cittadini che amano la lettura, che ne riconoscono il valore, quei milioni di italiani che frequentano le biblioteche così come gli operatori che qui abbiamo chiamato in causa come i custodi del patrimonio del libro e della lettura. Sono loro, assieme agli autori sempre più numerosi e a tutti i lettori che almeno 1 volta all'anno rinnovano il loro legame con il libro e la lettura, ad essere chiamati a sostenere e a diffondere questa proposta.

Facciamoci sentire dunque, diamo forma e sostanza al piano Marshall per la cultura, prendiamo in mano il nostro futuro e cogliamo l'occasione di rinnovamento del Salone del Libro per mettere una volta tanto al centro del dibattito ciò che ci permette di dibattere con libertà e civiltà e di saper argomentare e discernere.

Non indugiamo oltre. È ora di leggere!

Paolo Pelliccia

27 Luglio 2016

E' attualmente Commissario Straordinario Biblioteca Consorziale di Viterbo

Il Consorzio delle Biblioteche di Viterbo, nasce il 23 febbraio 1973 con lo scopo di riunire le due biblioteche cittadine preesistenti: la provinciale "Anselmo Anselmi" e la comunale degli "Ardenti". La Biblioteca Consorziale di Viterbo comprende oggi le due Biblioteche; dà vita a numerose iniziative culturali; consente la pubblicazione di opere di storia e di bibliografia sulla storia e la cultura del territorio viterbese; assicura l'uscita della rivista "Biblioteca e Società".

www.bibliotecaviterbo.it/

Biblioteca Consorziale di Viterbo, Viale Trento 24, 01100 Viterbo Tel. 0761 228162

presidenza@bibliotecaviterbo.it

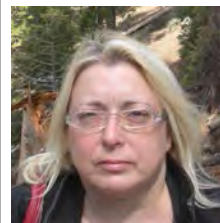
direzione@bibliotecaviterbo.it

segreteria@bibliotecaviterbo.it

Una rivista (ri)esce

Teorema

Teorema (ri)esce e annuncia un' altra forma di libera comunicazione. (Più voci ci saranno, più difficile sarà controllarle)



Elisabetta Randaccio

Cosa è diventata nei nostri giorni la critica cinematografica? Sul nostro "Diari di Cineclub" vari interventi ne hanno dibattuto. Sfolgiando quotidiani e periodici e osservando le rare rubriche che trattano di film nel piccolo schermo, si ha l'idea di un giornalismo settoriale scivolato, per la maggior parte, nel pettegolezzo, nella approssimatività, al massi-



mo nella sintesi "sublime" delle "palle e delle stelle". Nel passato la scelta era ampia, dalla recensione raffinata a quella maggiormente sbrigativa e scrittori, artisti, amavano accettare il ruolo di critico cinematografico; il risultato non era decisivo, semmai era l'esplicitazione della rilevanza della settimana arte sia a livello intellettuale sia popolare. A che serve una recensione, poi, in questo tempo in cui la tecnologia invece di democratizzare il dibattito, come si era sperato, ha aumentato la cialtroneria e il pressapochismo? A discutere dei blockbuster, unici film che vengono distribuiti più di tre giorni e hanno a disposizione spazi pubblicitari, persino nei telegiornali all'ora di punta? E questa follia della distribuzione "breve", dello stereotipo del film d'autore o indipendente che non incassa (certo se tieni un lungometraggio pochi giorni è difficile che abbia chance al botteghino...), non ci stanno indirizzando verso una linea orizzontale nel gusto artistico/cinematografico? Dobbiamo, per forza, vedere e essere contenti di fruire dello stesso tipo di film? Il periodico "Teorema. Rivista sarda di cinema" è uscito in formato cartaceo dal 2005 al 2009, proprio perchè redattori, collaboratori e direttore avevano l'urgenza di dare voce a una critica cinematografica interessante, puntuale, approfondita, non necessariamente di nicchia. Le finanze erano scarse, ma era un momento in cui si discuteva tanto di cinema realizzato in Sardegna, con la nascita di una legge apposita e della Film Commission. C'era tanto da dibattere con entusiasmo anche per il pubblico dei circoli del cinema, i quali, con sacrificio e passione, portavano nei piccoli paesi la "nuova onda filmica sarda". Ma non solo. In redazione si decise come la rivista dovesse

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

avere carattere di riflessioni non limitate al locale. Ed ecco, in prima pagina nel numero d'esordio, l'articolo, sotto concessione della Cineteca di Bologna, di Martin Scorsese su "Banditi ad Orgosolo" e gli interventi generosi di esperti, docenti, critici cinematografici come Morando Morandini, Gianni Canova, Giovanni Spagnoletti, per citarne solo qualcuno. Nel 2009 il sogno editoriale sembrò spezzarsi per ragioni soprattutto economiche. Il direttore Bepi Vigna e la redazione formata da Antonello Zanda, Tore Cubeddu, Elisabetta Randaccio e Massimo Spiga si trovò a interrompere le pubblicazioni, conservando, però, il desiderio di ritornare a parlare seriamente e, nello stesso tempo, con piacere assoluto, di cinema. Nel Luglio 2016, dopo mesi di ragionamenti infiniti, ecco rinascere "Teorema", questa volta in versione online (www.teoremacinema.com), con ancora il suo logo e una veste grafica accattivante. Sin dal primo nuovo numero, che per continuità è il 9, l'offerta agli appassionati è variegata: dai rinnovati problemi del cinema sardo all'incontro con Giuliano Montaldo, dal ricordo del grande documentarista Fiorenzo Serra a recensioni di film e libri, nonché uno spazio su cinema e linguistica. Nel numero di Agosto prosegue l'avventura con riflessioni su videogiochi e società, sul western, ricordando Corrado Farina e Giuseppe Ferrara. Il sostegno dei lettori è stato importante: 1400 accessi alla nuova edizione, in pochi giorni, danno fiducia a chi crede ancora che, discutendo di cinema, si possa incidere, in qualche modo, sulla realtà.

Elisabetta Randaccio

teoremacinema.com/

Teorema, rivista sarda di cinema

Redazione c/o Cineteca Sarda, Viale Trieste, 118, 09123 Cagliari

teoremacinema@gmail.com

Direttore responsabile: Bepi Vigna

TEOREMA

Redattori: Antonello Zanda, Elisabetta Randaccio, Massimo Spiga

n°10 - Agosto 2016

È uscito il nuovo numero di Teorema, la rivista sarda di cinema. Ecco l'indice degli articoli di questo mese:

Il realismo politico di Giuseppe Ferrara di Antonello Zanda

L'itinerario cinematografico di Marco Antonio Pani di Elisabetta Randaccio

In ricordo di Corrado Farina di Bepi Vigna

Pokémon GO di Massimo Spiga

Libri - Orizzonti di Forza di Zeno Saracino

Domande sul cinema "sardo" di Bepi Vigna

A proposito del DDL Cinema e Audiovisivo di Elisabetta Randaccio

The Ranown Cycle - Il cinema western di Boetticher di Bepi Vigna

Buona lettura!

[vai al sito](#)

Poesia e cucina. Le passioni di Aldo Fabrizi



Andrea Fabriziani

Se si pensa ai protagonisti più apprezzati e versatili del cinema italiano, non può mancare lui, Aldo Fabrizi, o Fabbri, come recita la sua lapide al Verano. Maschera tragica

e comica al contempo, rappresentativa di un'epoca aurea del cinema italiano, in qualche modo precursore della commedia all'italiana grazie a quella famosa scena comica della paddellata in testa all'anziano in *Roma Città Aperta*. Attore completo che travalicava la sua importanza come simbolo della romanità e apprezzato anche a livello pluriregionale dai registi più disparati, Fabrizi era uomo di mestiere, un professionista dello spettacolo in tutti i suoi aspetti: mentre Rossellini e Amidei lo avvicinano per proporgli il copione del film, era di scena con uno dei suoi spettacoli di rivista, scritti da un Fellini ancora in erba. Secondo Carlo Lizzani, come ci mostra in *Celluloide* (1995, in cui Fabrizi è interpretato da Antonello Fassari), pare addirittura che l'attore di Campo de' Fiori si sia commosso alla lettura della sceneggiatura. Mentre era molto apprezzato dal pubblico, non sempre la critica fu generosa con lui, spesso mancando di cogliere quella sua genuina verve recitativa nata in maniera totalmente spontanea, senza accademie o scuole di recitazione. Una vis che lo ha



Fabrizi mentre firma autografi

portato dai vicoli del centro di Roma ai vertici dello spettacolo italiano. Non solo teatro e cinema, ma anche televisione. Sono numerose le trasmissioni che lo vedono tra i protagonisti, da *La voce nel bicchiere* (1959) di Gianni Isidori e Leopoldo Cuoco, fino a *Buongiorno Italia* del 1981, senza contare le tantissime comparse e gli sketch ancora oggi memorabili. Un uomo dai molteplici talenti e dall'immenso carisma, divenuto simbolo di una cultura, una psicologia e un'umanità del tutto romana. Caratteristica questa che non può prescindere dal personaggio. Se si cita Fabrizi, si cita Roma, ci si riferisce ad un intero popolo. Questo popolo dei "romani de Roma" ha una serie di immutabili tradizioni contadine e pastorali che sono state tramandate di generazione in generazione, ed ecco che Fabrizi le ricorda in una trilogia di libri di ricette in versi (una seconda trilogia dopo la piccola saga cinematografica



Aldo Fabrizi nel suo studio-cucina. Foto di Aldanese-Svoboda ("Nonna Ministra", Mondadori, Milano 1974)

della famiglia Passaguai), coniugando le sue due più grandi passioni, la cucina e la poesia. Se tutti conoscono il Fabrizi attore e comico, pochi conoscono il Fabrizi poeta gastronomo: Proust riscopriva il passato attraverso l'assaggio di un biscotto al burro, Fabrizi ci conduce nella terra della memoria attraverso i sapori genuini della cucina romanica, i ricordi di la frutta e de l'odori, prima con *La pastasciutta* del 1970, poi con *Nonna Ministra* (1974) ed infine con *Nonno Pane* (1980), tutti editi da Mondadori. Tra le ricette in versi della panzanella, della pasta e ceci e delle minestre della tradizione culinaria romana, non mancano sonetti di tutt'altro stampo. Come ci ricordano i sottotitoli dei volumi, ricette e considerazioni in versi, non si limita ad illustrare i procedimenti di preparazione dei piatti della tradizione, ma inserisce riflessioni personali sulla politica, sulla società e sui costumi delle figure che popolano i vicoli di Roma, proprio come fece il Belli, nascondendo (neanche troppo) dietro all'evidente vena comica la lama tagliente della satira. In *Nonna Ministra* ad esempio prende di punta la questione del Sud in *Salviamo il Sud!*, parla dello svuotamento delle campagne e delle migrazioni verso le grandi città in *Urbanesimo*, cita direttamente Cecco Angiolieri in *Tre felicità*, parafrasando il suo celebre sonetto *Tre cose solamente m'ènno in grado*. In *Nonno Pane* addirittura invita a pranzo Umberto di Savoia, augurando il suo ritorno in patria e mostrando lievemente un lato monarchico, e ancora, sempre nell'ultimo volume del tritico, Fabrizi si spinge ancora più in là: modifica la preghiera del Padre Nostro in *Oh, Padre Nostro* in cui prega affinché il grano non cresca con l'acqua inquinata e l'aria tossica delle ciminiere, terminando così: "E si quer poco grano seminato/ Id dio nun ce lo sarva da la peste,/ vordì che pure Lui s'è intossicato".

Andrea Fabriziani

Pasolini, le Olimpiadi di Roma del 1960 e lo sport "spettacolo"



Angela Felice

Mentre si celebrano le Olimpiadi di Rio, piace rinverdire tre articoli poco noti in cui, su "Vie Nuove", Pasolini raccontò la kermesse agonistica che si tenne a Roma nel 1960: un'edizione "mitica", esaltata da Livio Berruti, da un Abele Bikila maratoneta a piedi scalzi, dalla stella emergente di Cassius Clay. Ma per Pasolini quell'occasione fornì soprattutto lo spunto per una riflessione sulle caratteristiche dello sport moderno, ormai segnato dal meccanismo dello spettacolo. Innanzitutto, egli presenziò all'inaugurazione olimpica e assistette alla parata iniziale delle squadre nazionali, sfilate in rigoroso ordine alfabetico («istituzione meravigliosa!», esclama): «ogni rappresentativa ha un costume diverso: calzoncini bianchi e giacca blu, calzoncini grigi e giacca scura, calzoncini chiari e giacca giallina orlata di rosso: una infinità di combinazioni, che solo il mio amico Arbasino sarebbe in grado di descrivere con dovuto commento e col dovuto spirito. Ma l'effetto è estremamente piacevole: tanto più che ogni rappresentativa ha una piccola variante, una piccola trovata: le canadesi hanno in mano delle bellissime borsette; i polacchi agitano dei fazzolettini colorati, gli indiani hanno degli altissimi turbanti arancione: il sole fonde tutto, e non c'è un solo costume di cattivo gusto, di solo effetto. [...] Il Giappone, Cuba, parevano portare dentro lo stadio, così puro, così anonimo, la concretezza vivente delle recenti battaglie, delle recenti morti, delle recenti passioni: ma tutto come purificato, diventato esperienza e dolore di ognuno di noi, e, come tale, superato, vinto dall'incalzare del tempo e della storia». Il titolo dell'articolo è *Un mondo pieno di futuro*: è l'intero mondo che Pasolini vede sfilare, un mondo nuovo con i numerosi paesi africani che di recente hanno conquistato l'indipendenza, con gli stati più poveri che stanno iniziando a avere «una loro vita civile», con gli Usa e l'Urss che si apprestano a «possedere il cosmo». Pasolini non tace gli aspetti sgradevoli della manifestazione, quando rasenta la retorica e il provincialismo (tra essi il benvenuto del ministro Andreotti, «difficile immaginare un discorso più retorico e più provinciale», e il canto dell'Inno olimpico, «un relitto wagneriano da stringere il cuore»), ma conclude ponendo l'attenzione sulla «parte bella: questa giovanile, colorita visione del mondo riunito in una pacifica sfida, questa evocazione dei momenti storici, come staccati dal male e dal bene, quasi pronti a far parte di una coscienza più alta e serena, quella che li giudicherà domani» (1). Tuttavia, in un

secondo intervento (*Dramma sul filo*), Pasolini confessò di sentirsi «un pessimo spettatore di gare atletiche», a parte qualche raro momento di emozione, come nella corsa dei quattrocento metri combattuta «fino alla disperazione» dal nero americano Davis contro il biondo tedesco Kauffmann, infine vincitore: «Ma io pensavo –commenta Pasolini– ai generali tedeschi e a Erhard, e non ho potuto ammirare quel povero biondo: non l'ho proprio potuto ammirare. Quella sua ostinata passione, quella sua furia disperata, mi hanno fatto paura». La ragione di quella scarsa partecipazione? Il fatto è che «da troppo tempo lo sport è spettacolo. [...] Oggi, pian piano, nulla di ciò che è fisico è necessario, dato che tutto è stato sostituito dalla macchina. [...] Ed è quindi divenuto spettacolo, per l'esigenza di mas-



Pier Paolo Pasolini in una foto d'archivio del 1960 alla Borgata Gordiani di Roma

se enormi». E allora, per questo Pasolini poco coinvolto, la soluzione migliore è uscire dalla conca gremita dello stadio («un timballo di folla», lo chiama Moravia) e ritrovare il vero divertimento nella dimensione dello sport spontaneo e popolare. Così Pasolini rievoca lo stabilimento Ondina di Ostia dove qualche giorno prima egli ha assistito a gare improvvisate tra un gruppo di italiani, «nati stanchi, ragazzi della periferia», e un gruppo di ungheresi, in mezzo all'esaltazione scalmanata di un piccolo gruppo di tifosi popolari. Dopo la vittoria degli ungheresi, «colossi selezionati, potenti e meticolosi», le donne italiane, «lanciando parolacce in romanesco», hanno sfidato le donne ungheresi al tiro alla fune e hanno vinto. Lì sì che, per Pasolini, si è tenuta «una vera riunione sportiva: lo sport ideale ha queste dimensioni» (2). Pasolini interviene ancora sul clima sportivo della Roma delle Olimpiadi con un terzo articolo, *Tradì i pattini per la bicicletta*. In questo caso, fuori ormai da ogni stadio, egli racconta di una intervista avvenuta durante una cena «in un locale dove sono stato mille volte con gli amici consueti». L'intervistato è il ciclista Viktor Kapitonov, che si è appena aggiudicato la prova su strada, dando alla Russia la prima grande vittoria in

una manifestazione ufficiale. Ha le caratteristiche fisiche, la goffaggine timida e lo sguardo di un adolescente che al poeta-cronista ricorda gli amici friulani: «Ogni volta che apre bocca mi pare che debba dire una frase friulana». Il campione olimpico racconta le sue origini da dilettante della bicicletta, usata nei mesi estivi per tenersi in esercizio quando era un campione del pattinaggio sul ghiaccio. Pasolini è interessato a conoscere i motivi della mancanza di forme di professionismo sportivo in Russia, e gli viene risposto «con vivace euforica ingenuità» che «lo sport deve servire solo a migliorare fisicamente, a spronare a una pacifica competizione, non altro». Un dilettantismo da difendere, dunque, tanto che, a scanso di equivoci, Pasolini si sente in dovere di puntualizzare che anche lui la pensa alla

stessa maniera e che certo non difende il professionismo. Al termine dell'incontro il ciclista e il suo allenatore Scelesnev lo fanno felice quando gli chiedono che li portasse a vedere qualcosa di Roma: «istintivamente vado verso la periferia, e piano piano, arriviamo alla Borgata Gordiani, chiacchierando sempre di sport, delle prime vittorie dei russi nell'atletica, delle gare di domani. "Dormono tutti?" mi chiedono, come passiamo tra le infangate, miserande casette della borgata perse nel livore della notte, mute. "No!" dico io «qui c'è una specie di coprifuoco. Scendiamo dalla macchina, nel piazzale circondato dalle casette degli sfrattati, chiuse nel loro miserabile orticello. Lontanissime, splendono le



Viktor Arsenievich Kapitonov ciclista su strada sovietico, Olimpiadi 1960, medaglia d'oro

luci della Roma olimpica. Non dormono, no, alla borgata: se ne stanno, esclusi dalla città, come rintanati tra le loro casette. Vedendoci, un po' alla volta vengono fuori, si raccolgono intorno, è una piccola folla: sono quasi tutti giovani, e come riconoscono Kapitonov, gli si raccolgono intorno, festosi, nei loro eleganti stracci di malandrini. Ah, quante cose ci sarebbero da dire...» (3).

Angela Felice

Note

1. "Vie Nuove", 3 settembre 1960, in *Romanzi e racconti*, a cura di W.Siti e S.De Laude, Mondadori, "Meridiani", Milano, 1998, pp. 1527-1531.
2. "Vie Nuove", 17 settembre 1960, cit., pp. 1532-1536.
3. "Vie Nuove", 10 ottobre 1960, cit., pp. 1537-1541.

Teatri di periferia

La rinascita del teatro Tor Bella Monaca

Nella periferia della capitale tra degrado e redenzione. Anche così la città si riavvia



Maria Vittoria Pellecchia



Roberta Gentili

“Ho cominciato a fare teatro per divertimento. Poi è diventata una necessità. Lei mi deve dire, se chiudete questo posto, io come devo fare”.

7 luglio 2015, atrio del Teatro Tor Bella Monaca. Alcuni responsabili del Comune di Roma espletano i controlli e le pratiche necessarie per “la consegna delle chiavi”. L’affidamento del Teatro è giunto a sua naturale conclusione ma non c’è stata la lungimiranza amministrativa di pubblicare il nuovo bando in corso di gestione e permettere la continuità dell’apertura di

un luogo che è, innegabilmente, un presidio culturale. Il Teatro, quindi, bisogna chiuderlo per poi, usciti i nuovi vincitori del bando, riaprirlo. Un ragazzo di 16 anni bussava alla vetrata, chiede gentilmente di poter dire una parola. Dietro di lui ci sono molte persone, pubblico affezionato del Teatro per lo più. Uno dei responsabili del Comune apre la porta, tutti ascoltiamo. Non sono parole buttate al vento. È passato più di un anno e ancora riecheggiano nella testa. Anche chi è lì, suo malgrado, in rappresentanza del Comune resta senza parole. Necessità. Ecco il punto. Molto spesso quando si parla di cultura o di luoghi di cultura si finisce per dare la priorità alle cifre, alle statistiche di presenza; al botteghino, alle urgenze amministrative, al come, cosa e

quando in un bailamme di numeri e chiacchiere, che fanno dimenticare perché. Perché e per chi ci si sta tanto affannando a far quadrare i conti, contattare le compagnie, creare una programmazione il più possibile diversificata che dia spazio a tutto e tutti. Fin dall’inizio il modello di gestione, nato dall’incontro delle compagnie in occasione del bando 2012, aveva come obiettivo prioritario il dialogo con il pubblico e l’incontro con il territorio. Ecco perché, per dirla con le parole del Direttore Artistico Alessandro Benvenuti, non c’è mai stato un teatro degli effetti, ma un teatro dell’affetto che fosse sempre attento al territorio e ai suoi abitanti. I protagonisti del Teatro Tor Bella Monaca sono, infatti, i cittadini del territorio e la loro necessità di avere un presidio culturale efficiente che li ospiti e ne soddisfi la sete di cultura. Quartiere difficile, Tor Bella Monaca, popolatissimo, con problematiche di carattere abitativo e sociale e dalle mille contraddizioni, ma anche quartiere fatto di persone che riconoscono nel Teatro il riscatto



e la dignità di chi non vuole sentirsi abbandonato. Con l’idea, inoltre, di invertire le rotte e far in modo che dal centro il pubblico si sposti verso la periferia e non solo il contrario, la nuova direzione mette in comunicazione il Tor Bella Monaca, facente parte dei cosiddetti Teatri di cintura, con il centro della Capitale creando un calendario fitto di appuntamenti che termina in quel martedì di luglio 2015 fra lacrime e disapprovazione. Tanta partecipazione non per contestare il naturale termine dell’incarico di gestione, ma perché in ognuna di quelle per-



sone presenti era chiaro che si sarebbe precipitati nelle pastoie della burocrazia. In quel momento, tra l’altro, Roma Capitale era in ginocchio. La nuova RTI, formatasi con tre delle compagnie già facenti parte della precedente gestione (Sevencults di Filippo D’Alessio, La casa dei racconti di Duccio Camerini, Teatro Potlach di Pino di Buduo) vince il nuovo bando. Il 4 gennaio 2016 è la data indicata come



Modaiolo selfie di parte della redazione di **Diari di Cineclub** al Teatro Tor Bella Monaca. Da sx Angelo Tantaro, Patrizia Masala, Maria Vittoria Pellecchia e Marco Asunis;

Da sx Filippo D’Alessio direttore organizzativo, Roberta Gentili, Stefania Rosmarino, Maria Vittoria Pellecchia e Livia Caputo. Sul palco l’Orchestra Bottoni (foto di Andrea Mercanti)



Da sx Filippo D’Alessio direttore organizzativo, Roberta Gentili, Stefania Rosmarino, Maria Vittoria Pellecchia e Livia Caputo. Sul palco l’Orchestra Bottoni (foto di Andrea Mercanti)

inizio, ma fra ritardi, documenti e lungaggini, di fatto, entriamo a teatro a fine giugno... l’entusiasmo non manca nonostante i lunghi mesi di chiusura pesino ancora sulle spalle. Il primo luglio 2016, esattamente un anno dopo l’ultimo spettacolo, il pubblico si riversa in sala. Sold out, lista d’attesa, sorrisi e fragore nel



Orchestra Bottoni primo luglio 2016 serata inaugurale per la riapertura del Teatro Tor Bella Monaca (foto di Andrea Mercanti)

foyer. La gioia è incontenibile, la musica che accompagna la serata porta il tempo del battito del cuore di chi conosce cos’è l’attesa. C’è chi applaude in sala, chi fa video ricordo, chi balla maldestramente un valzer nel corridoio. Non mancano né bottiglie di spumante né torte sapientemente decorate con torri di cioccolato. Volano tappi di sughero e si innalzano calici. È una festa. A Tor Bella Monaca sono state riaperte le porte alla prosa, alla danza contemporanea, agli spettacoli per bambini e ragazzi, al teatro circo, alla musica classica,

segue a pag. successiva



Primo luglio 2016 serata inaugurale Teatro Tor Bella Monaca, Alessandro D’Alessandro solista e coordinamento Orchestra Bottoni (foto di Andrea Mercanti)

segue da pag. precedente

popolare, elettronica, swing e jazz, al cinema con una rassegna pensata ad hoc, ai laboratori di teatro, scenografia e light design aperti a tutti. Insomma, riapre il polo culturale. La filosofia della rinnovata gestione è sempre la stessa. Si possono scatenare pioggia e venti, imporre temperature da Polo Nord o afa soffocante



Serata inaugurale primo luglio 2016, Antonella Costanzo voce Orchestra Bottoni (foto di Andrea Mercanti)

che neanche l'aria condizionata può alleviare. Le porte del Teatro saranno sempre aperte, anche solo per un rifugio momentaneo, per una chiacchierata, uno scambio di opinioni condividendo una risata, per salutarsi con una sentita stretta di mano che, da sola, vuol significare un reciproco grazie! La consapevolezza della breve durata dell'affidamento previsto dal bando (problematica ricorrente in tanti altri bandi pubblici, ahinoi. Inutile ribadire il disappunto, se non addirittura il disagio, intellettuale che non si può non provare per la discutibile politica culturale di oggi) è una ferita aperta con la quale ci confrontiamo tenacemente. Costruire la continuità di cui un territorio ha bisogno, dare basi solide a un progetto culturale da tramandare e far crescere, necessiterebbe di un tempo altro. Non solo un ritmo condiviso verso lo stesso obiettivo, ovvio punto di partenza, ma anche la realizzazione di una progettualità accordata su un lungo periodo. L'augurio torna a essere quello di un bando che detti i tempi necessari alla realizzazione di una composizione musicale, da godere ogni giorno.

Maria Vittoria Pellecchia e Roberta Gentili

Maria Vittoria Pellecchia: attrice, drammaturga, regista, redattrice per la sezione cinema di Nucleo Artzine rivista di approfondimento e indagine sul contemporaneo e Quaderni di cinema sud. Organizzatrice di festival e rassegne cinematografiche tra cui Laceno D'Oro festival internazionale del cinema. Dal 2012 fa parte della compagnia teatrale La casa dei racconti.

Roberta Gentili: organizzatrice teatrale, decor di scena, trampoliera, artista visivo. Fra le collaborazioni teatrali Dynamis Teatro Indipendente, Teatro Potlach, Aesopstudio multimedia e video art, Ass. Cult. Sevencults.

www.teatriincomune.roma.it/teatro-tor-bella-monaca/

www.facebook.com/Teatro-Tor-Bella-Monaca-353077011467896/

via Bruno Cirino | 00133, Roma
(all'angolo di viale Duilio Cambellotti con via di Tor Bella Monaca)

promozione@teatrotorbellamonaca.it

Telefono: 06 201 0579

Il Cinema a Taranto e Provincia



Adriano Silvestri

Il territorio di Taranto e Provincia da tempo è un luogo della Puglia preferito per girare film. La storia della cinematografia inizia nel Capoluogo e coinvolge il suo hinterland, tra Ginosola, Manduria, Massafra, San Marzano e Martina Franca. Per fermarci al 1980, anno finale di questa breve storia, che coinvolge anche personaggi particolari, come il regista americano Joseph Losey, nella lista nera della Commissione per le attività anti-americane, o Pier Paolo Pasolini e Roberto Rossellini, alla sua opera prima, fino a Romolo Marcellini, candidato al Premio Oscar nel 1961 per «La Grande Olimpiade». Vengono a debuttare al cinema la indossatrice Eleonora Rossi Drago, esclusa da Miss Italia, Maria Grazia Spina e la starlet Monica Como e girano qui il primo film attori come il compianto Andrea Brambilla, più noto come «Zuzzurro», il presentatore tv Mike Bongiorno e il dj Awana Gana. Compagno anche alcuni noti personaggi legati alla Puglia, come Nino Rota, Francesco De Robertis, Cecilia Mangini, Lino Banfi, Lucio Montanaro, Rosario Borelli, Gianni Ciardo, Umberto Raho. Ma andiamo per ordine ed esaminiamo i primi quindici film (compresi due documentari), girati in tutto o in parte nella provincia di Taranto, nell'arco di tempo dal 1941 al 1980.

Taranto = Francesco De Robertis è il primo regista pugliese che abbia realizzato un film in Puglia, scegliendo nel 1941 la Città dei due Mari, che conta 120mila abitanti. Per rimanere in tema si intitola «La Nave bianca» ed è firmato - pare conflittualmente - insieme a Roberto Rossellini. Siamo in periodo di guerra, all'interno dell'Arsenale Militare Marittimo e nell'area portuale, che di lì a poco sarebbe sta-



«La nave bianca» (1941) diretto da Roberto Rossellini con la supervisione di Francesco De Robertis

ta uno dei bersagli degli attacchi aerei britannici. La nave in questione è una unità ospedaliera della Regia Marina militare, che salpa alla volta di Punta Stilo e Capo Teulada, mentre i marinai intrattengono una corrispondenza con le madrine di guerra. Tutti gli attori sono membri dell'equipaggio oppure dilettanti. Il film viene presentato alla Mostra d'Arte cinematografica di Venezia in una delle edizioni che sarà (giustamente) considerata in seguito come «non avvenuta». Va ricordato

che - anche prima del conflitto - alcuni documentari e cinegiornali avevano ripreso le immagini di Taranto in bianco e nero, con i toni solenni del Regime: il varo nei Cantieri Navali delle varie unità, sommergibili e siluranti, ma anche le prime vedute aeree del territorio, realizzate nel 1929 in occasione della Crociera aerea Taranto-Atene. Non manca la visita di Sua Maestà Umberto, che passa in rivista le forze del mare e del cielo. Ma si riesce a cogliere anche la coltivazione delle ostriche nel Mar Piccolo. Il mare echeggia ancora nel successivo film del regista nativo di San Marco in Lamis (Paese del Gargano, che gli dedica il Cinema



Comunale, tuttora funzionante): «Fantasmi del mare» (Ottobre 1948), nato con il titolo provvisorio «Rotta a Sud», la prima riflessione sugli avvenimenti datati 8 Settembre 1943. De Robertis gira interamente nell'Arsenale, a bordo di una nave in disarmo, la «Capo Arena», con una incursione nella vicina Villa Peripato, per una vicenda eroica, che coinvolge il comandante e suo figlio, imbarcato come semplice marinaio sulla nave «Giulio Cesare» in navigazione da Pola a Malta. Protagonista è l'attore Raf Pindi, di Gallipoli, affiancato dal barese esordiente Umberto Raho. Il primo titolo a livello internazionale è «The Masked Pirate» (I Pirati di Capri, 1949), film storico diretto

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
 da Edgar G. Ulmer e Giuseppe Maria Scotese, con Louis Hayward e Binnie Barnes, ambientato in Campania, ma girato in gran parte a Taranto. Debuttera la ventiquattrenne Eleonora Rossi Drago, al fianco di Linda Christian. Le musiche sono di Nino Rota, che l'anno seguente diventa direttore del Conservatorio Piccinni di Bari, ma che - prima degli eventi bellici - insegnava proprio a Taranto, al Conservatorio musicale dedicato a Giovanni Paisiello. Segue «Imbarco a Mezzanotte» (Stranger on the Prowl, 1952), prodotto per la United Artists da Joseph Losey, fuggito dagli Usa. Aiuto è Andrea Forzano, che risulta - solo sulla carta - il regista di questo film drammatico, tratto dal racconto «La Bouteille de lait» di Noël Calef. Alla sceneggiatura lavora un altro cineasta finito nella Lista Nera: Ben Barzman. Gli interni sono girati negli studi Pisorno di Tirrenia. Protagonisti sono Aye Ninchi e Arnoldo Foà. Il manifesto originale è conservato nella Mediateca Regionale di Bari. È poi la volta di Antonio Musu, che ambienta a Taranto la sua opera prima: «Il Prezzo della gloria» (1956) con ancora Eleonora Rossi Drago, accanto a Fiorella Mari e - in veste di attore - anche il giovane Mike Bongiorno. Questa volta si gira su una torpediniera, a bordo della quale emerge il disaccordo tra il comandante (ne veste i panni Gabriele Ferzetti) e il suo primo ufficiale (Pierre Cressoy). Le scene si svolgono al porto, sotto il Ponte Girevole, nella Città vecchia e davanti al Cine Teatro Ausonia, con i manifesti della rivista strip «Follie». Viene poi a Taranto una troupe per girare la parte finale del film «I Fidanziati della Morte» (1957), dedicato alla leggendaria corsa in moto Milano - Taranto. Romolo Marcellini dirige Rik Battaglia, Margit Nünkee, Sylva Koscina, Hans Albers. È il primo grande film italiano sul motociclismo, con la partecipazione del pilota francese Pierre Monneret, dei biker britannici Geoffrey Duke, Bill Lomas e Dickie Dale, dei campioni italiani Enrico Lorenzetti, Libero Liberati e Albino Milani (tutti ormai scomparsi). Arriva nelle sale pochi mesi dopo che si era disputata l'ultima edizione della gara, con le immagini del traguardo per i concorrenti, provenienti da Bari, sul viale dell'Arsenale Militare Marittimo. Il primo film a colori è diretto da Turi Vasile: «Promesse di marinaio» (1958), con la colonna sonora di Lelio Luttazzi. È la vicenda scanzonata di cinque marinai, interpretati da Renato Salvatori, Luigi De Filippo, Antonio Cifariello, Alberto Bonucci, Nick Pagano e Rosario Borelli (di Cerignola). Debuttera al cinema la ventiduenne Maria Grazia Spina. Le riprese sono quasi tutte a Taranto e mostrano tutta la città nei suoi colori: il porto, la stazione ferroviaria, piazza della Vittoria, corso Vittorio Emanuele II, i giardini del lungomare. Un set è al Lido Silvana, nella vicina Marina di Pulsano, un altro al Teatro Petruzzelli di Bari.

Ginosa, Manduria, Massafra = I primi tre Paesi del Tarantino coinvolti nel cinema lo devono a Pier Paolo Pasolini, che realizza alcune scene de «Il Vangelo secondo Matteo» (1964)

nello scenario della gravina di Ginosa e nel territorio di Manduria. Gli ambienti rupestri di Massafra affascinano in particolare il regista, il quale definirà «un canyon» la Gravina di San Marco, popolata da uomini, animali e alberi, mentre sceglie il centro storico per rappresentare la città di Cafarnao, in Galilea, set principale - con Matera - del film. Da ricordare che Pasolini prese in affitto per alcuni mesi l'intero Politeama Italia di Bisceglie per rivedere e montare tutte le scene girate tra Puglia e Basilicata.



San Marzano di San Giuseppe = Nel 1978 viene realizzato il documentario «Quando la Scuola cambia» da Vittorio De Seta, poi trasmesso in tv dalla Rai. Racconta la vita del professor Carmine De Padova, che insegna l'antica lingua Arbereshe ai ragazzi della Scuola Elementare Casalini.

Martina Franca = Bisogna attendere molti anni prima che un set ritorni in provincia di Taranto e avviene con la stagione della commedia sexy: Mariano Laurenti gira e ambienta a Martina Franca due film: «L'Insegnante va in



«La liceale al mare con l'amica di papà» (1980) di Marino Girolami con Renzo Montagnani e Marisa Mell

collegio» (1978) con la coppia Edwige Fenech - Lino Banfi e con Lucio Montanaro, che qui è nato. Appare l'Hotel Semeraro, la basilica di San Martino, la chiesa di San Michele Arcangelo, l'arco di Santo Stefano, poi piazza Roma e via Mercadante. E «L'Infermiera di notte» (nelle sale a Febbraio 1979), con gli stessi attori

pugliesi e con il caratterista Jimmy il Fenomeno, tra piazza XX Settembre, via Verdi, fino all'Ospedale (con alcune scene anche nella Città di Taranto, al lungomare, al porto e al Park Hotel). Ma la protagonista assoluta è Gloria Guida e la sua prestazione porta al divieto ai minori di 18 anni, motivato anche dalle scene di Paola Senatore e Anna Maria Clementi. Sarà poi il turno di Marino Girolami con «La Liceale al mare con l'amica di papà» (1980) in cui debuttera al cinema Andrea Brambilla e l'attore barese Gianni Ciardo, al fianco di Marisa Mell, Cinzia De Ponti (Miss Italia), la bella Sabrina Siani e con Renzo Montagnani, Alvaro Vitali e Lucio Montanaro. **Taranto** = Si ritorna a Taranto con «La Domenica del Diavolo» (Midnight Blue, 1979), scritto e diretto da Raimondo Del Balzo, considerato il maestro del genere «Lacrime Movie», ma che si cimenta in un thriller con tre attrici atlete (interpretate da Christiana Borghi, Elisabetta Valgiusti e dalla debuttante Monica Como). Esse invitano altrettanti uomini - tra cui il compianto Vincenzo Crocitti - a trascorrere la notte con loro, ma un occasionale flirt estivo diventa un incubo, tra le dune di sabbia del litorale Tarantino. Segue il film musicale di Luigi Petrini «White "pop" Jesus» (1980) unica pellicola con protagonista Awana Gana. Coreografia e balletti di Don Lurio. Ecco il Mar Piccolo, i giardini di Villa Peripato, un corteo che attraversa tutto il centro cittadino, fino al nuovo quartiere Bestat, e raggiunge la Spiaggia del Gabbiano. Nel cast con Stella Carnacina e Gisela Hahn, l'attore barese Luca Sportelli. Chiudiamo la rassegna con il documentario «Comizi d'amore '80» girato da Cecilia Mangini, che intervista gli operai dell'Italsider (che poi diventerà Ilva) su sessualità e aborto. E ricalca l'omonimo titolo voluto per l'inchiesta da Pier Paolo Pasolini, con il quale la documentarista, originaria di Mola di Bari, aveva a lungo collaborato.

Per passare - dalla lavorazione dei film alla proiezione nelle sale - va sottolineato il fatto che il territorio abbia saputo conservare e tenere in efficienza alcune strutture cinematografiche esistenti da lungo tempo, alcune già prima della Grande Guerra, tanto che molte sono tuttora aperte al pubblico: si pensi al Cine Teatro Spadaro, costruito nel 1914 a Massafra; al Cine Teatro Orfeo, inaugurato il 27 febbraio 1915 nel capoluogo; al Cinema Teatro Verdi, funzionante a Martina Franca dal 1920. E sono oggi operativi, oltre a questi, anche il Cinema Vittoria di Grottaglie, dal 1926; e l'Arena Ressa di Statte e il Cine Teatro Valentino che Castellaneta ha dedicato al concittadino divo del cinema Muto, entrambi dal 1940.

Adriano Silvestri

Nota: Il testo comprende elementi tratti dalle Pagine Wikipedia, tutte compilate dal sottoscritto, e dedicate ai film: «Fantasmi del mare» (aperta nel 2009), «I pirati di Capri» - «Imbarco a mezzanotte» - «Promesse di marinaio» (tutte avviate a Novembre 2011).

La perdita di qualità del Cinema italiano

(Parte prima)



Ugo Baistrocchi

Alla conferenza stampa di presentazione della Mostra di Venezia, il 28 luglio 2016, la giornalista Fulvia Caprara ha posto questa domanda al direttore Alberto Barbera: *"Vorrei parlare un attimo della situazione italiana. Che cosa, in che ambiti,*

in che confini, ti sei trovato a scegliere? Mi riferisco al concorso. Che annata è?" E Barbera, soppesando attentamente ogni parola, ha risposto: *"Abbiamo visto 125 film italiani, che sono tantissimi ovviamente (voci dal pubblico: "Troppi!"), forse troppi. È un discorso che ho già fatto lo scorso anno. Non vorrei ripetermi anche per non essere accusato di essere troppo duro nei confronti di una produzione nazionale che in questo momento mi sembra stia puntando più sulla quantità che non sulla qualità...omissis...Oggi si fanno centinaia di commedie, commedioline, commediucole, commediacce, di tutti i tipi, tutto fuorché buone commedie".* Un altro giornalista gli ha poi chiesto *"L'altro anno avevi detto...avevi notato che con gli stessi soldi che si utilizzavano per fare un certo numero di film, qualche anno fa, adesso se ne fanno il doppio. Voglio sapere se continua questa tendenza".* E Barbera, questa volta senza pensarci troppo, gli ha risposto: *"Non credo che sia cambiato qualcosa, in meglio o in più, rispetto allo scorso anno anzi, se posso dire, c'è stata un'ulteriore depressione della qualità media della produzione italiana, che è una cosa assolutamente inquietante di cui, peraltro, i produttori stessi sono consapevoli. Però mi sembra che sia un po' un circolo vizioso per cui si scaricano le colpe sempre su altri ma mi sembra che manchi, come dire, la capacità, la volontà, forse, di individuare una strategia utile un po' diversa".* Sempre a luglio, Nanni Moretti ha deciso di non organizzare la tradizionale rassegna "Bimbi belli", dedicata agli esordi nel cinema italiano, per mancanza di materia prima, cioè di almeno dodici opere prime minimamente significative secondo il suo metro qualitativo. Quelli citati sono i pareri di due autorevoli professionisti che, da punti di vista diversi, giungono alle stesse conclusioni in merito alla perdita di qualità complessiva del Cinema italiano. Quello che si intende dimostrare in questo breve studio è che questa perdita di qualità non è un risultato accidentale o casuale ma è il risultato necessario di scelte, o non scelte, fatte dall'inizio di questo secolo in poi dai responsabili delle politiche culturali di questo paese e da chi li ha influenzati o controllati. Dal 2002, si è operato in Italia in modo da farsi di deprimerne, sminuire, annullare, dal punto di vista qualitativo, gli obiettivi, gli strumenti di programmazione, di valutazione e di monitoraggio, gli strumenti finanziari, la normativa primaria e secondaria, il personale

politico e amministrativo del settore pubblico (e privato) destinati al governo del cinema. Il modello di sviluppo culturale è divenuto puramente autoreferenziale. La diversità culturale predicata non è stata praticata. Ogni critica è stata repressa o osteggiata. La funzione normativa è stata utilizzata per confermare o legittimare l'esistente (così come percepito dal normatore). I progetti e i risultati o i benefici di tali progetti sono autovalutati piuttosto che valutati e non esiste la possibilità di un controllo efficace da parte degli utenti e tantomeno da parte dei cittadini sui progetti stessi. Il principio della trasparenza è stato reso inoffensivo, o seppellendolo sotto una marea di "not open data", o ricorrendo alla banalissima omissione senza conseguenze ("ops, ci siamo dimenticati di pubblicare...") o alla ritardata pubblicazione di informazioni per le quali è essenziale la tempestività, o, infine, facendo appello alla riservatezza o, persino, in certi casi, alla segretezza. Elemento essenziale di questa politica celibe è un ipertrofica funzione comunicativa, anch'essa purtroppo esercitata con una mediocrità che, a volte, sfiora il ridicolo e che si occupa di costruire un mondo di trionfi e successi virtuali senza alcuna relazione con la realtà. La prima considerazione da fare parte dalla tragica constatazione che i responsabili della politica italiana, pur disponendo dal 1985 dello strumento, l'Osservatorio dello spettacolo, per consentire una informata programmazione della spesa pubblica, hanno preferito e preferiscono essere ciechi e prendere decisioni in base all'istinto o all'ispirazione del momento, senza correre il rischio di essere contraddetti da cifre o dati contrari alle loro, spesso, infantili o ingenui intuizioni, indotte da studi e ricerche di consiglieri interessati. (Per maggiori informazioni su questo peccato capitale della politica culturale italiana, si rinvia all'Ostentaria pubblicata sui numeri 35 e 38 di **Diari di Cineclub**) In merito agli obiettivi, per i pochi che non lo sanno, si ricorda che a seguito dell'unica seria riforma della pubblica amministrazione mai attuata (quella di Amato-Cassese-Bassanini degli anni '90) ogni pubblica amministrazione definisce annualmente gli obiettivi da conseguire. Il semplice sistema ideato inizialmente è divenuto, in meno di vent'anni, un coacervo di sistemi (piano strategico degli obiettivi e delle spese, piano delle performance, controllo di gestione, piano della trasparenza e della lotta alla corruzione, ecc.) che dovrebbero essere coordinati tra loro dall'OIV. Quest'ultimo sarebbe l'Organismo indipendente di valutazione della performance, un ufficio istituito presso ogni ministero appunto per valutarne l'operato e che "dovrebbe" essere diretto da un funzionario non dipendente dallo stesso ministero valutato. In base alle valutazioni indipendenti e oggettive dell'OIV il ministro dovrebbe essere

in grado di emanare annualmente la direttiva sull'azione amministrativa. L'importanza di tale documento è dimostrata dal fatto che, a tutt'oggi, quando mancano quattro mesi alla fine dell'anno, il ministro Franceschini non ha ancora emanato la direttiva per l'anno 2016. I piani citati, per chi volesse consultarli, sono pubblicati (spesso male, nel senso che, non essendoci un controllo di qualità sul pubblicato, certi atti sono illeggibili), nella sezione "Amministrazione trasparente" del sito del Mibact. Si può senz'altro dire che questo sistema di pianificazione, controlli e monitoraggio, è piuttosto imbarazzante per i lavoratori pubblici del Mibact coinvolti in tali pratiche, perché obiettivi, indicatori e risultati sono di fatto forniti dagli stessi uffici e dagli stessi dirigenti che dovrebbero essere indirizzati o valutati. In pratica gli obiettivi sono sempre raggiunti, i risultati sono sempre conseguiti e gli indicatori hanno sempre i massimi valori. Non si può migliorare perché si è già perfetti. Questo rappresenta uno dei tanti circoli viziosi alla base del decadimento della qualità del sistema cinema di cui parla Barbera, che si annida proprio all'interno della struttura di governo del cinema e ne condiziona la qualità complessiva. Chi riuscisse, infatti, a districarsi all'interno della numerosa e complessa documentazione pubblicata, scoprirebbe (circolare OIV n. 4 del 7/5/2015 allegato 2) che nell'ambito della Missione 21 del Mibact il programma 21.2 "Sostegno, valorizzazione e tutela del settore spettacolo" prevede che per l'attività di "incentivazione, valorizzazione e tutela del settore dello spettacolo" gli indicatori di risultato, che il MEF utilizza per valutare positivamente o meno le spese a carico del bilancio dello Stato, sono per il Cinema: 1. Numero film riconosciuti di interesse culturale; 2. Numero opere sostenute da finanziamenti statali; e per lo Spettacolo: 3. Numero di istituzioni operanti nello spettacolo dal vivo sostenute da finanziamenti statali. Mentre l'indicatore di contesto, cioè dei fenomeni su cui intendono influire le politiche del programma, per il Cinema è: 6. Numero di film di nazionalità italiana prodotti o coprodotti nell'anno (non si riportano i cinque punti relativi allo Spettacolo). Risulta, quindi, evidente che si producono sempre più film italiani, indipendentemente dalla qualità, perché questi sono per lo Stato italiano gli indici di buona salute per il cinema e lo spettacolo: fare più film e finanziare più istituzioni. Queste logiche primitive e superficiali secondo cui obeso è "bello e sano" e finanziare tutti è "buono e giusto", hanno come conseguenza che, in questo secolo, il Mibact è percepito non solo dagli operatori del settore ma anche dagli stessi amministratori soprattutto come un bancomat erogatore di fondi e non certo come un erogatore di valori, principi,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

innovazione, cultura, qualità. Si osservi, infatti, che non è previsto nessun indicatore per la valorizzazione e la tutela del cinema (tantomeno per la promozione). Se all'ultimo festival di Locarno un quinto dei film proiettati erano francesi, è perché la Francia fa una politica di sviluppo culturale reale e si potrebbe permettere, ove avesse un sistema di monitoraggio delle proprie politiche inutilmente complesso come il nostro, di usare indicatori di efficacia della spesa più sofisticati come, per esempio, il numero di coproduzioni con l'estero o i film esportati. Chi volesse, invece, curiosare su come vengono valutate le performance, scoprirebbe che *l'Osservatorio dello Spettacolo*, la cui inesistenza di fatto inficia - secondo chi scrive - ogni concreta politica culturale del Cinema è uno degli obiettivi annuali ricorrenti del Mibact, per l'esattezza l'obiettivo strutturale n.166: "Implementazione Osservatorio nazionale per lo spettacolo". Purtroppo l'indicatore di performance non è il numero di banche dati esistenti e operanti in materia di cinema o il numero delle citazioni nelle pubblicazioni internazionali di studi o ricerche pubblicate dall'Osservatorio ma la pubblicazione della Relazione annuale al Parlamento. Ed ecco dimostrato perché anche in questo caso "tutto cambia, apparentemente, per rimanere come prima" e, soprattutto, immobile. Poiché le politiche culturali si fanno con i programmi e non con i comunicati stampa o le relazioni, finché in Italia non si cominceranno a modificare gli obiettivi e gli indicatori di valutazione dei programmi stessi, ci si potrà pascere di essere il decimo paese produttore di cinema del mondo ma si continuerà a deprimere la qualità del sistema. L'analisi di come negli ultimi anni si sia operato, in buona o in cattiva fede, contro la qualità, depotenziando o eliminando dal governo del cinema ogni elemento che potesse favorirla, richiederebbe un volume intero. Si cercherà di sintetizzarlo. La legge Urbani (dlgs 28/04) che ha aggiornato di fatto la vecchia legge 1213 adeguandola (parzialmente) alla normativa europea, tenendo anche conto del federalismo amministrativo introdotto dalle modifiche del titolo V della Costituzione, si presentava, sulla carta, come una legge indirizzata alla qualità. Si fondava, infatti, su tre sistemi di reference basati su parametri oggettivi o, comunque, teoricamente misurabili: quello delle imprese, quello delle commissioni e quello dei progetti. Secondo i comunicati stampa dell'epoca: 1. le imprese classificate di primo categoria avrebbero potuto accedere a maggiori finanziamenti; 2. le commissioni, che avrebbero valutato i progetti, sarebbero state formate solo da esperti comprovati, che ogni due anni sarebbero stati sostituiti da nuovi esperti; 3. i progetti sarebbero stati giudicati sulla base di criteri oggettivi. Come tutti sanno, la classificazione delle imprese, che riguardava peraltro solo quelle di produzione, è finita presto nel dimenticatoio. Gli esperti sono stati nominati, fino a poco tempo fa, sulla base del principio "si è esperti perché si fa

parte di una commissione, non si fa parte di una commissione perché esperti". I due anni di incarico sono divenuti quattro e poi spostando gli "esperti" da una sezione della stessa commissione all'altra, in certi casi, sono divenuti sei e potrebbero divenire otto. Il peso dei parametri oggettivi di valutazione dei progetti di film (premi vinti, incassi dei film precedenti, ecc.), già minoritario fin dall'inizio rispetto al parere degli "esperti", è stato con il tempo ulteriormente ridotto, per non limitare il giudizio degli stessi "esperti", fermo restando che quest'ultimi danno un parere consultivo e la responsabilità della deliberazione è del presidente (il direttore nominato dal ministro). A conferma della tesi qui esposta, si elencano le varie misure a favore della qualità contenute nella legge Urbani che sono state abrogate successivamente da un'altra legge o di fatto da provvedimenti normativi secondari o semplicemente depotenziate o snaturate:

1. attestati e premi di qualità (art. 17);
2. incentivi speciali per la promozione e la distribuzione (art.13/9);
3. contributi alla distribuzione (art. 14/3);
4. contributi all'esportazione (art. 14/4);
5. tax-shelter;
6. premi alle sale d'essai (art.19/1c);
7. riconoscimento interesse culturale (art. 7).

Gli attestati di qualità erano dei riconoscimenti assegnati da un'apposita Giuria. Il film che otteneva tale attestato riceveva il premio di qualità, che consisteva in un contributo importante per favorire la produzione di qualità (250.000 euro, da ripartire tra impresa di produzione (71%), regista e autori). L'importo era tale da incentivare un meccanismo virtuoso, per cui grandi produzioni, comunque di qualità, potevano con tali somme avviare lo sviluppo di un nuovo progetto e piccole produzioni disponevano di un capitale per impegnarsi autonomamente in una nuova produzione associata o addirittura in una coproduzione. La Giuria che assegnava i premi era formata da cinque eminenti personalità della cultura (Gillo Pontecorvo, Giuseppe Bertolucci, Luciana Castellina, Maurizio Scaparro, Roberto Barzanti, per fare qualche nome) che imponevano le loro scelte al Mibact, benché la giuria fosse presieduta dal direttore generale del cinema, il quale fino all'abrogazione della legge 1213 era solo un componente. La giuria avrebbe anche dovuto assegnare un super incentivo da 500.000 euro ciascuno, destinato alla promozione e alla distribuzione, a tre film scelti tra quelli riconosciuti d'interesse culturale nell'anno precedente. Tale norma venne abrogata, quasi subito, e non ha mai avuto applicazione. Nel corso degli anni questo sistema, di fatto troppo indipendente, è stato smantellato attraverso provvedimenti normativi secondari. Prima riducendo il numero dei premi (da 20 a 16, da 16 a 14, da 14 a 10), poi sospendendoli con il DM 30 dicembre 2010 firmato dal poeta Bondi e tutt'ora in vigore. I premi di qualità sono stati, quindi, mandati in soffitta, benché l'articolo 17 della legge Urbani non sia mai stato abrogato, dimostrando che un decreto



di un ministro vale più della legge primaria approvata dal Parlamento. Vale la pena di soffermarsi ancora a parlare della Giuria per i premi di qualità. Infatti in sede di rideterminazione del numero dei componenti degli organi collegiali del Mibact, dovendo applicare la cosiddetta spending-review, con una riduzione pari ad almeno il 10% del numero di componenti stessi, il ministro Franceschini, con decreto 10 febbraio 2014 (art.7) ha giustamente mantenuto la Giuria (visto che attestati e premi non sono stati aboliti). Ne ha ridotto, però, i componenti, il cui numero era, peraltro, previsto dalla legge (art. 13/7) non da un decreto, da cinque a due (cioè l'ha ridotto non di almeno il 10% ma del 60%!). In tal modo, nel caso in cui la Giuria tornasse operante (basta annullare il decreto del poeta Bondi) sarebbe formata da soli tre componenti (due esperti e il direttore presidente, il cui voto, in caso di parità vale doppio). Sembra evidente in questa decisione che lo scopo è quello di minimizzare al massimo il rischio che una decisione qualitativamente non gradita possa, comunque, sfuggire. Ma la vera chicca del decreto citato è l'attribuzione alla Giuria del compito di selezionare, entro i primi tre mesi di ogni anno, tre progetti filmici, tra quelli riconosciuti d'interesse culturale nell'anno precedente, ai quali assegnare il super incentivo previsto dall'articolo 13 comma 9 della legge Urbani. Ma il comma 9 dell'articolo 13, come già evidenziato in preced nazionale, è stato soppresso da più di dieci anni. Nè il ministro Franceschini, né il suo Ufficio legislativo, né l'ufficio controllo atti del MEF, che lo ha visto, né la Corte dei Conti, che lo ha registrato, si sono accorti di tale absurdità. Se questa è la qualità del sistema amministrativo a disposizione degli utenti e nel quale sono costretti a operare i lavoratori pubblici di ruolo del Mibact, vedendosi attribuire mananze che non gli competono, perché meravigliarsi se il Cinema governato da questo sistema è di bassa qualità? Stessa sorte dei premi di qualità hanno avuto i contributi per l'esportazione e la distribuzione. Benché previsti dalla legge, sono sporadicamente assegnati, semplicemente non finanziando il fondo che li alimenta nell'ambito della ripartizione annuale della quota-cinema del FUS. Anche in questo caso, si può ipotizzare che la svogliata applicazione di questa parte della vigente legge derivi dal fatto che può funzionare a favore di imprese veramente virtuose, senza bisogno di pareri e anche contro le opinioni dei vertici ministeriali,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

essendo assegnata sulla base di parametri veramente oggettivi (numero film IC distribuiti o venduti, numero opere prime, date di uscita, ecc.). Anche in campo fiscale la qualità è stata sacrificata a favore della presunta quantità. Le agevolazioni fiscali per lo spettacolo erano già previste dalla legge 163/85 che ha istituito il FUS ma sono sempre state osteggiate, anche dagli stessi che oggi ne sono fanatici sostenitori, sempre sulla base di "raffinate" considerazioni di politica economica e culturale ("i produttori vogliono i soldi veri mica i buoni sconto"). Quando i tagli ai fondi dello spettacolo hanno fatto capire a qualcuno che anche gli sconti, specialmente per le imprese più importanti, sono soldi, sono state introdotte nel 2007 le agevolazioni fiscali per il cinema sotto forma di tax-credit e tax-shelter. Il tax-credit è un vero e proprio sconto fiscale che si applica praticamente a tutte le imprese (secondo alcuni giudizi malevoli ha semplicemente legalizzato i tagli in "nero" già autopratricati da "alcune" imprese) e, in quanto tale non favorisce certo la qualità. Il tax-shelter è, invece, una misura virtuosa che si applica solo alle imprese che dichiarano utili, ottenendo la detassazione degli stessi. Può sembrare incredibile ma dopo aver impiegato più di venti anni per introdurre il tax-shelter, dopo solo due anni di applicazione, nel 2009, è stato abolito. Secondo i soliti malevoli, era una misura troppo pericolosa che "doveva" essere soppressa in culla. Cosa sarebbe successo se molte imprese avessero cominciato a dichiarare utili e se le imprese avessero cominciato ad autofinanziarsi con la detassazione invece di ricorrere al Mibact e alle banche? Per concludere la carrellata sugli interventi normativi depotenziati, bisogna occuparsi del settore cosiddetto d'essai. I premi d'essai meriterebbero un lungo discorso a parte, perché il "sistema d'essai" è un vero e proprio sistema-qualità, persino raffinato. All'inizio del secolo, proprio perché cominciava a funzionare bene, cioè a favore degli utenti, è stato depotenziato e sostituito da un ibrido "geniale" in cui lo Stato praticamente fa concorrenza a se stesso, favorisce il concorrente e paga sempre tutto lui. Il sistema del d'essai cinematografico, in sintesi, si basa su tre elementi: 1. l'attribuzione della qualifica di sala d'essai all'esercizio che si impegna per un biennio a programmare una quota di film d'essai; 2. l'attribuzione della qualifica di film d'essai ai film italiani o stranieri distribuiti in sala; 3. la programmazione annuale delle sale d'essai. Determinati questi tre elementi il sistema funziona in automatico e assegna premi alle imprese virtuose in modo del tutto imparziale. Il perno del sistema, però, è l'attribuzione della qualifica d'essai ai film. Tale qualifica viene riconosciuta dalla Commissione per la Cinematografia o in certi casi automaticamente (film riconosciuti d'interesse culturale o film selezionati a festival internazionali). È ovvio che la qualità del sistema dipende dalla qualità del giudizio della Commissione. Se opere di dubbia qualità vengono qualificate

come film d'essai, questo non favorisce certo le vere sale d'essai ma privilegia le multisale che possono programmare film commerciali impropriamente qualificati d'essai. L'esercente che proietta un film d'essai, oltre ad un eventuale premio, beneficia comunque di un sostanzioso credito fiscale. Anche qui, diventa, ovviamente, un importo significativo nel caso di proiezioni di blockbuster qualificati d'essai da parte di catene di multisale. Non casualmente si è citato il riconoscimento dell'interesse culturale tra le misure a favore della qualità previste dalla legge che con il tempo sono state snaturate. Il tempo in cui la Commissione per la cinematografia negava l'interesse culturale (e, quindi, la qualifica d'essai) a "Natale a..." è finito e ormai "commedioline, commediucole, commediacce di tutti i tipi, tutto fuorché buone commedie" - come diceva Barbera - sono sempre più spesso riconosciute come film d'interesse culturale e, quindi, d'essai. Il riconoscimento dell'interesse culturale ha iniziato ad essere concesso, soprattutto a film delle produzioni più importanti, sulla base di bizzarre considerazioni del tipo "chiedono 'solo' l'interesse culturale, non chiedono soldi", come se riconoscere una qualità a chi non se lo merita fosse una cosa priva di valore e come se lo sconto fiscale (di cui, magari, qualche componente della Commissione ancora ignora l'esistenza) non fosse un ingiusto vantaggio. L'importanza attribuita al controllo sulla qualifica d'essai e sull'interesse culturale è dimostrato anche dal fatto che, in occasione del rideterminazione del numero dei componenti della Commissione per la Cinematografia, si è spostata la competenza in materia di qualifica d'essai dalla sezione promozione a quella produzione. La bizzarra considerazione citata sopra "chiede 'solo' l'interesse culturale non soldi" fa venire in mente, per pura associazione mentale, il povero Buzzi, quello di Mafia-capitale, quando minimizzava con i giudici che lo interrogavano: "ma in fondo chiedevo solo il tre per cento" e può servire da introduzione a "Schermi di qualità". Visto che il sistema d'essai all'inizio del secolo funzionava ma in modo troppo efficiente e stava anche incrementando in maniera efficace il cinema di qualità in Italia, qualcuno pensò di promuovere un progetto speciale, appunto "Schermi di qualità" (d'ora in poi SDQ), per incentivare il cinema di qualità assegnando premi alle sale, anche non d'essai, che proiettavano film d'essai italiani ed europei rientranti in un elenco di film approvato dal comitato di gestione del progetto. SDQ, inizialmente finanziato da fondi extra-FUS (i primi anni, infatti, non sono documentati nelle relazioni al FUS), non è gestito dal Mibact ma dall'Agis. In pratica i fondi del Mibact per il cinema di qualità invece che essere destinati tutti ai premi alle sale d'essai, previsti dalla legge e regolamentati con decreti del ministro, sono stati assegnati, negli ultimi anni, in massima parte (in genere nella proporzione 3 a SDQ e 2 alle sale d'essai), ad un progetto speciale che è un duplicato del sistema d'essai o che potrebbe essere gestito



integralmente dal Mibact stesso, semplicemente modificando il decreto d'essai. Perché ridurre le risorse per le sale d'essai, che aumentavano ogni anno di numero (dimostrando la bontà del sistema di incentivi) e che venivano distribuite integralmente agli esercenti? È difficile trovare una risposta razionale basata sui principi che regolano una amministrazione pubblica (efficacia, efficienza, legalità, imparzialità, trasparenza, ecc.). Le due più significative differenze tra il sistema delle sale d'essai e SDQ possono forse fornire qualche elemento. In primo luogo le sale beneficiarie dei contributi possono anche non essere d'essai e, quindi, possono beneficiarne anche (o soprattutto) catene di multisale e multiplex piuttosto che i tradizionali cinema d'essai. La seconda è che non tutti i fondi assegnati dal Mibact a SDQ sono distribuiti agli esercenti ma una percentuale (variabile ogni anno: 11-13 % come previsto dall'attuale regolamento, di cui è ignoto l'autorità emanante) viene trattenuta dall'AGIS per spese di "gestione e promozione". Forse, la spiegazione dell'esistenza di SDQ, ma è sicuramente un'ipotesi malevola, sono gli oltre 300.000 euro utilizzati per gestire l'organizzazione, per svolgere seguitissimi convegni (accompagnati sempre da rinfreschi) sull'utilità di SDQ organizzati in occasione dei festival di Venezia, di Cannes, ecc. ovvero alle giornate professionali a Sorrento o agli incontri di Mantova, per finanziare interessantissimi studi che dimostrano l'utilità di SDQ, e poi, per le spese per cene di lavoro, nonché per viaggi ed ospitalità dei 10 componenti del comitato di gestione e degli eventuali produttori e distributori cooptati dallo stesso. In conclusione non si comprende come un sistema statale che ben funzionava e a costo zero venga da una certa data in poi depauperato di un'entità di risorse finanziarie maggiori di quelle gestite direttamente dal Mibact per consegnare tali risorse a un soggetto terzo non istituzionale per attuare un sistema inutilmente costoso dal punto di vista organizzativo e, in linea di principio, certamente meno meritocratico ed equo del Mibact stesso, opacizzando la gestione, non più pubblica ma privata, sia nelle opere sostenute che nei circuiti beneficiari. Come è possibile che si riduca il numero degli esperti e non li si paghi in nome del risparmio e poi si regali oltre il 10 % di sostanziosi fondi pubblici per inutili spese di organizzazione? E come è possibile che nessuno si accorga di questa macroscopica contraddizione? (La seconda e ultima parte sarà dedicata alla diminuita qualità della normativa, della trasparenza e del personale politico e amministrativo del Cinema).

Ugo Baistrocchi
(Componente RSU Mibact-DGCinema)

Compie dieci anni il laboratorio multimediale C.G.S. "Percorsi creativi" con la giuria giovani al Giffoni Film Festival

I ragazzi delle magliette rosse dei CGS al Giffoni



Nadia Ciambriognoni

Dieci candeline in questo Luglio 2016 per celebrare la presenza della giuria collaterale formata da giovanissimi dei C.G.S. (Cinecircoli Giovanili Socioculturali) per il premio

"Percorsi Creativi", con un gruppo di 32 partecipanti al Festival di Giffoni Vallepiana. Per l'occasione, il corso nazionale C.G.S., nato nei primi anni 2000 e riorganizzato nel 2007 intorno alla costituzione della Giuria giovanile C.G.S. "Percorsi Creativi" per la categoria di film dedicata ai Generator +13, ragazzi di età compresa tra i 13 e i 15 anni, ha assunto una configurazione nuova e ha sperimentato un doppio modulo, sempre coordinato dal C.G.S. Marche nell'ambito del progetto "Sentieri di Cinema". Le provenienze sono state diverse per luogo di origine ed età: 4 ragazzi di II e III media dell'istituto salesiano "A.T.Maroni" di Varese accompagnati dalla dirigente scolastica, 5 coetanee dell'istituto salesiano S.Maria degli Angeli di Alassio accompagnate dal dirigente scolastico e da 6 animatori di età compresa tra i 16 e i 21 anni, 13 animatori del CGS Dorico di Ancona di età compresa tra i 15 e i 20 anni, accompagnati da due responsabili adulti. Da Sabato 16 sono partiti gli 8 giorni di giornalismo web di documentazione e i due percorsi modulari: uno per i componenti della giuria +13 "Percorsi creativi" (14 ragazzi, di età compresa fra i 12 e i 17 anni) sui linguaggi del Videoclip, ed uno per i più esperti, "Percorso Master", sul Cinema come linguaggio e strumento di animazione e di educazione. Le giornate sono state scandite da analisi di prodotti e produzione di un vlog, in un singolare itinerario formativo per ragazzi dai 13 ai 21 anni, caratterizzato da un lavoro educativo "a catena", documentato sul sito www.sentieridicinema.it, in cui i più grandi, cresciuti proprio attraverso la partecipazione ai primi corsi CGS di Giffoni, hanno guidato i più giovani approfondendo i linguaggi del Videoclip. A partire da "Dame si du bytu", considerato il primo videoclip della storia (L. Rychman 1958), e attraversando "Thriller" di M.Jackson, "Sledgehammer" di P.Gabriel verso le produzioni contemporanee (Coldplay, Panic! At the disco, Sia...), è stato proposto un metodo di analisi che li suddivide in video Narrativi, di Performance o Concettuali, con codici propri; parallelamente procedeva il lavoro di giuria, coordinato dalla prof.ssa N. Ciambriognoni, con la visione dei film dedicati ai +13 e la discussione analitica per la classifica, fino all'assegnazione del Premio C.G.S. Percorsi Creativi (riconosciuto dal festival) al film valutato come il più interessante della rassegna. A loro volta, mentre i giurati +13 erano in sala per vedere i film, gli animatori dai 16 anni in su erano impegnati nel proprio percorso formativo. Con la guida del prof. Fabio Sandroni hanno



approfondito i codici dell'Inquadratura e l'evoluzione del linguaggio dell'immagine nel corso della storia del cinema. Molto partecipato anche il seminario sull'Animatore culturale salesiano, che fa del cinema e della cultura strumenti di educazione attraverso la scelta del Gruppo, metodo pedagogico di ispirazione salesiana. Insieme hanno anche visionato la maggior parte dei film della categoria +16, discutendoli e valutandoli. Nuovi anche i momenti di formazione comune per tutte le fasce di età: il primo sull'identità, la struttura e il funzionamento dell'associazione C.G.S.; il secondo sulle tecniche fotografiche e di ripresa di base, seguito da un laboratorio pratico. Altro lavoro estremamente formativo destinato ai più grandi del gruppo CGS (conosciuti come "Magliette Rosse" per via della T-Shirt caratteristica) è stato la documentazione dei Blue Carpet (Evanna Lynch, Jennifer Aniston, Gabriele Mainetti, Claudio Santamaria, Nicholas Hoult, Dean Charles Chapman, il cast di Gomorra, Mika...). Il verdetto finale della Giuria CGS Percorsi Creativi 2016 ha premiato quest'anno il film "Fog in August", del regista tedesco Kai Wessel, con la seguente motivazione, redatta insieme dopo un accurato lavoro di gruppo: "perché il film, ambientato come altri nella Germania nazista, approfondisce un aspetto poco conosciuto, tuttora controverso: quello dei programmi di eutanasia applicati anche su minori e disabili. Ispirato ad una storia vera, il prodotto riesce a sottolineare l'importanza universale del rispetto della vita altrui e ad evidenziare la pericolosità delle ideologie disumanizzanti che intendono manipolarla su basi selettive. La sceneggiatura non si rifugia nel facile schematicismo che separa buoni e cattivi, ma mette in luce la fragilità umana, da sempre vittima della "Banalità del Male". I significati più profondi vengono

veicolati soprattutto da una regia che valorizza l'interpretazione e l'espressività dei giovani attori, anche attraverso un uso calibrato di musiche evocative e dialoghi essenziali. Infine, grazie al netto contrasto tra i toni cromatici caldi e freddi degli spazi esterni ed interni, emerge un clima di tragedia che, nonostante tutto, apre uno spiraglio alla speranza". Questi i componenti della Giuria: Vanessa Landolfi, Martina Anselmo, Virginia Taramasco, Tea Gossetti, Michela Menegotto, Alessandra Franchelli da Alassio; Lucrezia Dilonardo, Leonardo Colombo, Celine Fachinetti, Aurora Romano da Varese; Ilaria Tortorella, Mirco Paccapelo, Matteo Lorenzo Bramucci da Ancona. Il premio "Percorsi Creativi" è stato consegnato durante la serata finale in piazza Lumière, domenica 24 luglio da Mirco Paccapelo, Matteo Lorenzo Bramucci e Ilaria Tortorella del CGS Dorico di Ancona. Il "format" originale, creato da giovani per altri giovani, riesce a coniugare un lavoro di formazione audiovisiva condotto ad alti livelli e un'intensa socializzazione, che nasce dalla condivisione di ogni momento della giornata nel rispetto dei ruoli di ciascuno.

Nadia Ciambriognoni
Laureata in Lettere Classiche, insegna Materie letterarie e Latino. Presidente del CGS Dorico di Ancona. Animatrice e dirigente dei Cinecircoli Giovanili Socioculturali, dal 1987 progetta e conduce la formazione per i giovani animatori culturali dei corsi Nazionali. Collabora alla realizzazione di rassegne e cine dibattiti; guida laboratori di lettura dei prodotti mediatici. Ha all'attivo diverse pubblicazioni sul tema Cinema e didattica ed è co-docente del dipartimento comunicazione dell'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Ancona.

Ulteriori foto originali sono disponibili su www.sentieridicinema.it

segue a pag. successiva

I ragazzi CGS con le magliette rosse al Giffoni

Dieci anni di “Percorsi Creativi” al Giffoni 2016 con un gruppo di 32 partecipanti



La giuria CGS Ragazzi dei Cinecircoli Giovanili Socioculturali per la Sezione GENERATOR +13, assegna il Premio “Percorsi Creativi” 2016 al film “Fog in August” di Kai Wessel. I tre giovanissimi rappresentanti dei CGS sul palco alla premiazione ufficiale (foto Lucrezia Bedini)



La giuria dibatte sull'assegnazione del premio (foto di Matteo Lorenzo Bramucci)



La presentazione del gruppo con le magliette rosse (foto Fabio Sandroni)



La presentazione delle attività al mattino (foto di Fabio Sandroni)



Alcuni responsabili e giurati CGS con Kai Wessel, regista di FOG IN AUGUST, e con il produttore del film (foto di Fabio Sandroni)



Un momento del laboratorio sulle immagini (foto Matteo Bramucci)

Nasce Rete Cinema Calabria. Gli 'indipendenti' del Sud sempre più uniti

Nuove reti si formano, i professionisti del settore si associano, vogliono contare, confrontarsi, collaborare alle cose del Cinema



Fabrizio Nucci
Nicola Rovito

E' nato quest'estate, sotto il nome di "Rete Cinema Calabria", un collettivo di professionisti calabresi della filiera cinematografica e audiovisiva; un gruppo di giovani autori, registi e tecnici della produzione per immagini che si prefigge lo scopo di dare voce a tutti coloro i

quali pensano che la condivisione ed il confronto non possano che giovare al settore e, soprattutto, all'economia dei luoghi di provenienza. Si parte da una Film Commission, quella calabrese, di fresca nomina presidenziale (l' esercente cinematografico e membro della Commissione cinema Mibact Giuseppe Citrigno, al quale verrà affiancato – come Presidente del Comitato d'Onore, il premio Oscar Mauro Fiore). La successione al vertice fa sperare in un radicale cambio di passo nella gestione della Fondazione, finora non sufficientemente attenta alle esigenze di chi, da tempo, produce – o vorrebbe farlo, se esistesse un vero mercato calabrese del cinema e dell'audiovisivo – in questa parte del Sud Italia. E si parte da tante idee e proposte che il collettivo sta

mettendo nel piatto, per far sì che la Rete possa divenire un vero e proprio punto di riferimento per chi voglia produrre cinema in Calabria: un portale che raccolga le esperienze di tutti gli associati, iniziative di formazione interna per una sempre maggiore specializzazione nel lavoro, invito ad aderire al gruppo da rivolgere a note personalità nazionali del cinema e dell'audiovisivo – sempre di origine calabrese – che possano dare ulteriore visibilità alle iniziative della Rete e, ancor più importante, apportare in essa tutta la loro profonda conoscenza ultradecennale in questo campo. Prossimi appuntamenti: una rappresentanza della Rete Cinema Calabria si confronterà con il neo-eletto Presidente Citrigno, per favorire un dialogo vivo e costante tra le istituzioni regionali e le esigenze produttive del territorio, che il gruppo nascente ha già sintetizzato in un manifesto di cinque proposte; contemporaneamente, verrà dato seguito all'avvicinamento tra la compagine calabrese ed altre due realtà omologhe già presenti da tempo in Basilicata e Sardegna. Perché l'unione fa la forza. E nell'era del cinema indipendente (e di qualità), solo camminando insieme si possono raggiungere i risultati che l'arduo lavoro quotidiano dei singoli merita.

Fabrizio Nucci e Nicola Rovito

Fabrizio Nucci e Nicola Rovito sono i fondatori della so-

cietà di produzione cinematografica calabrese Open Fields Productions: dai cortometraggi ai lungometraggi, passando per i documentari e i videoclip musicali, non vi è settore della produzione audiovisiva e cinematografica con il quale i registi non si siano confrontati negli anni. Tra le opere più significative, si segnalano i film indipendenti "Goodbye Mr. President" e "Scale Model", il mediometraggio "La Notte Prima" (presentato in occasione della 72esima Mostra del Cinema di Venezia) e il documentario "Matera 15/19", co-prodotto dalla Lucana Film Commission.

I soci fondatori della Rete Cinema Calabria

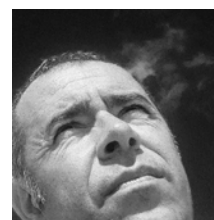
Andrea Belcastro, Pasquale Caldararo, Marco Caputo, Antonio Casella, Maria Furfaro, Alessio Gioia, Davide Imbrogno, Francesco Lodari, Francesca Manna, Isabella Mari, Gabriele Morabito, Fabio Nigro, Mauro Nigro, Alessandro Nucci, Fabrizio Nucci, William Onorato, Fabio Rao, Nicola Rovito, Ivana Russo, Gianluca Salerno, Gianluca Sia, Santo Spadafora, Giuseppe Torcasio, Luigi Simone Veneziano.

Benvenuti

La nuova "rete" regionale è la benvenuta nella "Rete delle Reti italiane del cinema e dell'audiovisivo" da parte dei presidenti Marco Antonio Pani (Sardegna) e Antonello Faretta (Basilicata):



Una parte della Rete Cinema Calabria, durante un meeting svoltosi in luglio a Lamezia Terme: (da sinistra) Pierluigi Sposato, Mario Vitale, Mauro Nigro, Antonio Casella, Emanuele Bonaventura, Nicola Rovito, Pasquale Caldararo, Fabrizio Nucci, Andrea Belcastro. (foto di Pino Torcasio)



Marco Antonio Pani

Quando scoprimmo che oltre a Rete Cinema Sardegna esisteva già anche una Rete Cinema Basilicata, decidemmo di incontrarci e gemellarci. Da una visita del vicepresidente di Rete Cinema Basilicata Enzo Saponara a una nostra assemblea generale, nacque l'idea che la Rete fosse ripetibile e che fosse necessario un sistema di confronto e collaborazione fra reti di persone che si dedicano al cinema e all'audiovisivo, soprattutto in modo indipendente. Ora nasce Rete Cinema Calabria, a cui diamo il benvenuto. Presto un incontro fra le nostre tre realtà e auspicabilmente un documento unitario. Il cinema è un'industria sostenibile, è cultura, è lavoro.

*Marco Antonio Pani
Presidente Rete Cinema Sardegna*

segue a pag. successiva

Lo chiamavano Jeeg, ma non era un robot



Giacomo Napoli

C'era una volta la celebre serie TV a cartoni animati (l'anime giapponese) di "Jeeg robot d'acciaio" che tutti i bambini nati tra il '70 e l'80 del Novecento ricordano bene; serie televisiva approdata in Italia nel 1979 ma nata molto prima, tra manga e anime, grazie al corposo lavoro di Gō Nagai. C'era una volta

Hiroshi Shiba, l'irrequieto protagonista della serie, presuntuoso ma coraggioso, che vedevamo nel cartone costantemente impegnato a combattere contro l'orda di mostri antidiluviani capitanati dall'orrida Regina Himica e dal diabolico Imperatore del Drago, prima in maniera rabbiosa, senza grande senso di umanità, ma poi, poco alla volta, sempre più cosciente della propria responsabilità e via via sempre più maturo nello spirito e nel carattere. Tutto questo era una volta, tanto tempo fa, molto prima dell'avvento di internet, del peer-to-peer e delle serie TV in streaming. Oggi però, qualcuno ha raccolto quell'eredità storica giapponese fatta di robot giganteschi che combattono eserciti di mostri per il bene dell'umanità e, con grande fantasia e discreto gusto, l'ha incrociata in qualche modo con il nuovo cinema supereroistico di derivazione americana; il risultato è un gioiello, ed è tutto italiano. "Lo chiamavano Jeeg robot" è un film del 2016, diretto e prodotto da Gabriele Mainetti (già autore ad esempio del film "Basette" del 2008, dedicato quella volta ad un'altra icona degli anime giapponesi, *Lupin III*). Si tratta di un'opera solo apparentemente citazionista che, omaggiando l'antico cartone animato, approfitta delle tematiche presenti nel lavoro di Gō Nagai per svilupparle all'interno di una trama attualissima e si ispira al robot Jeeg e ad Hiroshi Shiba per raccontarci una storia tutta italiana, fatta di periferie decadenti e di microcriminalità da borgata romana. Con un budget assolutamente contenuto per un film di genere supereroistico, Mainetti utilizza Roma con il suo centro e le sue periferie come contenitore sociale e scenografico ideale per sviluppare la sua versione di un supereroe tutto all'italiana. Si tratta di tale Enzo Ceccotti (perfettamente interpretato da Claudio Santamaria), un rozzo, un emarginato, un ladruncolo di bassa lega; un piccolo delinquente che per caso, durante una fuga dopo l'ennesimo furtarello, finisce a bagnomaria nel Tevere in compagnia di alcuni improbabili (si tratta comunque di un'espedito alla Spiderman) ma purtroppo assai realistici (nel Tevere non è raro trovarsi di fronte a barconi abbandonati e a detriti affioranti) bidoni di rifiuti

radioattivi il contenuto dei quali, suo malgrado, fondendosi al suo corpo lo tramuterà in un superuomo dotato di forza e resistenza straordinarie, unite ad una capacità di recupero sovraumana. Da questo punto, il film mostrerà con un ritmo molto costante e ben congegnato l'escalation del protagonista, prima quasi sopraffatto dai suoi nuovi poteri, poi, in seguito ad un incidente che innescherà la vera trama della pellicola, si scoprirà in grado di controllarli e di utilizzarli a scopo di rapina per scardinare bancomat e sfasciare furgoni di portavalori a mani nude, finché non capirà da solo che tali capacità possono risultare utili anche ad altre persone e procederà seguendo inconsapevolmente il percorso di auto-identificazione proprio di Hiroshi, il protagonista di Jeeg, fino alla citazione finale in cui indossa la maschera del robot, atto di identificazione totale, quasi a ricordare la capacità di Shiba di tramutarsi nella testa del cyborg. Già perché nel frattempo, parallelamente all'eroe, si stan-



Murales che appare in "Lo chiamavano Jeeg Robot" Il film con Claudio Santamaria e Luca Marinelli per la regia di Gabriele Mainetti

no sviluppando altre due strade, una è quella di Alessia (Ilenia Pastorelli), una povera ritardata affetta da un disturbo psichico non ben definito ma decisamente invalidante; plausibilmente vittima di stupri in passato, è la figlia di un "collega" di Enzo, un vecchio amico che sarà determinante nella scoperta dei poteri da "Jeeg". La stessa Alessia, ossessionata da questo cartone animato, contribuirà successivamente ad instillare nel protagonista l'idea non così assurda di poter essere lui stesso un eroe. L'altra strada è quella relativa ad un altro piccolo delinquente di borgata, "lo Zingaro" (il bravissimo Luca Marinelli), che però a differenza del Ceccotti non si limita a rubare ma spesso e volentieri uccide, nel tentativo costantemente frustrato di finire sotto i riflettori ad ogni costo. Un feroce criminale psicopatico cresciuto nelle periferie come il protagonista ma, a differenza del primo, ossessionato dalla fama, dal potere a tutti i costi e dalle bombe che ha intenzione di far esplodere per raggiungerlo. Ben distante dalla spettacolarità di uno Zack Snyder, dalle straordinarie trovate sceniche di un Sam Raimi o dalla coralità di un Christopher Nolan, Mainetti riesce comunque ad estrarre dalla filosofia supereroistica

americana la sua essenza più pura e con notevole maestria riesce ad inserirla, ad insufflarla quasi, nel suo personalissimo omaggio a Jeeg robot, creando un microuniverso fatto di persone reali che improvvisamente acquisiscono poteri immensi e cercano quindi di convivere con essi, in base alle proprie possibilità non soltanto sociali ma anche culturali (a dir poco gustosa e ben azzeccata la serie di canzoni italiane intonate dallo Zingaro a seconda dei momenti), emotive (stupenda ad esempio la scena "del camerino" in cui Ceccotti dimostra tutta la sua buona volontà di base ma anche la sua tragica rozzezza e la sua ignoranza emozionale, drammaticamente incapace di dimostrare il suo affetto verso la fragile Alessia) e intellettive (affascinante ad esempio il fatto che Alessia dia l'ultimo saluto al padre riferendosi a lui come Ministro Amasu, uno dei cattivi più vili della serie a cartoni di Jeeg). Dal punto di vista scenografico possiamo notare la cura del regista nel rappresentare Roma, quanto di più simile, in Italia, ad una metropoli americana, crogiolo di razze, culture e miserie varie. Abbiamo quindi la resa aulica ed iperrealistica delle terribili torri di miseria presso Tor Bella Monaca, oppure la nobile e quieta visione di Castel Sant'Angelo o del Colosseo; l'antico col moderno, fusi insieme in un caotico divenire. Il comparto attoriale è assolutamente solido ed efficace, persino il personaggio un po' assurdo di Alessia, con la sua fissazione per "Jeeg, robot d'acciaio" trova un realistico riscontro nell'impegno e nel lavoro della Pastorelli; notevolissimo infine Marinelli nel ruolo dello Zingaro, a metà strada

tra Joker e Kingpin. Registicamente impeccabile, con un ritmo molto simile ad un poliziesco ben architettato, dotato di un buon montaggio e di una ancor migliore fotografia. La trama è solida, convincente, asciutta, amara e realistica; non c'è spazio per facili pietismi o luoghi comuni e i personaggi reggono la scena dall'inizio alla fine senza cadute di ritmo. Gli effetti speciali, pur nella loro limitatezza, risultano perfettamente convincenti. E la frase finale, pronunciata da un qualche cronista, sintetizza il ruolo dell'eroe meglio di tante retoriche già sentite: l'eroe è colui che entra in azione quando ha tutto da perdere e niente da guadagnare. E l'Italia avrebbe davvero bisogno di eroi! Un film coraggioso dunque, molto ben realizzato, nonostante i mezzi limitati, efficace ed originalissimo nella sua fusione tra generi diversi e normalmente astrusi alla cinematografia italiana; un autentico gioiello nel panorama nazionale. Curioso e consigliatissimo, soprattutto agli amanti del cinema supereroistico americano e agli appassionati di anime giapponesi.

Giacomo Napoli

Cinema e psicanalisi

La sposa turca

Titolo originale – *Gegen die Wand*, “contro il muro” di Fatih Akin



Massimo Esposito

Ennesimo pretesto per pensare il pensabile, mostrare che la depressione – oltre che una faccenda medica o terapeutica – è anche condizione dell'essere umano. I due personaggi “si staccheranno” dalla loro depressione attraverso la com-

passione (soffrendo-insieme) scoprendo – per dirla alla Calvino – che “chi ama vuole solo l'amore, anche a costo del dolore”. Accettazione dei propri limiti, mettere a fuoco quello che c'è nel fondo dell'anima per guardare oltre la superficie e riprendersi la vita.

Trama: Sibel, una ragazza di origini turche scampata a un tentativo di suicidio, per sfuggire alla rigida cultura musulmana della famiglia decide di chiedere aiuto a Cahit, anche lui turco, per farsi sposare. Anche Cahit – depresso sgangherato - ha provato a togliersi la vita, in macchina contro un muro. Il destino li ha già uniti per mezzo dei tentati suicidi. Dopo l'iniziale riluttanza, accetta di prendere Sibel in moglie, forse per realizzare nella sua vita qualcosa di utile (come gli suggerisce lo psichiatra in un breve incontro).

Il dramma del destino ha già mostrato tutti i suoi elementi sincronici. Le due vite, *come due orologi sincronizzati sulla stessa ora*, iniziano a muoversi nella stessa direzione di rinascita. La verità nascosta mostrerà la sua natura e i protagonisti si risveglieranno lentamente con amore, morte e dolore. La trama è semplice ma i collegamenti e i richiami sincronici(*) un po' più complessi. Tuttavia, concentrando lo sguardo osservatore più a fondo si potrà cogliere l'evoluzione e la rinascita dei due personaggi.

Nesso causale: Le esperienze dei due protagonisti diventano destino; i due personaggi non si conoscono tuttavia il percorso di dolore già li unisce. (**)*La parola 'de-stino' indica, lo 'stare': Il destino è l'apparire di ciò che non può essere in alcun modo negato, rimosso, abbattuto, ossia è l'apparire della verità incontrovertibile; e questo apparire appartiene alla dimensione dell'incontrovertibile. Al di là di ciò che crede di essere, l'uomo è l'apparire del destino.*

Significato simbolico degli eventi: Cahit tenta il suicidio – macchina contro il muro - perché vuol morire dopo la morte della moglie. La depressione di Cahit si esprime con la violenza autodistruttiva, è come intrappolato in un passato insopportabile; il senso del futuro, del vivere, assumono una forma anoressica; lo stesso senso dello spazio-tempo si riduce, è incapace di muoversi. Anche Sibel ha un'esperienza di suicidio, lo fa perché vuole vivere, vuole a tutti i costi cambiare direzione alla sua vita. Sibel si muove, vuole rompere con la sua

prigionia fisica e morale imposta dalla famiglia. Lui anima che vuole punirsi, lei, avida di vita. In tutti e due si è già accesa la complessa relazione con il proprio Sé.

Contro il Muro. Muro fisico contro il quale sono schiacciati i due personaggi, muro inteso come prigionia e “muro d'ombra” (ovvero quel qualcosa che, impalpabile e labile come un'ombra, divide). Muro come metafora del limite da superare per riprendersi la vita.

Eventi che si producono internamente ma evidenti all'esterno: A poco a poco i due si innamorano: qualche gesto tenero, i loro corpi che si sfiorano. Sibel resiste, in nome di una libertà di costumi e di comportamenti tanto sognata. Cahit si sente di nuovo vivo, anzi, è pazzo di gioia. “Sono innamorato, mi ha stregato, mi ha stregato!” Grida all'amico, mentre manda in frantumi due bicchieri, poi, con mani e braccia imbrattate di sangue, danza come un invasato in un locale notturno. Ora Sibel si sente una moglie, anzi, una moglie turca. E nel significato trasformato, circa il marito di “convenienza”, il segreto è disvelato.

Peperoni ripieni. Il regista dedica una lunga sequenza alla preparazione di questo piatto, inquadrando gli ingredienti, i colori, il lavoro delle mani della protagonista nel preparare il piatto. Un lavoro che, attraverso le mani, riacquista valore trovando il suo epilogo nel piatto e, infine, nella bocca. Qui è evidente il simbo-



lismo del cibo anche come canale di nutrimento affettivo. Sibel, ora, si sente una moglie e cerca di creare piacere e realizzazione della sua funzione naturale in quanto donna. Metaforicamente il cibo diventa anche cibo per l'anima. Ma il Fato o destino come in ogni dramma non tarda a manifestarsi. Cahit uccide un uomo per gelosia e finisce in carcere. Sibel si rifugia a Istanbul da una cugina. Qui di nuovo Sibel si lascia cadere ancora una volta nella spirale di esperienze “sporche e dure”, fatte di delusioni, droga, violenza e stupro. Cahit, esce dal carcere e va subito a cercarla a Istanbul.

“Vai a Istanbul, da Sibel?”

“Sì”

“Non ti è bastata la lezione, non hai avuto abbastanza guai, per lei?”

“Forse. Ma se non fosse stato per lei non ce l'avrei mai fatta, mai. Non ne sarei uscito vivo”

Per Sibel l'amore c'è ancora, è riuscita a



realizzare una tregua con la sua vita. Ha una bambina, un compagno “normale” e non vuole separare la figlia dal padre. Si concede due giorni per consumare il primo matrimonio, prima di illudere il marito che tutto possa tornare com'era, e che tra loro possa esserci un futuro rappresentato da una vita regolare; le strade dei due si divideranno definitivamente. Come sottofinale questa storia può anche essere considerata una storia d'amore poco eccellente, ma proprio per questo è anche di più. Un dramma ricco di passioni umane qualunque esse siano: un dramma che celebra sentimenti divoranti che ci racconta di scelte estreme, di odio, rancore e autodistruttività.

I due protagonisti hanno imparato a cambiare direzione (destino) in corsa. Sono riusciti a gettare luce su di un passato di lacerazioni e problemi irrisolti. Un cammino di dolore e ombre. Man mano che avanzavano nella vita, sempre con una sorta di previsione parziale e temporanea, si sono “salvati” conoscendo se stessi e il mistero della vita.

Massimo Esposito

Il Cinema per la Mente - Il muro d'ombra (da “La sposa turca” di F. Akin) <https://youtu.be/kOczMvDUYEK>

(*) da C. G. Jung in accordo con il premio Nobel W. Pauli: “Due o più eventi apparentemente accidentali, tuttavia non necessariamente simultanei, sono detti sincronici.[...] Bibliografia di riferimento: Pauli e Jung, *Un confronto su materia e psiche*, di S. Tagliagambe e A. Malinconico- La Madre, di Ungaretti - *Libertà e destino nella tragedia greca*, di S. Natoli, - (**)*Il mio ricordo degli eterni*, di E. Severino - *Il corpo accusa il colpo*, di Bessel Van derKolk - *L'anima ha bisogno di un luogo*, di Laura Dalla Ragione e Simonetta Marcucci - *Filmografia di riferimento: “La sposa turca”*”

Pudovkin. Il montaggio come creazione artistica



Fabio Massimo Penna

Tra i primi registi a comprendere le potenzialità espressive e artistiche del montaggio vi è sicuramente il russo Vsevolod Pudovkin. Fondamentale in questo senso è l'esperimento da lui condotto insieme a Lev Vladimirovic Kuleshov sulle possibilità del "cutting". Unirono alcuni primi piani dell'attore Mosjukhin con tre inquadrature differenti (nella prima un piatto di minestra, nella seconda una bara con un cadavere, nella terza una bambina intenta a giocare). Presentate le sequenze al pubblico i due registi notarono come la gente avesse la sensazione che l'espressione dell'attore cambiasse a seconda delle situazioni che si trovava di fronte mentre nella realtà l'inquadratura del volto di Mosjukhin era sempre la stessa: "Quando mostrammo le tre combinazioni a un gruppo di spettatori ai quali non avevamo comunicato il segreto dell'operazione, ottenemmo un risultato stupefacente. Gli spettatori erano convinti che la recitazione fosse splendida. Lodarono l'atteggiamento pensoso davanti alla minestra dimenticata, furono commossi dalla profonda tristezza con cui guardava la donna morta, ammirarono l'espressione sorridente e contenta con cui guardava la bambina. Noi però sapevamo che in tutti e tre i casi l'espressione era esattamente la stessa" (V. I. Pudovkin, *Film technique*, Newnes, 1929 in Karel Reisz-Gavin Millar, la tecnica del montaggio cinematografico, SugarCo edizioni, Milano, 1983). Pudovkin e Kuleshov avevano capito che il montaggio offriva al regista una grande libertà e la possibilità di dar sfogo alla propria creatività. Montando a suo piacimento il materiale girato il regista poteva dar forma a nuove idee semplicemente accostando due inquadrature. Questo esperimento portò Kuleshov a ritenere che il film diventasse arte non nel momento in cui vengono effettuate le riprese ma, esclusivamente, nella fase di montaggio. Pudovkin partì da questi esperimenti per sviluppare il suo stile filmico basato su scene nate dalla contrapposizione di una serie di dettagli. Esempio in tal senso è una scena di "Madre" nella quale il regista di Penza doveva rendere lo stato d'animo di un carcerato prima di uscire di prigione: "Così mostro i movimenti nervosi delle mani e un dettaglio della parte inferiore del viso,



Vsevolod Illarionovič Pudovkin (1893 – 1953) regista sovietico

con l'angolo delle labbra incurvato in un sorriso. Tra queste due inquadrature inserisco vario materiale: spezzoni di un ruscello gonfiato dalle piogge di primavera, riflessi del sole sull'acqua, uccelli che si tuffano nello stagno del villaggio e, infine, un bambino che ride. Unendo tutti questi elementi prende forma l'espressione di gioia del nostro prigioniero".



Vera Baranovskaja in "La madre" (Мать) un film del 1926 diretto da Vsevolod Pudovkin. Il soggetto è tratto dall'omonimo romanzo di Maksim Gor'kij

(Karel Reisz-Gavin Millar, op.cit.) In effetti in questa sequenza il montaggio consentiva a Pudovkin di esprimere i sentimenti del prigioniero non in maniera banale, come ad esempio mostrandolo mentre si apriva in un sorriso, ma in forma indiretta, simbolica. Mostrare le idee in maniera metaforica e non esplicita è

caratteristica tipica del fare artistico come ricorda Rudolf Arnheim citando la Divina Commedia: "Prendiamo un esempio a caso: quando Francesca da Rimini, narrando come s'innamorò dell'uomo con cui stava leggendo, dice soltanto: 'Quel giorno più non vi leggemmo avanti'. Dante dice così indirettamente, accennando semplicemente alle conseguenze, che in quel giorno i due si baciaron. E questa rappresentazione indiretta colpisce con straordinaria efficacia" (Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Giangiaco Feltrinelli editore, Milano, 1989). A Pudovkin non interessava la fluidità delle sequenze ma le idee e le emozioni che creano un rapporto (anche indiretto) tra le varie inquadrature. Egli arriva a teorizzare le proprie idee elaborando un sistema fondato su cinque metodi di montaggio: per contrasto (unione di inquadrature discordanti: una festa lussuosa e un uomo che muore di fame); parallelismo (sorta di montaggio parallelo con l'alternanza delle inquadrature); analogia (come nella famosa sequenza di "Sciopero" di Eisenstein con inquadrature degli operai fucilati insieme a quelle di un buo macellato); sincronismo (due fatti che avvengono nello stesso momento); tema ricorrente (impiego del leitmotiv). Essendo portato anche per la musica, Pudovkin riuscì a impiegare queste sue teorie dando un senso ritmico alle sue opere nelle quali il suo massimo interesse era rivolto ai cambiamenti psichici dell'uomo sotto le pressioni della società moderna.

Pudovkin, che fu anche attore, doveva la sua curiosità nella sperimentazione cinematografica ai suoi studi scientifici: era infatti ingegnere chimico, avendo frequentato la facoltà di Scienze di Mosca: "Senza dubbio questa sua primitiva formazione scientifica gli è di aiuto nel trattamento della fotografia dei suoi film" (Carl Vincent, *Storia del cinema 1*, Garzanti Editore, 1988). Oltre a queste importanti basi teoriche per l'arte cinematografica Pudovkin ci lascia un capolavoro assoluto quale "La madre" (1926), nel quale gioca abilmente con metafore liriche e stile realistico, "La fine di San Pietroburgo" (1927) e "Tempeste sull'Asia" (1929). In segui-

to l'avvento del sonoro segna l'inizio del declino cinematografico di Pudovkin che sembra ritrovare la sua vena creativa con "Il ritorno di Vasilij Bortnikov" del 1953, anno della scomparsa del regista.

Fabio Massimo Penna

La legge del Marchese del Grillo

Non si dica: i tempi erano oscuri, perché loro hanno taciuto?



Giovanni Ernani

C'è una parola che manca nel disegno di legge del ministro Franceschini sul cinema e l'audiovisivo. E questa parola è: passione. E mancano anche tante altre parole: futuro, ragazzi, cittadini, Pubblico, spettatori, solidarietà, innovazio-

ne. Se analizzate il ddl 2287 con un apposito programma scoprirete che la parola più ricorrente (a parte congiunzioni, articoli, numeri, ecc) è "decreto" (148 volte) che assieme a "decreti" (52 volte) rappresenta l'1% di tutto. Un ben strano risultato per un testo presentato dal membro di un governo che, al punto 22 della 44 proposte di riforma della pubblica amministrazione, aveva scritto: "22) leggi auto-applicative; decreti attuativi, da emanare entro tempi certi, solo se strettamente necessari". E infatti la parola successiva è legge (0,66%). Quella dopo è ancora ancor più significativa: "presente" (130). E poi ancora 84 volte "contributi". "Produzione" e "cinema" compaiono al trentanovesimo posto, entrambe 76 volte. "Disposizioni" e "distribuzione" le seguono 64 volte. Il "ministero" (62 volte) supera le "imprese" (55 volte). La prima personalità che fa la sua comparsa in questa classifica è ovviamente: il "ministro" (51 volte). Promozione è al centodecimo posto (32 volte). "Cultura" e "programmazione" sono al 280esimo posto (12 volte) mentre la "partecipazione" precipita al 442esimo posto (7 volte). Il "cuore in inverno" che ispira e "alimenta" il ddl Franceschini è una weltanschauung ottocentesca (in parte prerivoluzionaria e, comunque, pre-darwinista): l'idea che il cinema e l'audiovisivo sono solo un'industria, il film è un "prodotto" e che il "ministro" della cultura dirigerà questa industria, mediante i suoi "decreti" attuativi o le circolari dei suoi burocrati, erogando centinaia di milioni di "contributi" soprattutto all'industria della "produzione" cinematografica e audiovisiva. Il ministro e i burocrati da lui nominati credono, insomma, che il cinema sia blockbuster, star-system, anteprime, festival mondani e Ciak. Dai comunicati stampa di Franceschini si ha l'impressione che il cinema non sia nato nel 1895 (o addirittura prima) ma l'abbia creato Franceschini stesso e che le pellicole nelle cineteche siano come le ossa dei dinosauri, create il settimo giorno per dare l'illusione di una storia a quelli che non fanno parte della mitica corrente "amici di Franceschini". Chi glielo dice che anche al primo anno di marketing insegnano agli studenti che prima viene il Pubblico e poi il prodotto? Chi glielo spiega cos'è la "coda lunga", che ha fatto diventare Bezos uno degli uomini più ricchi del mondo, pensando sempre a come soddisfare il cliente piuttosto che i produttori? Viene spontanea una domanda: perché chiamare "Disposizioni sul cinema e l'audiovisivo" una legge



«Ah... mi dispiace. Ma io so' io... e voi non siete un cazzo!»

Onofrio Del Grillo (Alberto Sordi) nella famosa scena in cui si rivolge ai poveracci della taverna, insieme al commissario pontificio e al domestico Ricciotto. (Citazione di "Li soprani der monno vecchio" di Gioacchino Belli)

che è soprattutto "sull'industria cinematografica e audiovisiva" ("e qualcos'altro perché ce lo impone l'Europa. Altrimenti..."). Perché non è stato convocato un "Convegno nazionale per il Cinema", aperto alle proposte di tutti, come fece Bray, prima di presentare un disegno di legge per pochi? Se questa è una legge sul cinema e l'audiovisivo, dov'è l'obiettivo di rendere accessi-



Dario Franceschini attuale ministro del MIBACT, ritratto dal maestro Pierfrancesco Uva

bile a tutti tutto il cinema e l'audiovisivo? Dove sono le misure fiscali a favore degli spettatori, per dimezzare i costi degli abbonamenti mensili alle sale cinematografiche e portarli a 20 euro come in Francia? Dove sono misure fiscali per il crowdfunding per il cinema, per consentire a tutti non solo al Ministro o ai produttori, con i contributi pubblici, di finanziare corti, sviluppo di soggetti opere prime, restauri, rassegne, studi e ricerche, riviste, pubblicazioni, ecc.? Dove sono misure innovative di sostegno, come un contributo automatico fifty-fifty per le micro-imprese e le start-up cinematografiche e audiovisive che riescono a raccogliere il 50% dei fondi necessari per i loro progetti? Dov'è la delega per intervenire sul diritto d'autore e

rendere disponibili a tutti, non solo al Ministro e ai suoi burocrati, l'utilizzazione, per scopi culturali, delle opere realizzate o restaurate con il sostegno pubblico? O per legalizzare le proiezioni pubbliche, con ogni supporto, curate da associazioni e istituzioni culturali, ospedali, biblioteche, costrette a pagare balzelli medievali alla SIAE e agli aventi diritto? Dov'è la delega per modificare il codice dei beni culturali, per regolamentare cinema e audiovisivo come beni culturali e riconoscere tale qualifica a tutti i film e prodotti audiovisivi dopo 25 anni (com'era inizialmente)? Dov'è la delega per adeguare le leggi su archivi e biblioteche all'era del cinema e dell'audiovisivo? E si potrebbe continuare a segnalare le omissioni del ddl 2287 semplicemente pensando che senza la cultura l'industria del cinema non esiste. Tutto questo non c'è nel ddl Franceschini e non c'è neanche una legge ma solo un mega-decreto attuativo, costruito dai burocrati del ministro, elevato al rango di legge, che fotografa il "presente", che consolida il sistema di gestione del cinema degli ultimi anni. Un sistema fatto di progetti speciali e di continui decreti-attuativi, concordati con le corporazioni della produzione cinematografica o gli attuali pezzi grossi del settore, senza consultare mai chi rappresenta la cultura cinematografica e tantomeno pensando al Pubblico, agli spettatori, ai contribuenti, ai cittadini. In un mondo dove tutto cambia Franceschini può illudersi che basta lasciare le cose come stanno e accontentarsi che "Tanto io so' io e voi...". Ma quando Amazon e Google cominceranno a produrre anche in Italia, quando apriranno sale e gestiranno mediateche, lavorando per tutti e senza discriminare le idee di nessuno, ci si chiederà perché tutto questo non poteva farlo lo Stato.

Giovanni Ernani

Filosofo, autore di "L'illusione di vivere" e del "Manuale di illusione amministrativa" (in preparazione)

Vi piacciono i supereroi?

In confidenza, noi fumettari li chiamiamo “eroi in costume” e, come sapete, ce ne sono a palate. Ma pensiamo che troverete il nostro Uomo Ragno almeno un po’... diverso!



Davide Deidda

Recita così la didascalia che da il via alla prima storia di quello che oggi è uno dei supereroi e dei personaggi dei fumetti più conosciuti e amati. Negli anni l’Uomo Ragno o, se vogliamo chiamarlo col suo nome originale, Spider-Man è diventato non solo il protagonista di numerosissime testate a fumetti a lui dedicate, ma anche di numerosi film, videogiochi, cartoni animati, gadget, entrando nella cultura popolare e divenendo noto anche a chi non ha mai letto una sua avventura su carta. Ma tutto questo

successo, prima che il nostro amichevole Uomo Ragno di quartiere facesse irruzione nelle edicole, non era neanche immaginabile dagli editori che fecero di tutto per scoraggiare i suoi creatori dal pubblicarlo. Ma loro per fortuna non ascoltarono. Il suo esordio avvenne sulle pagine del 15° numero di *Amazing Fantasy*, rivista che avrebbe chiuso proprio con questa uscita del lontano Agosto del ‘62. Si trattava di un racconto di 11 pagine chiamato semplicemente *Spider-Man*. Ai testi Stan Lee (che aveva dato poco prima vita ai Fantastici Quattro e a Hulk e avrebbe poi proseguito con la creazione di tantissimi personaggi a fumetti della Marvel, da Daredevil agli X-Men, da Thor ad Iron Man, e potrei continuare per alcune pagine ...) e ai disegni Steve Ditko. Come può funzionare un eroe del genere? Come può un adolescente essere un supereroe? Un ragno poi! Sappiamo bene come la gente provi ribrezzo o paura per questi animali! Un supereroe dev’essere bello e muscoloso e non uno studente seccione che vive con la zia! Più o meno erano queste le cose che Lee e Ditko si sentivano dire prima della loro decisione di inserire nella corrente *Amazing Fantasy* la loro storia. Beh, foste vissuti in quel periodo forse non ci avreste creduto, ma quello fu l’albo più venduto dell’anno. Nel marzo dell’anno successivo aprì i battenti una testata nuova di zecca dedicata all’Arrampicamuri, *The Amazing*

Spider-Man, che si è chiusa solo nel 2012 dopo ben 700 numeri. *Amazing* è stata sicuramente la più longeva delle testate del Ragno ma non è stata certo l’unica e proseguono tutt’oggi le sue storie, il cui cast tra l’altro annovera alle matite l’artista italiano Giuseppe Camuncoli (*The Amazing Spider-Man* vol.4). Ma torniamo allo Spidey delle origini: Peter Parker è un giovane liceale amante della scienza, preda dei bulli che lo scherniscono. Vive con suo zio Ben e sua Zia May e la sua vita cambierà per sempre quando durante la visita a una mostra scientifica viene morso da un ragno radioattivo che gli dona l’abilità di arrampicarsi alle pareti e la forza proporzionale di un ragno. Grazie alle sue conoscenze scientifiche riesce poi a costruire uno strumento che gli permet-

te di lanciare delle ragnatele artificiali con le quali muoversi e difendersi. Peter utilizza i suoi poteri prima in un incontro di wrestling, poi in uno show televisivo, per guadagnare un po’ di soldi, ma è dopo l’assassinio dello zio che abbiamo una reale svolta nella vita del personaggio. Il ladro che toglie la vita a Ben Parker infatti è lo stesso che, dopo aver concluso il suo colpo è scappato incolume dagli studi televisivi in cui Spider-Man aveva tenuto il suo spettacolo. Il ladro e futuro assassino gli passa davanti: a Peter Parker basterebbe un nulla per fermarlo, ma la presunzione ha la meglio. Peter Parker non sarà più lo stesso e capirà come la vita non sia un gioco e che da un grande potere derivano grandi responsabilità. I problemi, i drammi, le responsabilità: con questo e con tanti altri personaggi Stan Lee crea il supereroe con superproblemi, che spesso deve lottare per essere accettato nella società in cui vive e che è visto più come minaccia che come eroe. Se negli anni trenta abbiamo visto il “Dio in terra” con Superman, ora abbiamo delle persone con problemi comuni a noi e superiori, non più da guardare da lontano ma in cui immedesimarci. Frattanto una nuova guerra mondiale è scoppiata e si è conclusa, il mondo è cambiato e i nuovi eroi non sono più dei miti da venerare. Basti pensare agli X-Men, il gruppo di mutanti che più che divinità sono degli handicappati, alle prese con disagi fisici e psicologici



Copertina del n°15 di *Amazing Fantasy* dell’agosto 1962, con la prima apparizione dell’uomo ragno, realizzata da Steve Ditko.



Copertina realizzata da John Romita di *The Amazing Spider-Man* 39 dell’agosto 1966, numero iconico in cui assistiamo allo smascheramento di Spider-Man e del Green Goblin, suo acerrimo nemico



Prima pagina della prima storia dell’Uomo Ragno, intitolata *Spider-Man!*, realizzata da Stan Lee e Steve Ditko e pubblicata per la prima volta su *Amazing Fantasy* n°15

e per di più vittime del razzismo di quelle persone che si definiscono “normali”. Dopo Stan Lee e Steve Ditko schiere di scrittori e disegnatori hanno realizzato le storie di Spider-Man: nominarli tutti significherebbe togliere spazio all’articolo e non è certo mia intenzione annoiarvi ma non posso esimermi dal fare i nomi di John Romita, Ross Andru, Gerry Conway, Roger Stern, Gil Kane, David Michelinie, Todd McFarlane, J.M.Straczynski, J.Romita Jr e tantissimi altri. Nel 2000 viene poi lanciata la testata *Ultimate Spider-Man* in cui vengono rinarrate in chiave moderna le origini del personaggio dagli autori Brian Michael Bendis e Mark Bagley, serie che darà il via a un vero e proprio universo parallelo Marvel con le proprie testate, scomparso (o meglio unitosi a quello classico) col recente evento fumettistico *Secret Wars* (miniserie omonima a quella pubblicata nel 1984-85), ma questa è un’altra storia... In Italia l’Uomo Ragno arriva nell’aprile del 1970 grazie alla defunta casa editrice Editoriale Corno, che pubblica le sue storie fino al 1984. Nell’86 ritorna in edicola grazie alla Labor Comic, ma dopo due numeri la rivista chiude insieme alla casa editrice. Dalle ceneri della Labor nasce poi la Star Comics (Oggi in attivo soprattutto nella pubblicazione di fumetti giapponesi), che continuerà la pubblicazione del Ragno, e che passerà poi il testimone alla Marvel Italia – Panini Comics, che tutt’oggi ne possiede i diritti editoriali.

Davide Deidda

Pratoliniana



Sergio Ciulli

Ci sono in alcuni personaggi di Pratolini stimmate adolescenziali che caparbiamente resistono ad ogni crescita. Per le pagine-piazze del Nostro si aggirano spesso eroi sgangherati, cicca all'angolo basso della bocca a mascherare una disperata insicurezza che traversa l'occhio di gaietto. Tale ero io all'inizio di questa memoria mentre, fuggiasco da Roma per rovesci teatrali, rollavo nel porto di piazza Santa Croce in Firenze. Non lo sapevo ma quella mattina stavo per diventare personaggio pratoliniano, sgangheratissimo interprete di una sua figurina ai margini del tessuto narrativo del *Metello*... Ottavia stava "vestita e truccata" sulla panchina in pietra della piazza, lontana dal set. Io mi ci impattai per rinculo, rovinandole addosso. Tenevo l'occhio al cerchio magico che sempre si forma intorno al "si gira". Come attore ero sbilanciato verso un richiamo forte; come disoccupato-attore percepivo anche occasioni insperate, profumi violenti...

A farla breve: rovinai su Ottavia accecato da un miraggio... Fu lei a riconoscermi. Il suo "...fratellone!" si alzò limpido e metà quartiere, me compreso, si voltò a guardarci mentre danzavamo uno strano abbraccio. E fu anche un gran bell'abbraccio perché io avevo quasi tenuto a battesimo teatrale l'Ottavia stratonandola sera sera nel finale di una roba brechtiana per poi giocare con lei, dopo teatro, al fratello grande... Sciolti dall'abbraccio fu una raffica di esclamazioni: "...Ma che ci fai?... Ma è vero?... Fatti vedere..." al termine della quale raffica era chiarissimo quello che era già chiaro prima: lei lavorava ed io no... "Non te ne andare..." fece in tempo a dirmi imperativamente "la sorellina", mentre veniva rapita dal reparto trucco per il restauro prima del ciak... "Dopo vieni da Cesarino con noi e ti presento a Mauro..." Cesarino era l'oste di via de' Pepi, conduttore di una trattoria alle cui pareti foto con dedica di esimi artisti testimoniavano gratitudine e - chissà - insolvenze. E proprio a quest'ultime pensavo nel sedermi a tavola, un paio di ore più tardi, con colleghi ritrovati e con un regista da trovare. Sedeva tra Mariano e Ottavia esibendomi al meglio del mio repertorio di simpatia, fabulando improbabili trionfi di vita e di mestiere. (E, quest'ultima cosa, vézzo innocuo dell'attore, ben tollerato dagli ascoltatori perché, quasi sempre, essi sono altri attori in attesa del proprio turno di fandonie). Insomma: occhio



di gaietto, cicca, disperata impudicizia, necessità: lasciai la tavola senza pagare la mia parte (ci pensò Ottavia) e scritturato. Venne fuori che c'era ancora - o forse non c'era ma si decise che ci fosse - un piccolo ruolo scoperto. Mauro, il regista, concesse alla sua protagonista il pacco-regalo Ciulli ed io mi ritrovai in una stanza che dava sul Mercato di Sant' Ambrogio a provare un costume che non mi piaceva ma che mi restituiva al quartiere da cui ero partito certificandomi "attore di cinema". Seguirono giorni faticosi e allegri, brividi piovosi e assolati set, ribalderie, dolcezze, scoperte. Già: scoperte... Io avevo sì anni di teatro alle spalle ma quella era la mia "prima volta" nel cinema. Mauro se ne accorse subito - oggi lo so - ma i segni pratoliniani per eccellenza erano Ottavia e Massimo e tutto doveva ruotare intorno a loro senza intoppi e ritardi: non c'era tempo per me... E Mariano, Gigi e tutti gli altri sapevano cavarsela... Io bordeggavo ora a destra, ora a sinistra del tutto sbagliando tempi e modi. Eppure passavo in quei giorni stupendi godendoli comunque con la golosità sgangherata dell'eroe di quartiere... E appena una sensazione di disagio affiorava per qualche ripetizione di troppo che mi si richiedeva nel fare, subito la sommergevo nell'eccitazione datami dall'aggirarmi "vestito e truccato" a mia volta per le stradine del mio quartiere a braccetto con Ottavia. Mi mostravo e mi concedevo... Ogni giorno, intorno al set, era una processione di amici, di abitanti della strada che mi aveva visto crescere, di ragazze che mi avevano detto "no" e che ora mia madre, orgogliosa e complice, spediva "a vedere sergino fare il cinema"... All'incirca sei mesi dopo sedevo in un Cinema di via de' Neri per la prima fiorentina di quello che era ormai divenuto, per trasmissione orale, il mio film. E con me sedevano parenti e amici mentre godevo dell'impareggiabile sensazione di essere al centro del mondo. Si spense il lume e apparvero i

titoli di testa... *Metello*, da un romanzo di Vasco Pratolini, regia Mauro Bolognini. Interpreti: Ottavia Piccolo e Massimo Ranieri, con la partecipazione di Corrado Gaipa, Mariano Rigillo, Luigi Diberti e... sì... Sergio Ciulli. Bello, grande quanto gli altri! M'assestai sul velluto e attesi... Attesi per tutto il primo tempo e per buona parte del secondo, sempre più inquieto e in affanno. Una invisibile cicca all'angolo sempre più basso della bocca colava umori amarognoli mentre l'occhio ex-gaietto cercava di truffare la realtà con sempre minor successo: dov'erano finiti i miei giorni stupendi?... Stavo inchiodato alla poltroncina da

una disperata verità: buona parte della mia "parte" non c'era... Io, non c'ero! Una voglia di fuga e di pianto accolse l'apparizione della mezza manica bianca con polsino duro che, improvvisa, si materializzò sullo schermo alle spalle della massiccia figura del capocantiere impersonato da Corrado... Sobbalzai: era il mio personaggio - ero io - che stava entrando in campo. Ancora un attimo e l'inquadratura sarebbe stata mia! Fu mia, purtroppo. Un bri-



Sergio Ciulli qualche anno dopo nello sceneggiato televisivo "Un eroe del nostro tempo" (1982) di Piero Schivazappa tratto dal romanzo di Pratolini

vido di liberazione corse per tutto il parentame al vedermi apparire, portato in primo piano da un movimento di macchina che attraverso me scopriva tutto il teatro dell'azione in un violento allargare indietro che mi proiettò lontano, sempre più lontano, puntolino nero in mezzo ad altri puntolini in movimento accoglienti il primissimo piano di Ottavia e Massimo abbracciati. Poi di me più niente apparve che potesse salvarmi dalla beffa. Al tornare del lume il Sergio di Santa Croce, fratello al Bob di San Frediano, finì dilaniato da un coro di "bravo... bravissimo" che in bocche fiorentine gorgogliava quale risata inarrestabile... Ecco, fu questo il mio primo incontro di attore con una storia di Pratolini. Per fortuna, molti anni dopo ve ne fu anche un altro più fortunato con *Un eroe del nostro tempo*. Ma è dal *Metello* che ho imparato ad assistere alle mie prime cinematografiche da solo.

Sergio Ciulli

Attore, Regista, Autore di testi per il teatro e la radio, nella sua storia quarantennale di attore è stato diretto dai nomi più prestigiosi dello spettacolo, da Strehler a Gassman in teatro, da Fellini a Risi in cinema, da Maselli a Missiroli in TV. Ha un costante rapporto con Enti Lirici e Musicali come interprete e creatore di testi e spettacoli intorno alle figure più rappresentative del teatro lirico. Un esempio è il suo "Che vena quel Verdi Giuseppe..." nato per il teatro e poi passato in versione radiofonica per la RAI o anche "Ros-siniana" affabulazione scenica per il Rossini Opera Festival di Pesaro

Incompreso (1966) di Luigi Comencini

Nel cinquantenario della sua realizzazione e dell'alluvione di Firenze



Stefano Beccastrini

Luigi Comencini aveva le idee molto chiare sul rapporto tra letteratura e cinema. Egli scrisse: "L'importante è di saper prendere dalla letteratura quello che questa al cinema può dare, di non chiederle di più... Non v'è parentela tra cinema e letteratura, v'è soltanto una specie di reciproco aiuto... La letteratura può dare al cinema delle buone situazioni e... una certa visione del mondo, un presupposto etico... Per questo mi sembra assurdo dire che un libro è stato più o meno fedelmente reso sullo schermo. Se c'è fedeltà... da parte dei realizzatori dei film, è soltanto pedanteria e incapacità di pensare cinematograficamente. I letterati considerano gli autori di film come una specie di pirati; i registi per lo più disprezzano i letterati, che però tentano di saccheggiare. E invece cinema e letteratura potrebbero intendersi sulla base di reciproci scambi, proficui ad entrambi...". A un giornalista che gli chiese, durante la lavorazione de *La ragazza di Bube*, se fosse di aiuto per il cinema fare la trascrizione di un romanzo, Comencini rispose: "Lei ha usato una parola che non mi piace molto: la parola trascrizione. Se si tratta solo di una trascrizione è un incontro inutile quello tra il cinema e la letteratura. Io penso che il cinema sia un'opera narrativa, quindi racconti dei fatti, descriva dei pensieri, dei caratteri, e come tale abbia una sua poetica che è affine a quella letteraria. Naturalmente, essendo diverso il mezzo usato, la suggestione è diversa, è diverso il valore delle singole scene descritte. Un film tratto da un romanzo dovrebbe solo ispirarsi a quest'opera". Alcuni anni dopo, ossia nel 1966, Comencini fu nuovamente chiamato a misurarsi con la traduzione cinematografica di un romanzo famoso: il film si intitolò *Incompreso* ed era ispirato all'omonimo romanzo d'epoca vittoriana di Florence Montgomery, narratrice inglese di non spregevole intuito psicologico nel genere dei libri per ragazzi, vissuta a cavallo tra l'800 e il 900. Pubblicato nel 1869, esso racconta la lacrimevole vicenda di un orfano di madre il quale, non compreso da un padre dal cuore di pietra, finisce con il morire. Narra Comencini: "Rizzoli...mi chiamò nel suo ufficio e mi rivelò che da ragazzo amava molto un libro che lo faceva piangere. Vi si parlava di una madre morta e di un padre cattivo. Era un libro inglese chiamato *Incompreso*, molto letto nei Paesi anglosassoni, circostanza questa che ci avrebbe aperto il mercato americano. Mi diede da leggere una sceneggiatura scritta dai suoi collaboratori...La lessi sempre più scettico circa le possibilità artistiche del racconto...(ma)...mentre mi facevo la barba la mattina, mi venne l'idea folgorante. Nel copione che avevo in mano i due ragazzi...

erano entrambi sconsolati per la perdita dell'amata mamma e per l'incomprensione del padre. Pensai che la differenza di età potesse far nascere una conflittualità tra i due e immaginai il più piccolo come un bambino angelico, un frugoletto divino, spinto dal suo vitale egoismo a far soffrire il fratello fino a causarne, involontariamente, la morte. In realtà, nessuno dei due bambini può dirsi cattivo...Il film, approfondendo il divario di fronte alla morte di due bambini di età diverse, acquistò il giusto tono di un'indagine sull'infanzia" Proprio ricorrendo al suo tema cinematografico preferito, l'infanzia incompresa dagli adulti, egli era pronto a trasformare il lacrimevole romanzo della Montgomery in uno dei più bei film che il cinema abbia dedicato al dolore infantile: un'opera estremamente commovente ma che, nel corso del suo svolgimento, risulta persino divertente e comunque sempre teneramente attenta alla vitalità e alla creatività dei bambini. L'intera vicenda fu trasferita nel XX secolo e spostata dalle fredde stanze di un vetusto castello britannico in quelle solari di una villa sulle colline fiesolane, dove la famiglia vive in quanto il padre, mister Duncombe, è console del Regno Unito a Firenze (credo che questa innovazione non sarebbe affatto spiaciuta alla Montgomery, il cui nome era proprio Florence). Aldilà di ciò, è il tipico tocco comenciniano, il suo stile inconfondibile, a trasformare un romanzo patetico in un film che sa unire sapientemente, e con sobria delicatezza, la commedia alla tragedia, il divertimento alla tristezza, la comicità alle lacrime. "La vera tematica del film – ha affermato il regista – è un'indagine sul comportamento di due bambini di età diversa di fronte al dolore". Dopo il successo clamoroso del dittico sui carabinieri - *Pane amore e fantasia*, 1953, e *Pane, amore e gelosia*, 1954, – Comencini poté tornare nel 1957 agli amatissimi temi infantili. Lo fece con *La finestra sul Luna Park*. Scrive Gili, fine esegeta comenciniano: "Per la prima volta... (egli)... affronta pienamente uno dei temi chiave della sua opera, quello del rapporto tra genitori e figli, un tema che, pur essendo qua e là presente nei suoi lavori precedenti...raggiunge ormai la sua completa maturazione". Quel film narrava la vicenda di un bambino di circa otto anni, Mario, che si trova a dover affrontare il dramma dell'assenza del padre. Quest'ultimo, trovandosi disoccupato, è infatti andato, in cerca di fortuna più per la sua famiglia che per sé, in Africa, senza capire che la sua famiglia aveva più bisogno di lui che dei soldi da lui altrove guadagnati. Durante la lontananza del marito, la moglie finisce con l'accettare la corte di un altro uomo, cui il bambino si affeziona. Quando la madre muore in un incidente, il vero padre torna in Italia ma scopre il disastro affettivo che ha provocato la sua assenza prolungata. Reagisce male, vuol mettere il figlio in collegio e ripartire per l'Africa, soltanto con fatica capisce le ragioni

del bambino. La scena finale si svolge al Luna Park, dove il padre ha portato Mario per un ultimo, risolutivo colloquio. Finge di aver paura di salire sulla giostra, si mostra debole, gli chiede aiuto (questo aspetto, dell'aiuto che i figli possono dare ai, e non soltanto ricevere dai, genitori, è ricorrente in Comencini). Il bambino, intelligente come sono sempre i bambini nel cinema comenciniano, capisce subito che il padre sta fingendo e che in realtà chiede soltanto amicizia e comprensione reciproca. *La finestra del Luna Park* fu un vero disastro al botteghino e Comencini, per potersi riavvicinare con un proprio film all'analisi dei rapporti complessi e spesso drammatici tra un padre e un figlio, dovette aspettare quasi



dieci anni. Fu nel 1966, appunto, che gli venne offerto di realizzare la versione cinematografica del lacrimevole romanzo vittoriano che egli seppe trasformare in un filmico capolavoro. Così nacque *Incompreso*, una delle vette assolute del suo cinema. Del romanzo erano protagonisti due giovanissimi orfani di madre - Humphrey e Miles, diventati sullo schermo Andrea e Milo - rimasti soli con un padre duro e insensibile che spinge infine il maggiore, il più fragilmente emotivo dei due, verso la morte. Ricorda Comencini: "Il libro...scritto da Florence Montgomery intorno al 1870, vale a dire un centinaio di anni fa, è ancora ripubblicato in Italia come libro natalizio per l'infanzia. Io stesso l'avevo letto da bambino e avevo pianto per quei poveri figli rimasti senza mamma...La morte del bambino alla fine, fonte principale dei torrenti di lacrime, era in fondo l'unica ragion d'essere del libro. Non volevo, ovviamente, che fosse anche l'unica ragion d'essere del film... (Alfine)...la leva che mi ha dato il coraggio di fare il film è stata il confronto fra due età. Da una parte, l'età dell'innocenza, non dell'innocenza angelica ma dell'innocenza crudele, quella in cui il concetto di morale non esiste... Il bambino si vede al centro dell'universo, come qui Milo che ha sei anni. Dall'altra parte c'è l'età che precede la pubertà, nel corso della quale il bambino socializza e si situa in rapporto al mondo che lo circonda, non più come centro ma come elemento di un rapporto stabilito da relazioni diversificate. E' a questa età che nasce l'incomprensione del mondo degli adulti, perché si produce sempre lo stesso fenomeno di ritardo nell'adulto, che non sa valutare correttamente il cambiamento che si opera

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
nel bambino...". La vicenda narrata dal film, come già si è detto, è assai mutata, anche ambientalmente, rispetto a quella del romanzo originale. E' trasportata ai nostri giorni e non ha luogo in Gran Bretagna bensì a Firenze, dove i due bambini vivono in quanto figli del console inglese nella città toscana, rimasto da poco vedovo dell'amatissima moglie, Adelaide. Questa scelta rende la storia più astratta, più staccata da un determinato ambiente culturale, quindi tale da permettere a Comencini un'analisi psicologica dei personaggi fatta quasi in laboratorio, non condizionata da alcuna necessità di analizzare il contesto sociale: una storia di stranieri in un mondo che non è il loro, una storia di estranei agli altri ma ancor più a se stessi. "Dato che mi interessava il confronto fra due età in rapporto al padre - racconta Comencini - ho voluto isolarlo dal contesto propriamente realistico della vita quotidiana, e dai suoi problemi materiali...Da qui una scena che considero essenziale: quella del bambino che si infila istintivamente in un cinema popolare e poi va a passeggio con due bambine povere, scoprendo così un altro mondo, in cui altri problemi vengono ad aggiungersi alla sua solitudine ma in un certo senso rompono il suo isolamento. Poiché è ormai bloccato nella vita che fa, non può trattarsi che di una breve fuga. I produttori hanno molto insistito che tagliassi questa parte, ma io mi sono sempre rifiutato perché è a mio avviso la scena su cui si basa tutto il film...Qui, il bambino cerca la sua identità...". Nel film, il padre (interpretato da un bravissimo Antony Quayle) non è un uomo dal cuore di pietra come nel romanzo: è un uomo certamente indaffarato, non del tutto presente in famiglia, affranto dalla morte dell'amatissima moglie ma, alla fin fine, molto attaccato ai figli e volenteroso nel capirli ed aiutarli a crescere. Il fatto è, tuttavia, che tra i due finisce con il voler bene soprattutto a Milo - così crudelmente innocente e persino inconsapevole di cosa significhi la morte della madre: l'interprete è Simone Giannozzi - che ad Andrea (l'interprete è Stefano Colagrande), che quella morte ha vissuto intensamente, drammaticamente, anche in quanto prima, vera scoperta della morte e della propria necessità di maturare, trasformandosi da orfano in uomo. Ma come fare, di fronte a un padre che non lo capisce, che male interpreta ogni suo gesto, che vorrebbe da lui una luttuosa tristezza infantile e non comprende invece la sua celata mestizia di un ormai giovane uomo. Quali soluzioni si pongono ad Andrea, per uscire dalla propria drammatica situazione di "incompreso"? Riuscire a parlare con il padre, farlo suo amico, riuscire a fargli comprendere che non è più un bambino ma un giovane uomo afflitto quanto lui? Riuscire a lasciar perdere il padre, andando verso una sua, propria e autonoma, vita adulta (è l'alternativa di cui parlava Comencini, adombrata nella bellissima scena del cinema e della passeggiata serale, lungo l'Arno, con le due bambine proletarie)? Incapace di percorrere sia l'una che l'altra strada, ad

Andrea non resta che cercare la morte. In fondo, il film è la storia di un suicidio: Dolentissimo, tristissimo, persino terribile. "La cosa importante - ha affermato Comencini - è che nella vita ognuno sappia fare bene la sua parte. Il ruolo dei genitori è di cercare di farsi amare dai bambini. I bambini amano e rifiutano i genitori: è un dramma evidente. Questo rapporto così difficile, complesso, fa pensare a molti che la famiglia sia qualcosa di soprassato. No, la famiglia racchiude questo conflitto

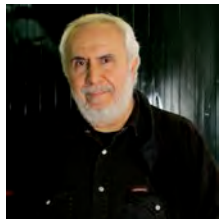


to in modo naturale, ...(essa)... è il luogo di un conflitto ma questo conflitto è vitale, non è mortale". E' vitale quando può pienamente esplicarsi, quando i soggetti che lo vivono e lo mettono in scena - su quel palcoscenico senza prova generale che è la vita - ne hanno consapevolezza e comprensione. Altrimenti, può diventare mortale, come per Andrea. Una questione fondamentale, che si pone nel parlare di *Incompreso* ma riguarda l'insieme del cinema di Comencini, è quello della predilezione del tema del conflitto tra padre e figlio. Di tale elemento ricorrente nei suoi film, Comencini era assai consapevole: "La ricerca della figura del padre non è la ricerca di un comandante, ma di un modello di comportamento. Infatti, sostengo la tesi che la paternità, all'inverso della maternità, sia un fatto acquisito, non un fatto di sangue. Posso benissimo essere il padre di un amico di mio figlio e mio figlio può benissimo non riconoscermi come padre, perché non ho creato quel rapporto...". Quello che, forse, non si creò mai tra il giovane Comencini e il suo taciturno e sempre indaffarato, nonché presto scomparso, padre e quello che invece, alla fine di un lungo e travagliato percorso, si creò nel suo film collodiano tra Pinocchio e Geppetto. Ha comunque ragione Jaques Lourcelles, acuto storico del cinema, quando scrive: "L'incompris est à voir en dyptique avec Les aventures de Pinocchio, réalisé quatre ans plus tard. Le deux ouvrages constituent la part essentielle, pas plus originale et la plus réussie, de la carrière de Comencini". Un'altra questione, che anche in occasione di *Incompreso* venne in evidenza, fu quella relativa alla scelta e al metodo per far recitare i bambini, suoi protagonisti prediletti. In proposito, Comencini ha scritto nella propria autobiografia: "Per Andrea volevo un bambino sui dieci anni, bello, sensibile, con un carattere ombroso che poteva portarlo a essere introverso e, come dice il titolo, *incompreso*. Avevamo setacciato tutta Firenze senza trovarlo, quando decidemmo di tornare a bussare alla porta di un appartamento dove nessuno ci aveva aperto. Anche

questa volta la nostra scampanellata non ebbe risposta ma un vicino di casa ci disse che il bambino stava giocando nella piazza lì accanto. Lo vedemmo da lontano e quando ci avvicinammo dicemmo 'E' lui'. Il dialogo fu subito esplicito: 'Vuoi fare cinema? No'. Invece lo fece, credo perché sua madre ci teneva...Lavorare con i bambini è un'arte a parte. Ho usato la parola lavorare benché impropria, infatti un bambino non deve lavorare ma divertirsi...I bambini nei film spesso vengono istruiti come animali da circo. E' facile scrivere sul copione che in una certa scena un bambino piange. Un altro conto è farlo piangere realmente. Milo doveva mostrare spesso qualche lacrima...(ma)...bastava accordarsi con sua madre che a un mio cenno si allontanava. Milo, non vedendola più, immediatamente piangeva...". Due parole infine su come il film sappia mostrare Firenze, una città a un tempo malinconica e solare, di cui vengono mostrati - con grande capacità narrativa e anche figurativa ma mai cercando il pittoresco, il bozzettistico, i facili "fiorentinismi" - vari ambienti quali l'elegante villa, sulle colline fiesolane, in cui la famiglia del console ha trovato la propria lussuosa dimora toscana e ove svolgono il proprio lavoro alcune popolane fiorentine alquanto simpatiche e molto assai affezionate ai propri "signori" e ai due bambini rimasti orfani; l'interno del consolato inglese, situato sui Lungarni, dove Andrea, con sua grande gioia, cerca un giorno di essere utile al padre nel disbrigo della posta; i quartieri popolari di Oltrarno, con i loro piccoli cinema in cui si proiettano ancora i vecchi western e si vendono gelati durante l'intervallo e dove Andrea una sera tenta di uscire dal proprio dolore; il cosiddetto "Cimitero degli inglesi" di Piazza Donatello, nel quale è sepolta Elizabeth Barrett Browning e, nella finzione filmica, anche Adelaide, la mamma da poco morta di Andrea e Milo; la stazione ferroviaria di Santa Maria Novella (da cui riparte lo zio Will, l'unico che durante il suo breve soggiorno a Firenze ha saputo comprendere Andrea, povero cagnolino senza padrone); le tipiche, e ormai sempre più rare, botteghe del centro storico (come quella dove un bravissimo Sergio Tofano, nel ruolo di un sapiente artigiano dall'eloquio vernacolare e colto a un tempo, cerca inutilmente di recuperare la voce registrata di Adelaide, mentre recita versi di Thomas Stearn Eliot, maldestramente cancellata, sul registratore, da Andrea). Una Firenze meravigliosa, quale si presentava, alla macchina da presa di Comencini, nella primavera del 1966. A novembre, a causa dell'alluvione, essa sarebbe stata ricoperta di fango e di nafta. Il toccante, struggente, straziante concerto per pianoforte e orchestra n. 25 di Wolfgang Amadeus Mozart - colonna sonora del film comenciniano - ha finito, in tal senso, con il far piangere gli spettatori - me compreso, ogni volta che lo vedo, e lo vedo spesso - non soltanto sulla morte di un giovane ed inerme eroe cinematografico ma anche sulla tragedia di un'intera città.

Stefano Beccastrini

Rapporto tra doppiaggio e televisione italiana



Gerardo Di Cola

Il 3 gennaio del 1954 nasce la televisione italiana. E' una domenica mattina quando la prima annunciatrice, Fulvia Colombo, appare in video per leggere il menù della giornata che riserva ai 90000 abbonati, dopo

i discorsi ufficiali di rito, il primo show, "Arrivi e Partenze", condotto da Mike Bongiorno. Anche se l'evento passa quasi sotto silenzio, nulla sarà più come prima nelle abitudini degli oltre 48 milioni di italiani. Il 1954 segna per il cinema lo sfondamento degli 800 milioni di biglietti venduti, mentre l'anno successivo si registra il massimo storico con 819 milioni di unità staccate. Nel 1955 gli italiani si recano al cinema con una frequenza, mai riscontrata prima, pari a 17 volte l'anno; tale frequenza non potrà più essere raggiunta. L'industria cinematografica italiana arriva a produrre quasi 200 film con un saldo positivo nella bilancia dei pagamenti nonostante le 300 pellicole importate. Sul territorio nazionale sono distribuite 10500 sale che hanno bisogno di non meno di 500 film per soddisfare la normale programmazione annuale. Il costo medio di un biglietto è di 150 lire con 4 fasce di prezzi per 3 ordini di proiezioni: prima, seconda e terza visione. Le maggiori case di doppiaggio sono la CDC, la ODI, la ARS e la CID. Con l'avvento della televisione diversi registi molto impegnati in radio con le prestigiose Compagnie di Prosa della Radio di Roma e di Radio Firenze preferiscono il nuovo mezzo di comunicazione. Il doppiaggio, dall'avvento del sonoro fino a metà degli anni '80, si realizza a Roma. Anche la radio e la televisione si fanno prevalentemente nella capitale. Un attore che deve preparare un lavoro radiofonico o televisivo può, in modo relativamente tranquillo, frequentare anche le sale di doppiaggio. L'ossatura degli sceneggiati televisivi, tanto importanti nel panorama culturale e educativo della società italiana dalla seconda metà degli anni '50, è rappresentata dalla presenza costante e massiccia dei doppiatori. Sono gli attori che si dedicano prevalentemente al doppiaggio, i quali sono gli unici a poter garantire una presenza costante nelle immediate vicinanze degli studi della RAI, che sono un polo di attrazione per le società e gli stabilimenti di doppiaggio (così come questi sono un polo di attrazione per gli operatori delle sale di sincronizzazione, attori, doppiatori, assistenti, fonici, ecc...). Lo sceneggiato, che è strutturato in più puntate, che vanno da un minimo di due a un massimo di dieci, richiede agli attori che ne fanno parte settimane e anche mesi d'impegno. Potenzialmente sarebbe possibile per un attore residente a Roma in pianta stabile registrare nello stesso giorno in sala di doppiaggio nel primo turno della mattina, in radio e in televisione nel primo e nel tardo pomeriggio, e, infine, correre a recitare in teatro. Il teatrino

Anton Giulio Majano, il più rappresentativo direttore di doppiaggio della ODI, è uno dei registi della neonata televisione. A Majano sembra naturale servirsi degli attori di doppiaggio con i quali lavora dalla seconda metà degli anni '40. Se scorriamo il cast degli sceneggiati "Piccole donne" (Arnoldo Foà, Alberto Lupo, Renato De Carmine, Vittorio Sanipoli, Anna Maestri, Rina Franchetti, Gustavo Conforti), "L'Alfiere" (Aroldo Tieri, Carlo Giuffré, Achille Millo, Ivo Garrani, Ubaldo Lay,



Aroldo Tieri (Fra' Carmelo) in "L'Alfiere": lo sceneggiato a soggetto storico agli albori della televisione italiana. Fu il quarto sceneggiato televisivo prodotto dalla Rai. Il primo sceneggiato di argomento storico.

Giuseppe Porelli, Antonio Pierfederici, Carlo Croccolo, Enrico Glori, Rina Franchetti, Antonio Battistella, Anna Maestri, Nino Marchesini), "Jane Eyre" (Luigi Pavese, Edda Soligo, Armando Furlai, Carlo D'Angelo, Margherita Bagni, Laura Carli, Maresa Gallo, Antonio Battistella, Zoe Incrocci, Ubaldo Lay) vediamo che gli attori utilizzati sono tutti molto impegnati anche nel doppiaggio nelle diverse società. Nel 1958 Majano realizza "L'isola del tesoro", riducendo (in sei puntate trasmesse dal



Ubaldo Lay nel "L'isola del tesoro" interpreta Ben Gunn

7 febbraio dell'anno successivo, alle ore 21, dopo "Carosello") il romanzo di Robert L. Stevenson ambientato nei mari e foreste tropicali. E' il primo sforzo produttivo di una certa consistenza che la RAI si trova necessariamente ad affrontare negli studi e fuori di essi se vuole ricreare in modo credibile le atmosfere del microcosmo piratesco. I set televisivi si trasferiscono, come quelli cinematografici, anche all'aperto, nelle campagne laziali, dove la dimensione naturalistica a fatica rimanda ai luoghi scaturiti dalla fantasia di Stevenson. Lo sceneggiato ha un enorme successo presso il pubblico giovanile che si identifica con il giovane Jim Hawkins (Alvaro Piccardi); "il barometro



"L'isola del tesoro" (1959), Arnoldo Foà è il capitano Alexander Smollet

degli ascolti", utilizzato per la prima volta proprio nel '59, fa registrare inevitabilmente l'ennesimo balzo in avanti del numero di spettatori mediamente catturati dalla TV. Tra gli interpreti, indimenticabili, gli attori che della ODI sono stati i doppiatori di spicco: Ivo Garrani (Long John Silver, il pirata con la gamba di legno), Arnoldo Foà (Smollet, il capitano della goletta "Hispaniola"), Roldano Lupi (Livesey, il dottore), Leonardo Cortese (Trelawney, il nobile). E ancora: Enrico Glori, Ubaldo Lay, Riccardo Cucciolla, Diego Michelotti, Mario Colli, Alfredo Varelli, Giotto Tempestini la cui figlia, Maria Pia Di Meo, sta per diventare la voce femminile di punta della CDC. Della cooperativa CDC ci sono soltanto Guido Celano, che vaga da una società all'altra, Corrado Pani, che ha da poco abbandonato il doppiaggio per dedicarsi al teatro e al cinema, e Vinicio Sofia, la cui partecipazione allo sceneggiato non è gradita ai vertici della società che continua a gestire gran parte del doppiato che si realizza in Italia. Gli sceneggiati richiedono un numero rilevante di interpreti e gli stessi hanno bisogno della presenza costante degli attori per un lungo periodo di tempo nel luogo dove si registra. Gli unici che possono dare una garanzia in tal senso sono i doppiatori che sono tanti e vivono tutti a Roma. Gli attori stanziali del doppiaggio, quindi, formano l'ossatura portante degli sceneggiati che tanto utili sono stati nell'Italia del dopoguerra. I grandi romanzi della letteratura mondiale, che pochi in Italia hanno letto, ridotti e adattati da letterati di fama e diretti da ottimi registi che sanno muovere negli angusti studi le due o tre telecamere necessarie e poco maneggevoli con perizia e disinvoltura, entrano nelle case appena ricostruite degli italiani. Con la televisione, l'orizzonte di un'Italia contadina si allarga a dismisura lasciandosi progressivamente alle spalle povertà e ignoranza. La televisione contribuisce ad accelerare questo processo di rinnovamento sociale e culturale. I suoi protagonisti sono anche e soprattutto gli attori, che recitano rigorosamente in presa diretta. Telecamere elefantache, fari, microfoni ingombranti e minacciosamente pendenti sulle teste degli interpreti, cavi spessi e rigidi che impediscono talvolta la libertà dei movimenti. Gli attori recitano come in teatro. In presa diretta, copione a memoria, col proprio volto e la propria voce, per un'ora e anche più senza potersi permettere il minimo

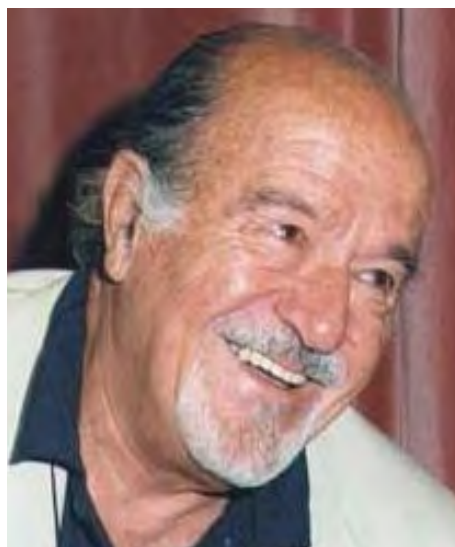
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

errore. Se paragonati ai colleghi che recitano nel cinema nello stesso periodo, questi attori sembrano dei titani. L'attore cinematografico italiano del dopoguerra, infatti, può tranquillamente sbagliare. I luoghi dove si girano i film, sia interni sia esterni, sono ampi e ben organizzati. Le cineprese sono più maneggevoli e tutte le attrezzature rispondono a un criterio di efficienza ottimale. I protagonisti del cinema, a differenza di quelli televisivi e radiofonici, sono coccolati vezzeggiati viziati. Gli attori possono permettersi tranquillamente di sbagliare, una



IVO GARRANI



Ivo Garrani (1925 - 2015)

scena lunga un minuto appena può essere ripetuta infinite volte. Non solo, gli attori cinematografici del dopoguerra possono anche metterci solo il volto. La voce ce la mettono gli attori radiofonici che sono chiamati a doppiarli. Gli stessi che sistematicamente, nel più assoluto anonimato, si recano nelle sale buie del doppiaggio per dare luce con la loro voce ai volti degli "attori" del luccicante mondo del cinema. Fino all'avvento della televisione, i doppiatori radiofonici hanno una notorietà relativa. Si conoscono le voci, non i volti. Pochissimi ascoltatori sanno che quegli attori sono anche doppiatori. Grazie alla televisione anche i loro volti incominciano a palesarsi e qualcuno, come l'autore di questo saggio, ha l'opportunità di associare un volto ad una voce. Negli anni il velo che oscurava il mondo delle voci si fa sempre più trasparente fino a dileguarsi totalmente grazie ai cartoni animati giapponesi e le telenovelas brasiliane che entrano massicciamente nelle case degli italiani dalla seconda metà degli anni '70.

Gerardo Di Cola

Femmine folli di Erich von Stroheim (1921)

Cast: Erich von Stroheim, Maude George, Mae Busch, Malvina Polo, Cesare Gravina, Rudolph Christians



Giuseppe Previti

Questo mese parliamo di un film muto che abbiamo "rivisitato" per voi. Non adoperiamo il termine "riscoperto" perché ci sembra che ci fosse ben poco da scoprire, quando si parla di un genio del cinema quale è stato Erich von Stroheim. Tra i nomi principali di Hollywood, anche se poi la sua vita prese tutt'altra piega, e per vivere fu costretto a fare l'attore per registi che gli erano di molto inferiori. Sapeva cogliere come pochi gli aspetti della società degli anni Venti, descrivendola in modo assai critico e, il che non guastava, in maniera sapidamente irriverente. Tra i film che ha girato va ricordato "Femmine folli" (Foolish wives) da molti ritenuto il suo capolavoro. Ambientato a Montecarlo dopo la prima guerra mondiale, girato in esterni e in interni, il conte Karamzim (interpretato dallo stesso von Stroheim), vi vive con le due cugine e la

poi oggi sia tanto diversa. Un film a tinte fortemente melodrammatiche, costato un milione di dollari, e considerato uno dei grandi film "maledetti" della storia del cinema, soprattutto per il suo cinismo e per le sue immagini spietate che mostrano un quadro feroce e veritiero delle società europee degli anni '20. La censura si accanì del resto contro la pellicola tagliando circa 30' di immagini. Von Stroheim si confermava quindi come uno dei grandi del cinema, come tanti europei emigrati negli Usa. Altro punto di forza del film fu

la scelta della splendida città di Montecarlo, indimenticabili le scene iniziali in esterno, con i cavalleggeri, con una moltitudine di comparse, di carri, di carrozze e tutto quello che fa della città monegasca una delle capitali del lusso, con il Casinò, i grandi alberghi, il mare. Un film che lasciò il segno, molti se ne scandalizzarono. Il conte Karamzim non era



cameriera che è innamorata di lui e cui lui si approfitta spudoratamente promettendo di sposarla. L'arrivo a Montecarlo di un diplomatico americano aguzza l'ingegno del conte che cerca di sedurre la moglie per ottenere del denaro, mentre non si perita di approfittarsi della figlia handicappata di un falsario. La polizia però smaschera i tre truffatori di alto bordo, le donne vengono arrestate, mentre il conte viene ucciso dal padre della minorata. Questo fu il terzo film girato da von Stroheim, sicuramente quello che ebbe maggior successo. Il motivo conduttore è nella decadenza della nobiltà negli anni susseguenti la Grande Guerra. Non troviamo nel corso della storia figure positive, il regista con occhio assai disincantato descrive una società avida e priva di ogni etica morale. E' una pellicola che ancora oggi ha molto da dire, sia per la bellezza estetica delle sue immagini, sia per come viene rappresentata una società descritta nei suoi lati più oscuri, priva di ogni orpello, senza alcun principio. Veramente un bel mondo "allo sbando", e la cui immagine non è che

certo un antipatico, ma rimase un eroe "negativo", un seduttore tanto affascinante quanto sgradevole, dagli istinti torbidi e perversi, arriva a approfittarsi di una minorata, ma nelle intenzioni dell'autore voleva anche essere il messaggio di un tipo di cinema che rifuggiva da ogni compromesso. Von Stroheim seppe alternare comunque i momenti più drammatici e a volte addirittura ripugnanti, con altri invece assai più esilaranti, quasi a voler significare quella mutevole commedia che è la vita. Il film è conservato nel National Film Registry del Congresso degli Stati Uniti.

Giuseppe Previti

Al cinema

Il mito di Tarzan continua



Mario Dal Bello

A luglio è apparso di nuovo sugli schermi mondiali *The Legend of Tarzan*. Un film per fortuna non troppo lungo e comprensibile a chiunque con messaggi pacifisti ed ecologisti per niente sottintesi, scene nella giungla perfettamente ricostruite in studio, gorilla nati al computer e due interpreti come lo scultoreo e biondo Alexander Skarsgård e la Jane della dinamica, verace Margot Robbie. Non manca il cattivo della leggenda, questa volta Christopher Waltz nei panni di un emissario del re belga Leopoldo che a suon di schiavi ed armi vuole diamanti e altri minerali e far fuori Tarzan, difensore della giungla e dell'Africa. Costo, oltre 180 milioni di dollari, regia professionale di David Yates. Semplice e divertente. La favola nata nel 1914 dalla penna di Edgar Rice Burroughs è giunta, a quanto pare, alla 119ª versione per lo schermo cinematografico e televisivo, senza contare fumetti, trasmissioni radiofoniche, figurine, videogiochi, imitazioni eccetera. Perché funziona ancora Tarzan, l'uomo-scimmia figlio di lord inglesi, allevato nella giungla, conoscitore anzi re degli animali, difensore degli indigeni e della libertà di vivere nell'Eden incontaminato della natura selvaggia contro i pirati cattivi che vogliono depredarla? Il motivo è semplice: Tarzan è l'uomo innocente, il nuovo Adamo forte e puro, che fa coppia con la seducente Jane, costruisce il nido d'amore nell'Eden e difende l'umanità dal male, sia esso la modernità, la guerra, il colonialismo o la globalizzazione. Tarzan è il sogno di ogni uomo, della giovinezza audace ed immortale, della libertà infinita di esistere, amare, avere come unica legge la vita felice insieme ai suoi simili in una creazione perfetta. Per questo lotta, soffre, ma sempre vince. Il film uscito il 14 luglio è la sintesi, grazie ai flashback, di tutto questo, e ci riesce convincente perché è (furbescamente) sincero. Certo, di strada ne ha fatta il "buon selvaggio" dalla sua prima apparizione sullo schermo ancora muto nel 1918 fino al primo Tarzan sconvolgente che fu l'ex campione di nuoto John Weissmuller che nel 1932 diede vita al sonoro con *Tarzan l'uomo scimmia*, interpretandolo poi per altre undici volte. Il film racconta la storia d'amore tra Tarzan e Jane

(la fascinosa Maureen O'Sullivan) recuperata dal selvaggio e innamorata di lui: lei vestita di un bikini leopardato, lui di un perizoma, chiaro segno che in futuro sarebbero stati i corpi a parlare più che i dialoghi tra le corse in mezzo alla liane o in sella agli elefanti, come è logico aspettarsi in un mondo primitivo. Erotismo naif, avventura, conquiste, e trionfo. La saga di Tarzan è sempre stata questa, sia che l'eroe andasse a finire in India o in Brasile o a New York. Altra tappa è *Tarzan il magnifico* con il culturista americano Gordon Scott del 1960, questa volta a colori, e forse il miglior film sul personaggio. Scott è forte ma dinamico, scatenato nell'azione, parla poco e salva ovviamente Jane da mille pericoli, soprattutto dall'assassino cattivo (Jock Mahoney). Scott reciterà in altri due film della saga e sarà una fortunata alternativa a Weissmuller. Poi, il personaggio è stato rivisitato in varie forme: dalla caricatura di Totò nel 1951, al racconto storico Greystock la leggenda di Tarzan con Christopher Lambert nel 1969, dall'ingenuo e divertente *George il re della giungla?* con Brendan Fraser, all'adolescenziale *Tarzan* del 2003; dal cartone disneyano del 1999 seguito dall'altro del 2013 - moderno, avventuroso, fumettistico - all'atletico *Tarzan l'uomo scimmia* del 1981 con Bo Derek e Miles O'Keefe che non parla mai ma è solo un corpo, sino ad oggi. A parte le



come i vari salvatori dell'umanità - da Batman a Superman e amici - ma soprattutto sembra che sia il personaggio di Conan ad assomigliargli sotto alcuni aspetti. Conan parla poco, è solo corpo, azione e vive in un tempo

così lontano e primitivo quasi simile alla selva selvaggia di Tarzan. Tuttavia, una differenza c'è, ed eclatante, anche rispetto agli altri eroi più o meno galattici attuali. Tarzan è l'innocenza, la virilità allo stato pulito, è la Natura - uomini terra animali foreste acque - incontaminata. Tarzan è come si diceva il sogno e la fantasia. Per questo vince, e torna periodicamente di attualità. Ne abbiamo, si vede, inconsciamente bisogno. Non è solo un affare hollywoodiano di mercato.

Mario Dal Bello



"The Legend of Tarzan" (2016 - USA) di David Yates, Azione, Avventura. ATTORI: Alexander Skarsgård, Margot Robbie, Samuel L. Jackson,

Christoph Waltz, Ella Purnell, Djimon Hounsou, John Hurt. Sceneggiatura: Stuart Beattie, Craig Brewer; fotografia: Henry Braham; montaggio: Mark Day; produzione: Dark Horse Entertainment, Jerry Weintraub Productions, Riche Productions; distribuzione: Warner Bros; formato: 2D e 3D

imitazioni o i personaggi che ne ripetono il cliché, come i nostri Maciste ed Ursus dei pelplum - versione mitologica del selvatico ma buono e invincibile eroe -, Tarzan non è mai morto sullo schermo. Piuttosto si direbbe che ha continuato a vivere in altri eroi superdotati

Incontriamoci al circolo del cinema e parliamone

Sul n. 41 – Luglio, Diari di Cineclub ha pubblicato a pag. 14 “Costruzione dell’identità e memoria collettiva nella Comunità palestinese in Sardegna” a firma di Omar Suboh, un giovane palestinese nato in Italia. Su questo numero pubblichiamo “Le ragioni di Israele” a firma di Giorgio Ajò un italiano che ha subito le persecuzioni delle leggi razziali e ora impegnato nel progetto memoria della Comunità ebraica di Roma. I dibattiti poi devono trovare praticità, incontriamoci

Le ragioni di Israele



Giorgio Ajò

Sono un cittadino italiano di religione ebraica, legato allo Stato di Israele per naturali motivi di affinità ideologiche e religiose. In questo Stato ci vivono e ci sono vissute molte

persone che ho avuto la fortuna di conoscere: tra queste, la famiglia di mia moglie, originaria dell’Egitto, che in seguito alla proclamazione dell’Indipendenza di Israele fu, non solo, cacciata dalla loro terra ma anche costretta ad abbandonare tutti i loro beni. Loro, sono parte dei 900.000 mila profughi ebrei espulsi dai Paesi arabi di cui pochissimi conoscono la storia mentre si parla solamente dei profughi palestinesi che hanno abbandonato il territorio dove si erano stabiliti spinti dai loro stessi fratelli arabi che avevano promesso loro un pronto rientro non appena il neonato stato di Israele sarebbe stato distrutto e tutti gli ebrei ricacciati in mare. Il nome Palestina è stato attribuito all’ex Regno di Giuda per disprezzo dai Romani che, a seguito delle guerre Giudaiche, vollero ricordare con quel nome, il cui significato è terra dei Filistei, i peggiori nemici degli ebrei. Bisogna sottolineare che nel corso dei secoli vissero in questo stesso territorio ebrei, cristiani e musulmani durante il periodo delle Crociate, delle invasioni arabe e, infine, sotto l’impero Ottomano, che fu costretto a cedere il territorio alla fine della Prima Guerra Mondiale. Dopo il 1918, la Palestina venne affidata come mandato alla Gran Bretagna che la amministrò fino al 1948. In questo periodo gli inglesi con la dichiarazione Balfour e con i trattati di Locarno e Sanremo, si dichiararono favorevoli alla creazione in loco di un “focolare ebraico”, secondo i principi del sionismo espressi in modo particolare da Teodoro Hertzl. Con l’afflusso dei primi immigrati ebrei, provenienti principalmente da Paesi dell’Est Europa, molti sceicchi locali vendettero a questi le loro terre. Gli arabi residenti nel territorio erano provenienti da diversi Stati arabi (Siria, Egitto, Libano etc...) perciò si rileva che non esiste e non è esistito mai un popolo palestinese. Durante la Seconda Guerra Mondiale, mentre 6 milioni di ebrei, vittime della follia nazi-fascista, venivano sterminati, 5 mila giovani ebrei palestinesi crearono la Brigata Ebraica che combattè a fianco

dell’ottava armata inglese in Italia e parteciparono allo sfondamento della linea gotica partecipando attivamente alla vittoria finale degli alleati in Italia. Dall’altra parte il Gran Mufti di Gerusalemme, alleato di Hitler, organizzò la formazione di alcune divisioni di SS combattenti (Waffen SS) che combatterono attivamente affianco dei Nazisti. Alla scadenza del mandato britannico, l’ONU decise a gran maggioranza (i primi firmatari furono l’URSS e l’USA) la spartizione del territorio in due Stati, uno ebraico e uno arabo. Lo stesso 14 Maggio del 1948, giorno della proclamazione dello Stato di Israele, gli eserciti di Egitto,



Siria, Iraq e Giordania attaccarono il neonato Stato che, con grandi perdite e scarsamente armati, riuscì comunque a sconfiggere i suoi avversari. A seguito della guerra dei sei giorni, avvenuta nel 1967, Israele conquistò la Cisgiordania. Si deve notare che La Cisgiordania, facente parte del Regno di Giordania, non è stata mai rivendicata dalla Giordania stessa. D’altronde anche l’Egitto, pur avendo ricevuto da Israele in restituzione il Sinai, si rifiutò di riprendere la Striscia di Gaza. Le trattative per la formazione di due Stati si prolungarono per moltissimi anni e non hanno mai portato ad una soluzione per vari motivi: infatti, il maggiore ostacolo all’accordo è stato il fatto che sia la ANP che Hamas hanno posto nel loro statuto come punto essenziale che Israele deve essere cancellata. Nonostante la ANP in seguito abbia fatto un passo indietro, gli intenti di Hamas, gruppo terrorista, sono rimasti gli stessi. Gli incontri avvenuti negli anni sono state avanzati a fatica; ma nell’ultimo incontro importante, avvenuto a Camp David, sotto al patrocinio del Presidente USA Clinton,

il primo ministro Israeliano Barak dopo aver offerto ad Arafat grandi concessioni, venne inspiegabilmente respinto da quest’ultimo. La situazione si è ulteriormente aggravata quando, nel 2006, come gesto distensivo, il capo del governo israeliano Sharon ha disposto il ritiro di Israele dalla striscia di Gaza; con mossa violenta, Hamas si è impadronito del territorio uccidendo e allontanando gli esponenti della ANP e creando pertanto due distinte entità palestinesi: una in Cisgiordania controllata dalla Autorità Nazionale Palestinese ed una a Gaza controllata da loro stessi. È seguito il rifiuto, che sussiste ancora oggi, da parte palestinese di sedersi a un tavolo delle trattative mentre proseguono atti di terrorismo (accoltellamenti, investimenti di pedoni con le auto, agguati contro civili in locali pubblici, etc...) rivolti contro civili. Solamente nell’ultima settimana Israele si è vista colpita particolarmente: una bambina, di solo 13 anni, è stata uccisa a coltellate, nella propria casa, durante il sonno. In conclusione è evidente che Israele abbia il dovere di difendere i propri cittadini con ogni mezzo, distruggendo, ad esempio, i tunnel sotterranei, costruiti da Hamas, per penetrare nel territorio israeliano, bombardare le basi da dove partono missili diretti verso il sud di Israele, punire duramente i responsabili degli attentati e i loro complici. La stessa situazione che ogni giorno è vissuta in Israele la stiamo vivendo attualmente in Europa con i gravissimi attacchi da parte del terrorismo islamico che ha colpito la Francia e il Belgio. L’odio che si sta diffondendo in Europa ha come intento quello di distruggere il nostro modo di vivere democratico ed è lo stesso che da sempre è rivolto contro il sionismo e lo Stato di Israele. È ora che l’Europa smetta di boicottare le merci provenienti dalla Cisgiordania e trattare Israele come uno Stato razzista, mentre, invece, dovrebbe considerarlo il principale baluardo contro il terrorismo nonché come esperto per combatterlo. L’unica maniera per siglare un accordo fra le parti è solo quella di confrontarsi in un tavolo di pace con o senza l’intermediazione delle grandi potenze e dell’Europa. In ogni caso, per risolvere i problemi fra le due parti, entrambi hanno l’obbligo di essere disposti a parlare all’altro.

Giorgio Ajò

Ebraismo e Israele nel cinema

Il Pitigliani Kolno'a Festival è organizzato dal Centro Ebraico Italiano "Il Pitigliani" in collaborazione con l'Ambasciata di Israele che nel 2016 festeggerà il suo undicesimo anno

Il PKF è un festival del pubblico internazionale per il cinema di argomento ebraico in generale e per il cinema israeliano in particolare. Uno degli obiettivi è di tracciare un percorso alla scoperta delle novità, della storia e dei personaggi che costellano la cinematografia israeliana ed ebraica con lo sforzo di dare agli spettatori un'immagine della loro complessità. Di seguito riportiamo alcuni film presentati nella precedente edizione svolta nel novembre scorso alla Casa del Cinema di Roma

Sacred Sperm - Zera Kodesh (Sperma sacro) di Ori Gruder - 2014 Israele



Come spiegare al proprio figlio il divieto nella religione ebraica di disperdere il seme? Il regista e ebreo ortodosso Ori Gruder tenta di rispondere a questa domanda attraverso un documentario personale, che entra nei meandri della comunità ebraica chassidica di Israele, intervistando esperti, amici e rabbini. Sacred Sperm mette in luce le difficoltà che gli appartenenti alla comunità ortodossa devono affrontare per rispettare le regole e come la comunità aiuta i suoi appartenenti nel loro percorso.

Pecore in erba di Alberto Caviglia - 2015 Italia



Luglio 2006. Leonardo Zuliani è scomparso. Da Trastevere la clamorosa notizia diventa vera e propria emergenza nazionale mentre un innumerevole gruppo di seguaci si accalca davanti alla casa del giovane attivista. La mamma è disperata, il quartiere paralizzato. Alla televisione ogni canale parla di lui, tutte le autorità esprimono la loro solidarietà alla famiglia. Molti non vogliono crederci, forse sperano sia un'altra delle sue trovate. Genio della comunicazione, fumettista di successo, stilista visionario, scrittore di grido, attivista dei diritti civili: ma chi è veramente Leonardo? Con il genere cinematografico del "Mockumentary", ovvero "falso documentario", e con la satira, il regista Alberto Caviglia cerca di rispondere alla domanda: esiste ai giorni nostri una nuova chiave per parlare di antisemitismo in

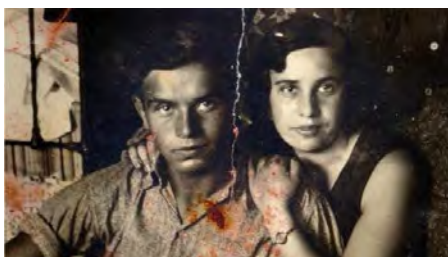
modo da coinvolgere e sensibilizzare su un tema così controverso? Pecore in erba, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia 2015, affronta in modo geniale il tema dell'antisemitismo, attraverso la voce di personaggi reali e immaginari, rielaborando luoghi comuni e umorismo ebraico. Il film si avvale della partecipazione straordinaria di numerose personaggi dello spettacolo e intellettuali quali Corrado Augias, Ferruccio De Bortoli, Elio, Fabio Fazio, Gipi, Linus, Giancarlo Magalli, Vittorio Sgarbi, Kasia Smutniak, Mara Venier.

The Garden of Eden - Gan Eden (Giardino dell'Eden) di Ran Tal - 2012 Israele



"The Garden of Eden" ritrae Gan HaShlosha, uno dei parchi più grandi e frequentati in Israele, conosciuto di solito come il "Sakhne". Il film segue l'attività durante un anno catturando la bellezza del ciclo delle stagioni scoprendo storie umane, personali e collettive. Yaacov, abbandonato da sua moglie si bagna per purificarsi; Athir, cerca di trovare le forze per andare alla ricerca di una vita migliore; Yael viene per rilassarsi e dimenticare i traumi della sua infanzia; Itzhak cerca rifugio e conforto nella freschezza dell'acqua. Ran Tal ha creato un ritratto concreto e nello stesso tempo astratto che conquista l'occhio e il cuore del pubblico. Il film si è aggiudicato il premio per il Miglior Documentario al Festival di Gerusalemme 2012.

Farewell Herr Schwarz - Heye Shalom Peter Schwarz (Addio Peter Schwarz) di Yael Reuveny - 2013 Israele



Michla e Feiv'ke Schwarz, sorella e fratello, potevano

rincontrarsi a Lodz nel 1945. Potevano, ma non è successo. Lei è immigrata nello Stato Ebraico in Medioriente, lui è tornato in Germania, cambiando il suo nome in Peter e sposando una donna tedesca, per poi vivere tutta la vita nello stesso campo dove fu tenuto prigioniero durante la guerra. Due famiglie, una in Germania e una in Israele, si specchiano e si confrontano, pur avendo sempre ignorato l'esistenza dell'altra. Addio Peter Schwarz costruisce e demolisce il mito della famiglia e propone una nuova visione dei racconti famigliari. Il film ha vinto tra gli altri il premio per il Miglior documentario allo Haifa IFF 2013, il premio per il Migliore Film Tedesco al Berlin Jewish Film Festival 2014, il premio al Miglior Regista esordiente al Toronto Jewish Film Festival 2014.

Felice nel Box di Ghila Valabrega - 2015 Italia



Anni 70. Stefano è un fotografo trentenne ebreo. Per un reportage si trova nei pressi di Sabbioneta. Esplorando la cittadella e i suoi dintorni, in sella alla sua amata motocicletta, si imbatte in un cimitero ebraico abbandonato. Impressionato dal pessimo stato di conservazione decide istintivamente di prendere con sé una delle lapidi e di portarla a Milano. Vuole salvarne almeno una a testimonianza della comunità ebraica di Sabbioneta che altrimenti rischierebbe di essere dimenticata per sempre. Nel momento stesso in cui Stefano carica la lapide sulla moto, fa la sua apparizione il fantasma del sepolto. Si tratta del signor Felice Leon Foà, morto sessantenne, che si presenta con una lunga barba bianca, cappello a bombetta e bastone da passeggio. Invisibile agli occhi del fotografo, Felice lo seguirà. Il cortometraggio è ispirato a una storia vera che vede il padre della regista come protagonista. Felice nel box è stato presentato all'Atlanta Jewish Film Festival, al Toronto Jewish Film Festival, al San Francisco Jewish Film Festival.

Casa Famiglia e Centro Ebraico "G. e V. Pitigliani"

via Arco de' Tolomei, 1 - 00153 Roma
Tel./Fax + 39 065898061 / 065897756
/065800539

baitbet@pitigliani.it
www.pitigliani.it

Radio Venere

Stazione radio di Sassari Fm 89.9 che trasmette dal quartiere Luna e Sole



Francesca Arca

La storia di una radio non è mai semplice da raccontare perché è sempre la descrizione di un sogno. Radio Venere nasce a Sassari il 10 dicembre del 1978 per volontà di un sognatore: Franco Postiglione. «Maurizio», questo sarà il nome d'arte che sceglierà per presentarsi ai suoi ascoltatori, si era trasferito dall'Abruzzo in Sardegna per amore di una donna, la sua "venere": sua moglie Maria Beatrice, che gli rimarrà accanto per tutta la vita. Uomo spigoloso e autentico ma lungimirante e aperto alla novità del mondo che scorre, dà vita ad una delle radio più longeve del nostro territorio: Radio Venere. Una piccola impresa che il giovane uomo abruzzese, per quanto dotato di pragmatismo, non avrebbe immaginato di poter intraprendere. Ma è pur vero che la vita supera da sempre l'inventiva dei cineasti e porta gli individui a scegliere strade e percorsi che non erano stati segnati preventivamente. La dea della bellezza e dell'amore ha portato particolarmente fortuna alla creatura di Franco Postiglione. Il percorso di questa frequenza locale si è dispiegato in un'ascesa costante partendo, alla fine degli anni '70, dalle voci di Franco e Maria Beatrice che si muovevano, ancora incerte, inseguendo la punta del giradischi tra i solchi dei vinili. Gli LP, ormai da collezione, sono gli unici sopravvissuti di quell'epoca coraggiosa e ancora fanno bella mostra di sé negli studi dell'emittente sassarese. Stanze che hanno ospitato i volti e le voci di coloro che hanno descritto, giorno dopo giorno, anno dopo anno, il fermento delle radio libere, l'onda del nuovo boom degli anni '80 e l'innovazione delle radio dance anni '90. Il nuovo millennio ha trovato "Venere" pronta ad affrontare ancora un ulteriore salto e mutamento. Il segreto dell'energia e della costanza che permette a questa realtà territoriale di continuare il suo lavoro, risiede ancora adesso nell'insegnamento antico del suo fondatore: adeguarsi al cambiamento senza mai perdere la forza vivifica della radio locale. In questo modo Valerio Postiglione, nel solco della tradizione paterna, continua a credere in questo piccolo grande sogno che è fatto di impegno e dedizione, sforzo e smisurata passione. «Riuscire a rimanere sul mercato è il primo risultato e per poterlo fare è necessario essere legati al proprio territorio – dice l'attuale editore di Radio Venere – lo scontro con i grandi network vedrebbe soccombere chiunque. Il modo in cui noi possiamo fare la differenza è dare voce alla nostra terra. Le radio locali hanno la possibilità di stare vicine alla gente. L'intrattenimento musicale è di certo importante ma solo

dando voce a ciò che accade intorno a noi, possiamo davvero ritagliarci uno spazio nella quotidianità di chi ci segue.» La filosofia di Radio Venere è dunque quella di non lasciare mai solo l'ascoltatore. Le continue dirette si susseguono lungo tutto l'arco della giornata, le voci degli speaker si avvicendano, diventando un costante sottofondo per ogni fascia di pubblico. Un gruppo di lavoro unito e allegro che si muove in costante coesione, fatto di professionalità scelte con perizia, è ciò che l'editore ha fortemente voluto creare attorno a sé. «Ognuno ha il proprio ruolo preciso – continua infatti Valerio Postiglione – ci muoviamo tutti in autonomia ma senza mai dimenti-



care di essere degli ingranaggi di un'unica macchina. Credo che mio padre ne sarebbe felice.» Un'avventura che continua, simile a quella di tante altre radio locali, e che si nutre essenzialmente della passione di tutti coloro che ogni giorno si mettono in gioco davanti ad un microfono. Tecnici, speaker, dj e gior-



Franco Postiglione 1983

nalisti danno vita a quello che tutti noi ascoltiamo - a volte con attenzione, a volte in modo distratto - ma che inevitabilmente è in grado di lasciare qualcosa: quel frammento del sogno di un tempo che continua a spingere tantissimi, da quarant'anni, a sintonizzarsi ancora



Il Sardinia Film Festival a Radio Venere il 28 Giugno 2016: da sx Angelo Tantarò, Carlo Dessì, Marta Manconi, Francesca Petra

sulla stessa frequenza o a ricercarne lo streaming quando sono lontani. Sono molti infatti i sardi che, dalle più svariate zone del mondo, riassaporano il gusto della propria terra nell'ascolto di "Radio Venere" attraverso l'opportunità streaming online. Il cinema e la letteratura, come è d'obbligo, hanno il loro ruolo. Ogni lunedì mattina è possibile seguire la rubrica dello scrittore milanese Luigi Pistillo che proprio di recente ha dedicato una monografia al cinema isolano degli albori. Il sabato mattina invece è quasi interamente dedicato alle curiosità relative alle pellicole che hanno fatto la storia. L'emittente ha inoltre seguito quotidianamente gli eventi relativi al Sardinia Film Festival con aggiornamenti e interviste ai protagonisti. La Sardegna è come una "Venere": te ne innamori e non puoi farne a meno, provi a stringerla e se ti sfugge cerchi di portarne via un pezzetto. Quarant'anni fa un sognatore abruzzese si è innamorato di una bellissima venere sarda, l'ha presa con sé e si è sdebitato a suo modo regalandone ai sardi una diversa. Un piccolo sogno che ancora, con gioia, continua a trasmettere.

Francesca Arca

Giornalista, speaker radiofonica, esperta di comunicazione, marketing e web, grande appassionata di cinema e letteratura, da sempre alla ricerca di nuove storie da raccontare.

Radio Venere

Via Gramsci Antonio, 38, (Quartiere Luna e Sole)

07100 Sassari SS Telefono: 079 294264

SMS in diretta: 345/093555

www.radiovenere.com/

www.facebook.com/Radio-Venere-Sassari-139165429499510/

CLICCA QUI PER ASCOLTARCI IN STREAMING SU TUNE-IN <http://tunein.com/radio/Radio-Venere-899-s152561/>

Puoi anche ascoltarci in FM 90.0

La mattina dalle 10.30 alle 13.00 puoi anche seguire i nostri programmi in diretta sul canale 15 digitale terrestre di Telegi

A quarant'anni dalla prima uscita, è tornato nelle sale il 25 agosto in versione restaurata 4K

Nel corso del tempo di Wim Wenders

A sette anni di distanza da *Easy Rider*, Wenders firmò il road movie europeo che divenne il film manifesto per un'intera generazione



Giulia Marras

“l'unica invenzione era la situazione stessa, il camion e l'itinerario: il resto erano delle trouvailles”

Wim Wenders

Settant'anni compiuti lo scorso anno, Wim Wenders, dopo quarantacinque di onorata carriera, continua a girare film, a sperimentare generi, dal documentario al 3D, senza esaurire energie, né idee per continuare a riflettere sul quell' "atto di vedere" come momento fondante della fotografia e del cinema. Dopo il saggio biografico sul fotografo Sebastião Salgado *Il sale della terra* e il dramma *Ritorno alla vita*, ingiustamente sottovalutato, per la grazia nascosta, immersa solo nella profondità dell'immagine inusualmente tridimensionale, Wenders torna in concorso alla 73^a Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia con *Les Beaux Jours d'Aranjuez*, di nuovo in stereoscopia, tratto dal testo teatrale scritto in francese dall'autore e storico collaboratore del regista tedesco Peter Handke. I due tornano infatti a lavorare insieme dopo *La paura del portiere prima del calcio di rigore*, secondo lungometraggio di Wenders, *Falso Movimento*, secondo capitolo della Trilogia della Strada dopo *Alice nelle città*, e il riconosciuto capolavoro *Il cielo sopra Berlino*. Ma dal 25 Agosto è (ri)uscito, e continuerà a circolare per diversi mesi a venire, il terzo capitolo di quella trilogia vagabonda e assorta che, ancora prima de *L'amico americano* e *Lo stato delle cose*, affermò Wim Wenders come uno dei migliori e più promettenti registi della sua generazione, che insieme a Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder, daranno vita al Nuovo Cinema Tedesco. *Nel corso del tempo* esce infatti esattamente 40 anni dopo la sua prima proiezione al Festival di Cannes 1976 in una versione restaurata in 4K, sotto la supervisione e approvazione del regista, che al film è intensamente legato. L'istinto immediatamente successivo alla lavorazione di *Falso movimento*, ispirato a Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister di Johann Wolfgang von Goethe e strutturato secondo la rigida sceneggiatura di Handke, fu per Wenders quello di abbandonarsi all'improvvisazione e all'esplorazione cinematografica per la Germania ancora divisa, dopo il viaggio in America raccontato in *Alice nelle città*. Individuato un itinerario lungo il confine tra la Repubblica Federale e la Repubblica Democratica, raggruppati una troupe di amici, tra i quali i fedelissimi Robby Müller alla fotografia e Peter Przygodda al montaggio e gli attori Rüdiger Vogler e Hanns Zischler, e tenendo in mente nient'altro che il nucleo di una storia in divenire,

ovvero quella di “due amleti tedeschi che viaggiano nel paese dell'anima”, Wenders partì, senza alcun copione in mano, se non immagini da inquadrare, musica da suonare e sensazioni da metabolizzare. Vero e proprio azzardo dal punto di vista produttivo e creativo, *Nel corso del tempo* è un film d'autore per antonomasia, modellato artigianalmente secondo le esigenze del tempo e dei luoghi, in cui la visione del regista, unico mandante, non ha pressioni o limitazioni, se non quelle dettate dal budget irrisorio. In questo senso *Nel corso del tempo* è un film sul stesso farsi, sul materializzarsi direttamente sulla pellicola senza mediazioni, sul proiettarsi in avanti, senza guardarsi indietro bensì intorno, per rispondere alla necessità del cambiamento che può essere dato, come sempre in Wenders, solo dal movimento. Lungo un percorso composto da 12 cinema di provincia a rischio chiusura, Bruno, detto King of the road, e Robert, detto Kamikaze, intraprendono un viaggio di liberazione dalla “stasi” del dopoguerra e del post Sessantotto, nel risveglio di istinti, anche fisici – come nelle scene che all'epoca divennero famose per la loro scabrosità e obbligarono l'uscita in Italia soltanto nel 1977 – finalmente autentici, non ereditati dalla famiglia o dalla Storia. Dedicato al maestro Fritz Lang, *Nel corso del tempo* è infatti anche un omaggio ai Padri del

cinema di Wenders – John Ford, Nicholas Ray, Dennis Hopper, Peter Bogdanovich, “gli americani che gli hanno colonizzato il subconscio”, per riprendere la storica frase del film – per celebrarli prima e accomiarsi poi, in una dichiarazione d'indipendenza che non vuole rinnegare il passato ma lasciarselo alle



spalle. Perché, dirà Kamikaze, “bisogna cambiare tutto” e il movimento in avanti, verso il futuro, si rivela essere come l'unica condizione esistenziale necessaria per tale cambiamento. Nonostante l'invasione culturale americana che *Nel corso del tempo* respira senza pentirsi, a partire dalla splendida colonna sonora degli Improved Sound Limited, l'on the road di Wenders è molto lontano da Kerouac o da *Easy Rider*, che eppure omaggia, ma è una transizione ancora profondamente goethiana, tragicamente umanista e romantica. Con uno dei bianchi e neri più affascinanti dell'epoca, quasi documentaristico, finalmente restaurato, rivedere *Nel corso del tempo* significa tornare un'altra volta a guardare il tempo, vederlo scorrere sulle ruote di un camion malconco, per riflettere ancora, con Wenders, come la visione e l'immagine libere da sedimenti spettacolari, possano portare alla rivelazione, di sé e del mondo.

Giulia Marras

Tracce e tracciati d'arte nel cinema



Carmen De Stasio

Cos'è un tracciato d'arte nel cinema? Perché parlare di tracciato se, in quanto irripetibile, l'azione cinematografica si autoesclude dalla linearità? Nel precedente saggio a tal proposito parlavo di «letteratura cinetica, in grado di svilupparsi in assenza di segnali costrittivi convenzionali che stilano proiezioni contenute e senza ombra». Una macro-forma, quindi, ravvisabile nella continua modifica di figure caratterizzanti e in plurime forme, esposte in uno spazio diverso e diversificante, che si realizza con una proiezione all'esterno, ma innanzi tutto in coerenza intima di fronte all'ansia che afferra davanti alla cosa finita. Di fatto, quello che definisco tracciato d'arte nel cinema, pur possedendo un'intima e solida continuità, si oppone a un'azione finita; procede nel suo farsi interno, sostenuto da un progetto che miete l'avanguardia della fantasia in sin-sono con un reale comprensivo di manifestazioni che scatenano costantemente uno strappo. Una sorta di stratificazione operativa che in arte trova riscontro lungo tutto l'arco del Novecento e oltre. Per restare nell'ambito puramente visivo, con l'artista Mimmo Rotella lo strappo-stratificazione di intenti ha un riverbero significativo nella riflessione sulla nobile arte del cinematografo, garantendo un tracciato d'arte che, di contro alla fatuità del tempo irreggimentato, dispone a una diversa maniera votata totalmente a impegno, privandosi di un tempo conclusivo, sacrale e che, a dispetto di collocazioni affini a idee senza che insorgano, da queste, ideologie cicatrizzanti uno spazio equivocamente unico, verifica il suo valore a prescindere dall'epoca e dal luogo, agendo nella capacità di fertilizzare l'immaginazione (entro e oltre lo schermo argenteo). Un tracciato cinematografico che, in breve, consente la traslazione individuale del sogno in cinetica e, valore da non trascurare, suffraga la personalità propria e del dettaglio quotidiano al posto della sopravvivenza di icone simmetricamente riasuntive di un sogno posseduto e simultaneamente dimenticato. Molto spesso, come avviene in ambito letterario, si è inteso nel cinema dar corso per un verso a una presunta mescolanza di generi e, per altro, a una speculazione di genere, così procurando un gap percettivo. Orbene, vero è che ciascun aspetto rientri nel reale (ri)conoscibile, proveniente da ingegno, intuizione, studio,



Creatività cinetica del suono

ricerca, verifica-valutazione prettamente individuali e cioè, rientrando in un vissuto-pensato (diretto-indiretto) reale, corrispondente nelle motivazioni e negli effetti (non solo visuali). Epperò è altresì vero che la dimensione del sogno che si realizza nel cinema (Giuseppe Ferrara) vi rientra totalmente con le sue incandescenze, talora con le sue esagerazioni, che pure del reale sono tracciato e così la vita quotidiana ne è traccia-evoluzione. Ma non si tratta mai di vezzo risolutorio; al contrario, è sempre fase all'interno di una macroarea esistenziale, il cui svolgimento è immanente all'individuo-soggetto e grupppale da remote circostanze: dai graffiti preistorici che non già segnavano icone manifestative di una stanzialità, bensì esibivano immagini dalla linearità implicita per essere fonte d'informazione, linguaggio scenico, in grado di rappresentarsi come prima macchina cine-filmica – una sorta di cameracar nell'atto di rigenerare e significare eventi mobilitati dalla memoria fertilizzante. Tracciati sincretici e cinetici, insomma. In tal senso l'immaginazione è in grado di favorire e di ampliare quella che, in arte pittorica e installativa, è considerata tecnica mista e che conduce alla complessità estensiva e multidisciplinare, tracciabile in aggregazioni (auto)modificanti, che dispon-

gono l'idea di una specie d'incisione genetica al movimento come unità universale in ogni forma. Transitando per modi che esprimono un'evoluzione antisequenziale dei linguaggi e superando i solchi dimensionali del tracciato storico, sono le potenzialità progressive della mente alle prese con atti reali ad amplificare le minimalità che avvengono all'interno. E si tratta di tracciati che recuperano l'arte all'azione totale (interno-esterno) del cinema, che è arte nell'accezione rigenerativa di quanto esiste e consiste negli aspetti anche oscuri, sicché ciascun atto anonimo viene a essere coltivato secondo due movenze: l'una disposta a svanire nell'istante e quindi rientrando in un quadro di sopravvivenza; l'altra disposta a divenire fattore scatenante di immagini mentali (realtà interiorizzata), capaci di creare, in forme modificabili, una propria identificativa prospettiva (arte creazionale). In questo modo il segno si traduce in traccia costruita per propri mezzi e la progressione lascia intero spazio a un tracciato autonomamente edificante. In altri termini, il gesto anonimo, estrapolando dalla fenomenia, diviene scena addensante senza tuttavia



Il sogno di un cinema tutto per sé - 1931 esperimento di televisione

configurarsi come esclusiva geometria ingannevole. Coltivare l'interrezza degli aspetti e la dinamica di percezione facilitata, dissocia o svisisce e sfinisce. Ciò detto, tutto risulta relazionale, dunque, alla maniera di disporsi: frontalmente nella bidimensionalità o in confluenza meta-cognitiva e multidisciplinare perché quel segno divenga una a-traccia posteriori, che non esclude l'oltranza e nemmeno l'indirizzarsi oltre, giacché linguaggi impliciti della vivenza. La ricerca cosiddetta comporta in sé non solo la variabilità, ma altresì – ed è fondamentale – la disponibilità multidisciplinare e diversificante in una prospettiva che non rimanda mai troppo in là e che realizza il tracciato d'arte in una confluyente sceneggiatura che va scrivendosi di pari passo all'intuizione che sempre muove da fattori in cui convive l'interno-esterno (con diversificazione di effetti – reazioni) in una moltiplicabilità imprevedibile e mobile di forme.



Attrice Elsa Merlini - Negli anni '30 fu prototipo della donna moderna

configurarsi come esclusiva geometria ingannevole. Coltivare l'interrezza degli aspetti e la dinamica di percezione facilitata, dissocia o svisisce e sfinisce. Ciò detto, tutto risulta relazionale, dunque, alla maniera di disporsi: frontalmente nella bidimensionalità o in confluenza meta-cognitiva e multidisciplinare perché quel segno divenga una a-traccia posteriori, che non esclude l'oltranza e nemmeno l'indirizzarsi oltre, giacché linguaggi impliciti della vivenza. La ricerca cosiddetta comporta in sé non solo la variabilità, ma altresì – ed è fondamentale – la disponibilità multidisciplinare e diversificante in una prospettiva che non rimanda mai troppo in là e che realizza il tracciato d'arte in una confluyente sceneggiatura che va scrivendosi di pari passo all'intuizione che sempre muove da fattori in cui convive l'interno-esterno (con diversificazione di effetti – reazioni) in una moltiplicabilità imprevedibile e mobile di forme.

Carmen De Stasio

* Nel prossimo numero:

La tessitura entracte nel tracciato cine-matico

Scrivere per il cinema. Il documentario

A Mestre il prossimo ottobre e fino a febbraio 2017 il "Laboratorio Cinema, documentario e sceneggiatura" organizzato dal Cinit-Cineforum Italiano, in collaborazione con Zalab



Michela Manente

L'uovo di Colombo del cinema è un'idea che nasce in modo spontaneo come una pianticella da un seme caduto per terra. L'anima del cinema è il soggetto, il nucleo narrativo fondamentale per lo sviluppo della sceneggiatura. Roberto Rossellini diceva che una buona sceneggiatura deve stare in dodici pagine ma c'è chi sostiene che ne bastino anche meno. Insomma nulla nasce dal nulla e al cinema si deve partire dal soggetto. Se ci si sposta dalla fiction al documentario, un'idea non è sufficiente. Serve la Storia dietro, quella con la S maiuscola e la connessione con la realtà. L'argomento deve essere attuale, singolare, vero. La base del documentario è dunque la ricerca storica condotta su fonti di vario tipo utilizzando il metodo storico: in altre parole si configura come un'indagine sui fatti del passato attraverso documenti, testimonianze, racconti per tentare una narrazione sistematica degli accadimenti stessi. La scrittura per il documentario è dunque più "liquida" rispetto a quella del cinema tradizionale, in quanto la realtà è mutevole e necessita di griglie e moduli aperti che prevedano delle prospettive di sviluppo. L'importante è centrare il punto di vista (funzionano bene anche le storie personali, quelle che hanno senso perché appartengono a una vita, a un'esistenza e hanno il sapore dell'intimità oppure le biografie di personaggi famosi) sul quale fondare l'impianto drammaturgico con la problematizzazione del focus centrale. Il documentario necessita inoltre di una più accurata scrittura per immagini, con lo sforzo di visualizzare ciò che si scrive e di farlo dopo aver effettuato una serie di sopralluoghi e parlato con le persone, con i testimoni oppure con degli esperti del tema scelto. Partirà a Mestre il prossimo ottobre e fino a febbraio 2017 il "Laboratorio Cinema, documentario e sceneggiatura" organizzato dal Cinit-Cineforum Italiano, in collaborazione con Zalab e con il patrocinio di partner istituzionali, in quindici lezioni dall'impianto teorico-pratico, con un'alternanza tra la parte conoscitiva sul documentario tenuta da importanti registi, sceneggiatori ed esperti di cinema (gli interventi saranno raccolti in un volume) e la possibilità di sviluppare, attraverso il percorso con un tutor d'aula, una propria sceneggiatura originale. Durante le lezioni per la parte teorica si affronteranno la specificità del documentario inteso come "altro cinema", la scrittura e il linguaggio con un focus sull'importanza orientante



Roberto Rossellini

dell'autore, il rapporto tra finzione e realtà, la relazione tra testimonianza e fonti, l'importanza di luoghi, spazi e storia intesa come memoria (sociale oltre che personale). Nella parte laboratoriale il tutor d'aula condurrà i partecipanti ad elaborare la propria sceneggiatura; in modo particolare verranno forniti gli spunti necessari per la scrittura di opere ambientate o collegate a temi e personaggi connessi alla storia locale, con particolare riferimento ad anniversari, ricorrenze e personaggi conosciuti. Due le borse di studio previste per i giovani a cui si aggiunge la possibilità di sviluppare un soggetto per realizzare un cortometraggio. Info: www.cinit.it

Michela Manente



Cinit Cineforum italiano

Via Daniele Manin, 33, Città Metropolitana di Venezia

Telefono: 041 962225

www.cinit.it

info@cinit.it



Addio a Marta Marzotto, signora di Poltrone & Divani

Capita di doverci interessare anche di una figlia del popolo (esattamente di un casellante delle ferrovie e di una mondina), dopo aver iniziato come mondina lei stessa, diventa apprendista sarta, conosce il padrone e se lo sposa, cestina il suo vero cognome che era Vacondio (troppo sacro?) e si chiamerà per sempre con quello del conte suo consorte, anche quando diventerà per venti anni la femmina musa del pittore Renato Guttuso conosciuto in un salotto. Stilista e disegnatrice di gioielli, terribilmente conformista la cui unica aspirazione è essere famosa, ricca, con nobili frequentazioni. Dopo 85 anni è morta, al rito funebre un centinaio di persone. A quello di un mio vicino di casa che frequentava il campo di bocce e giocava a briscola erano molte di più. Ma non ne ha parlato nemmeno la cronaca del quartiere. Del funerale della signora dei salotti trasversali, anche molta sinistra, (ma quale sinistra?) ne hanno parlato le tv di stato e quelle private. I giornalisti che hanno seguito i solenni funerali hanno segnalato la presenza di Valeria Marini, Lele Mora, Emilio Fede, lo chef Gianfranco Vissani e qualche altro minore. La notizia della morte l'ha data con un twitter, come si usa oggi, la nobile giornalista Beatrice Borromeo, figlia di Donna Paola Marzotto e Don Carlo Ferdinando Borromeo, moglie dell'altrettanto Pierre Casiraghi, settimo nella linea di successione al trono di Monaco. Perché ce ne occupiamo? Per cercare di capire per quale motivo ne hanno parlato così tanto.

A.T.



Marta Marzotto nata Vacondio (1931 - 29 luglio 2016) nella foto con discreti crocifissi al collo e un sobrio abbigliamento

Quando il diavolo gioca a pallone

E grazie al Cielo non è il Milan!



Antonio Loru

Il genio vero è sempre anche sapiente artigiano. È vero in poesia, dove sa cesellare le parole, piegarle al sentimento, alla comunicazione del cuore, è vero in pittura, nelle arti plastiche. E nella musica è vero, o no? È vero, è vero, altroché se è vero. Forse nella musica, nel ballo, nella danza più che altrove, più che in altri campi dove si coltiva il fiore e il frutto della bellezza, il genio deve essere artigiano, ché deve saper usare le mani con maestria, ma anche la bocca, il fiato, i polmoni, le braccia e le gambe, il busto, tutto il corpo anche fino allo stremo delle forze e in diretta, col pubblico presente. Il binomio genio-mastro artigiano, vale anche nel cinema, per lo scrittore e massime per il regista. Ettore Scola è stato uno dei migliori registi, poeti artigiani del cinema italiano del Secondo Novecento, il periodo d'oro della produzione cinematografica italiana e mondiale, per quantità di opere prodotte, ma soprattutto per qualità. Forse *L'Arcidiavolo*, con uno strepitoso Vittorio Gassman, non sarà ricordato come il miglior film di Scola, ma è in queste opere minori, in questi film di cassetta, di buona cassetta, che si facevano negli anni Sessanta e Settanta del secolo appena trascorso, che emerge il talento del genio artigiano. In breve la storia è questa. Siamo nel 1486, ci sono nel film una serie di anacronismi e confusioni temporali, il vero matrimonio tra Franceschetto e Maddalena verrà celebrato un anno dopo e a Roma; la palla con la quale si gioca l'esilarante partita non può essere di gomma, perché l'America nel 1486 ancora non era stata scoperta, e altre imprecisioni storiche, non so se consapevolmente volute, per esigenze di narrazione, oppure veri e propri errori di scrittura del testo, ma non importa. Importa che l'allora Re di Roma e dintorni, certo Innocenzo VIII, decide, d'accordo col Magnifico fiorentino di allora, Lorenzo de' Medici, di metter fine a quasi dieci anni di ostilità e di chiudere, per dirla in termini pallonari, il primo tempo delle Guerre d'Italia. Verranno poi, ripresa, supplementari, calci di rigore. Belzebù, che sempre si preoccupa in tempo di pace, da buon imprenditore, di ogni calo di arrivi al suo Hotel Perdete ogni speranza, decide di mandare in Terra il suo fido Belfagor, accompagnato da Adramalek, un diavolino scudiero, confusionario e pasticciatore: ma può un principe degli inferi, un Arcidiavolo per l'appunto, muoversi senza un donzello atto a risolvere le seccature e i pesi della sua inconsueta umanità sensibile? Comunque sia Belfagor viene in Italia per seminar nuova zizzania, movi casinu, la! Cument

naraus nosu in Campidau, metter disaccordo che crea tensione, che causa la guerra che procura morti in quantità, uomini dannatamente stupidi in vita da macellarsi a vicenda in Terra, e consegnarsi dannati all'ospizio dell'eternità nei gironi infernali della premiata ditta mefistofelica. Uccide Franceschetto, figlio del Papa, destinato a sposar Maddalena, figlia di Lorenzo, per stipular e celebrar la pace, e ne assume il sembiante. Adramalek non si fa umano invece. Ora, come possa uno spiritello diabolico disincarnato, al contrario del suo Signore, nell'avventura terrena, interagire con la materia dura, ostica e ribelle, è questione che nella grande Storia in genere non si pone, e in questa in particolare. Il film avrà un discreto successo al botteghino, (è uno dei tanti film di buona cassetta prodotto in Italia in quegli anni, si è già detto), ma una critica tutto sommato meno benevola: vere e proprie stroncature, qualche tiepido benevolo parere, poche recensioni decisamente positive. Al di là della disparità dei pareri e dell'accoglienza della critica, nel complesso negativa, c'è una scena nel film che vale il prezzo del biglietto. Una scena dove Gassman ha l'opportunità di mettere in mostra, (e lui, come testimoniano molti amici, tra cui Paolo Villaggio, era davvero narcisista ed esibizionista anche nella vita privata di tutti i giorni), tutta la sua vigoria fisica, una presenza scenica straripante, irrefrenabile: la partita a palla in uno spiazzo antistante la Villa di Bellosguardo di Firenze. Una palla che fa strani rimbalzi, perché oltre a Belfagor, incarnatosi nel figlio del Papa, promesso sposo della figlia di Lorenzo, e dunque visibile ai mortali, vi partecipa anche il suo diavolo attendente Adramalek, invisibile a tutti, tranne ovviamente a Belfagor-Franceschetto. La morale è evidente, e in fondo cos'è l'arte del cinema se non rendere evidente, far vedere. La maestria del grande regista consiste, come si dice dalle mie parti *'ndi bogai is ogus a unu tzrupu*. La morale di questa scena è



che se agli italiani dai un pallone, non esiste più niente altro; sesso, politica, religione, impegni e doveri, amicizie e inimicizie, tutto passa in secondo piano! Il cinema è come la vita, i film sono come la vita un'unità fatta di

parti. Nei cinema, come nel teatro, queste parti si chiamano scene. Nei film, quasi sempre, sono meno pretenziose che nelle opere teatrali, più immediate, più facili alla comprensione e all'immedesimazione nazional-popolare. Di alcuni film ricordiamo il cosiddetto messaggio, di altri la cronologia o la versione più o meno corretta al tema di quell'autore fondamentale per la storia dell'arte delle immagini in movimento. Chi è



cresciuto mangiando film a colazione, pranzo, merenda e cena, come le generazioni dell'immediato Secondo dopoguerra, di alcuni film (ma in fondo vale un po' per tutti) ricorda soprattutto alcune scene in particolare. Io, e alcuni vecchi amici miei, *L'Arcidiavolo* di Scola lo ricordiamo in particolare per uno scambio di battute: "guardalo, quello sì che l'è un omo", indicando uno stoico Gassman in procinto d'esser avvolto dalla fiamma, "e questo, per una brusciaturina!" rivolta al marito, e lui in risposta, esibendo il braccio destro consumato, inesistente fino al gomito: "e la 'hiama una brusciaturina!!" che ha luogo tra due compare del numero pubblico che assiste allo spettacolo dell'arrostimento di Belfagor-Franceschetto, per Amore divenuto solo Franceschetto, dall'Amore infin salvato dalla morte per cottura. E per la partita a palla! Ovvio.

Antonio Loru

Andrzej Zulawski: il regista del delirio e dell'eccesso



Marino Demata

Un uomo con barba e avvolto in un ampio mantello arriva a cavallo nell'ampio cortile di un monastero, che nell'emergenza della guerra è stato anche adibito a prigione. In pochi secondi la scena ti aggredisce e ti stordisce come potrebbe fare un forte pugno nello stomaco: suppellettili, forse mobili, che bruciano, soldati che fuggono non si sa dove, tipica manifestazione quest'ultima di un esercito in rotta. E ancora: il suolo pieno di morti, ruote di carro, devastazione ovunque. E' una sequenza di appena poco più di un minuto. Ma è intensissima e ti catapulta direttamente in un altro mondo. Non mi riferisco al mondo lontano della guerra tra la Polonia e l'invasore prussiano. Ma mi riferisco al mondo parossistico e pieno di dolore di Zulawski. Il film è "Diabel"/"Il diavolo", una delle prime opere del grande e controverso regista. Un film maledetto, bloccato per 17 anni dalla censura polacca e dalle autorità religiose. Maledetto ancora oggi, se si pensa che è quasi completamente scomparso anche nelle edizioni in DVD. Il mondo di Zulawski, quale appare nell'incipit di "Diabel", non cambierà molto col passare degli anni e con l'arricchimento della sua filmografia. Qui il regista sceglie uno degli episodi più truci e sanguinari della storia della Polonia per mettere sotto la lente d'ingrandimento i mali della vita e degli uomini: la violenza, la cupidigia, la legge del più forte, l'oppressione. Il mezzo cinematografico si mette al servizio della sua concezione della vita: movimenti repentini della macchina da presa, montaggio concitato, musica ossessiva. L'uomo scende da cavallo e entra nel convento col suo fedele animale. Gli occhi sono sbarrati e spiritati: sembra che le palpebre non si chiudano neanche per un istante, soprattutto allorché percorre i corridoi del convento che presentano ai

lati cadaveri assiepati e soldati gravemente feriti che urlano di dolore. Monache dagli abiti bianchi cercano di soccorrere un ferito sanguinante. Finalmente l'inizio di un dialogo: il visitatore, di nome Ezechiel chiede di essere accompagnato nelle segrete del vecchio convento ove sono imprigionate centinaia di persone. La sua missione è quella di liberare e trarre in salvo il giovane nobile Jacob, imprigionato mentre lottava per la libertà del suo Paese e che porterà via assieme ad una delle monache: in breve per ridare ad essi la vita. E' la dualità tra la vita e la morte quella che si presenta già nelle scene iniziali. E' un mondo senza ordine, dominato dalla diabolica anarchia del male. Ma la suspense di questo film è tutta nel personaggio di Ezechiel. Chi è? Da chi è mandato? Quale è la sua funzione? Una

suspense che si risolverà solo nella meravigliosamente delirante sequenza finale, che sembra voler dare un senso compiuto a tutto il film. Solo pochi mesi fa Andrzej Zulawski si arrendeva nella sua lotta contro il male che da tempo aveva minato il suo corpo: ha lottato come uno dei suoi personaggi, dopo aver vissuto in maniera intensa ed "eccessiva", come appunto i suoi eroi. Pochi mesi prima della sua morte era tornato

dietro la macchina da presa dopo ben 15 anni ed aveva realizzato un film significativo, "Cosmos", un "thriller noir metafisico" per definizione del suo stesso autore, tratto dall'omonimo libro di Witold Gombrowicz. Zulawski viene invitato con questo film al Festival di Locarno ove significativamente vince il Pardo d'oro. Ma pochi mesi dopo perde! Ci rimane il suo cinema che affascina e che respinge, e che è così simile al suo Autore: odiatissimo o amatissimo senza vie di mezzo. E neppure la morte è riuscita, al di là delle solite celebrazioni di circostanza, a regalarci una panoramica più equilibrata della sua opera. Forse noi un giorno proveremo a farlo. O forse altri si ci-



Isabelle Adjani in "Possession" (1981) di Andrzej Zulawski. L'attrice vinse il premio al 34° Festival di Cannes, come migliore attrice per l'eccellente interpretazione

più grande dei registi polacchi classici. Alcune note comuni ai suoi film? Innanzitutto una concezione dualistica della vita e della realtà e il tema del doppio, l'orrore per la violenza e più ancora per la guerra, il gusto per i momenti storici di decadenza e perciò anche per i luoghi decadenti (e questo lo apparenta al grande Luchino Visconti), l'amore essenzialmente inteso come follia di chi ama e di chi è amato. Prima del bellissimo e onirico "Diabel"/"Il diavolo", Zulawski aveva esordito in Polonia col film "La terza parte della notte", 1972, un film che, pur trattando gli orrori nazisti, non piacque al potere polacco dell'epoca, il che può sembrare strano. Ma la verità è che

il cinema di Zulawski si presentava fin dal suo esordio come "eccessivo". Gli orrori che il regista ci descrive e che in parte sono reali, vengono così dilatati da far apparire il film non come un manifesto anti-nazista, ma come un film dell'orrore buono per la condanna di ogni totalitarismo. Dunque la incomprendimento che circondò il primo film e le audaci metafore che erano alla base di "Diabel"/"Il diavolo", vero capolavoro maledetto, consigliarono il regista di girare in Francia, anche se non rinuncerà del tutto a dirigere

film nel suo Paese natale, come farà in seguito. In Francia darà vita ad un film molto bello, "L'importante è amare". Qui sembra che Zulawski voglia farci vivere atmosfere più rasserenate e tranquille. Ma in realtà è solo apparenza. E' la storia di un'attrice ormai sul viale del tramonto (Romy Schneider) e condannata a girare infimi film porno, e che si aggrappa ad un uomo (Fabio Testi) che le manifesta amore e attrazione. Il film già si apre con una scena cruda e violenta: siamo sul set di un film porno e Nadine, l'attrice, appare a cavalcioni su un uomo morto, col quale è costretta dalla spietata regista a fare l'amore. Nadine può fare tutto, ma appare incapace di dire "ti amo", come il copione imporrebbe. L'attrice non riesce a separarsi dal suo dolore e sulla sua strada incontra

segue a pag. successiva



Andrzej Zulawski regista polacco (1940 - 2016) con Sophie Marceau con cui ha avuto un figlio

menteranno con tale complicato compito. Per il momento non siamo in grado di fare altro che scrivere degli appunti sparsi senza alcuna ambizione né possibilità di vera completezza. Ha lavorato tra Varsavia e Parigi. Un continuo inquieto spostamento a cui era abituato, perché il padre, addetto culturale presso l'Ambasciata polacca a Parigi e poi Ambasciatore dell'Unesco, lo portava spesso con sé. Instancabile scrittore, oltre che regista, ci ha lasciato una ventina di romanzi, tra i quali spicca "La Trilogia della follia" e l'insieme di un lavoro di scrittura in 15 anni senza cinema, spesi a scrivere forsennatamente, conformemente al suo carattere: decine di libri, compreso quello che spiega le cause della fine del suo legame con Sophie Marceau. Aveva iniziato a praticare il cinema come assistente di Andrzej Wajda, il

segue da pag. precedente

sempre il male e la cattiveria. La storia di Nadine può essere definita una discesa senza sosta agli inferi della solitudine e della disperazione. Il film fu poi rinnegato da Zulawski che lo definì "borghese". Romy Schneider fu solo la prima di una serie di grandi e bellissime attrici, di cui Zulawski amava circondarsi per i suoi film e che erano del tutto funzionali alla sua concezione dell'amore e della bellezza. Parliamo di Isabelle Adjani, meravigliosa e misteriosa in "Possession", per la quale arrivò a vincere il premio Cesar e il premio per la migliore attrice al Festival di Cannes, Valérie Kaprisky in "La femme publique", Delphine Forest in "Boris Godounov", Iwona Petry in "La sciamana", e Sophie Marceau, che fu la musa, oltre che la compagna del regista per 17 anni, col quale fu protagonista di quattro film. Ma uno dei punti più alti della cinematografia di Zulawski è rappresentato sicuramente da "Possession", con la Adjani e con un ispirato Sam Neill. Piuttosto che divagare da un titolo e l'altro, soffermarsi invece su "Possession" vuol dire vedere l'intero cinema di Zulawski in un solo colpo d'occhio! Nella prima parte del film la trama può sembrare abbastanza banale. Marc (Sam Neill) lavora nei servizi segreti berlinesi e al termine di una missione ritorna in famiglia dalla moglie (Isabelle Adjani) e dal figlio di cinque anni. C'è qualcosa che non va fra i due. Marc da tempo sospetta il tradimento della moglie Anna e il sospetto diventa gradatamente certezza. Scoprirà dapprima che l'amante della donna è Heinrich, un personaggio strano e ambiguo (uno straordinario Heinz Bennet), dedito a droghe pesanti, ma poi si rivolge a degli investigatori che vengono puntualmente eliminati da Anna. In seguito riuscirà a scoprire la verità: il vero amante di Anna è un essere mostruoso, una sorta di piovra generata dalla stessa donna per partogenesi in un passaggio sotterraneo della metropolitana, in una delle scene più famose dell'intera storia del cinema, essenzialmente fondata sull'isteria estrema della donna. Solo il finale scioglie alcuni nodi, ma resteranno alcuni interrogativi che il regista lascia allo spettatore, come spesso è solito fare. Opera visionaria dall'andamento ipnotico come l'intero cinema di Zulawski, di cui è un po' la summa riepilogativa. Nel film nulla è a caso. Anche e soprattutto l'ambientazione: Berlino spaccata in due dal muro, che subito, nella primissima sequenza, si presenta in maniera neutra ma minacciosa. E non è un caso che la maggior parte dell'azione del film si svolge a ridosso del muro (nessuna ricostruzione: la macchina da presa indugia continuamente sull'autentico muro di Berlino, a quei tempi, 1981, ancora perfettamente integro). Lo stesso appartamento dove Anna consuma quotidianamente i suoi rapporti raccapriccianti con il mostro è situato proprio a ridosso del muro. La scelta della città ove ambientare la

storia, Berlino, e soprattutto le location scelte a pochi metri dal muro ci introducono in uno dei concetti chiave della cinematografia di Zulawski: la dualità, il doppio. Ma attenzione: sarebbe troppo semplicistico ridurre la dualità al bene e al male: l'intreccio tra ogni cosa e il suo opposto o il suo doppio è molto più complesso. Il film procede con molte apparenti divagazioni, che in realtà sono funzionali al senso di smarrimento e di perdita di orientamento che il regista vuole che prenda lo spettatore. A esempio a Marc viene proposto un nuovo in-



"Sul globo d'argento" - On The Silver Globe (1988) di Andrzej Zulawski un film di fantascienza diretto da Andrzej Zulawski nel 1977 ma bloccato dalla censura durante la lavorazione e terminato soltanto nel 1988 con l'inserimento di commenti vocali del regista al posto delle sequenze mancanti

situazioni precedenti, e viene subito trasportato in un'altra situazione incredibile, allucinante. Come è il caso del suicidio del bambino di cinque anni nella vasca da bagno. Indubbiamente un'altra, tra le tante, scena shock. La dualità pervade l'intero tessuto del film, informando di sé gli stessi personaggi, ognuno dei quali ad un certo punto lascia il posto al suo doppio, che generalmente ci conduce in un'atmosfera più rasserenata. Film maledetto di un autore considerato anch'egli maledetto, "Possession" è stata probabilmente un'opera cinematografica sulla quale maggiormente in tutti i Paesi si è accanita la censura, che ha costretto migliaia di spettatori a vederne una edizione mutilata, con alcuni dialoghi riscritti e montaggio arbitrariamente rifatto. Esiste un'edizione di circa 90' assolutamente da evitare. Accettabile invece l'edizione inglese di quasi due ore. La presenza di varie edizioni, molte delle quali mutilate nelle scene più significative, aumenta la difficoltà di catalogazione del film all'interno di un genere. Molti critici si sono cimentati con questo esercizio, che in verità sarebbe da considerare vacuo: c'è chi ha parlato di un film decisamente horror, chi lo ha definito un atipico thriller psicologico, e via scorrendo. Perché non accontentarsi della interpretazione autentica offerta dal regista a proposito di questo film e in generale di tutta la sua opera? "Attraverso l'obiettivo della macchina da presa - egli dice - sento davvero di poter comunicare onestamente i miei eccessi, i miei deliri, i miei incubi." E tutti questi elementi vengono gestiti in "Possession" sotto la cappa plumbea di una Berlino tetra e maledetta e sotto una perenne cupa tensione. Perché Zulawski, qui come altrove, rimarrà nell'immaginario cinematografico come l'artista di volta in volta molto odiato e molto amato (senza vie di mezzo!) perché eternamente alla ricerca della dismisura, dell'irregolarità, del delirio, della violenza e dell'eccessivo.



"Diabel" - Il Diavolo (1972), l'apocalisse secondo Andrzej Zulawski

carico dai servizi segreti: deve ritrovare un uomo che porta costantemente i calzini rosa. E a cinque minuti dalla fine scopriamo che quell'uomo è proprio quello dei Servizi Segreti che gli ha conferito l'incarico. Situazioni dunque continuamente spiazzanti e devianti. Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Lo spettatore non ha il tempo di riprendersi dalle



Marino Demata

Turi Vasile “Un villano a Cinecittà”

Ricordo dello scrittore, regista, sceneggiatore e produttore cinematografico di origine messinese



Nino Genovese

«Quand'ero bambino mia madre mi portava al cinema [...]. Io nelle scene culminanti scopiai in singhiozzi e mia madre mi stringeva a sé e mi diceva in siciliano: “babbu - che vuol dire babbeo - cinema è!”. E così, inconsapevolmente, nacque in me la convinzione, poi maturata negli anni, che il cinema è menzogna. E non è una valutazione riduttiva, tutt'altro. Perché la verità, razionalmente pressoché inconoscibile, è creazione di Dio; la menzogna è creazione dell'uomo, che con la sua fantasia si sostituisce addirittura alla realtà [...]» (da *Raccontati da Turi Vasile...*, Gangemi editore, Roma 2002). Così Turi Vasile, scrittore, poeta, giornalista, regista e autore teatrale, ma anche soggettista, sceneggiatore, regista e – soprattutto - produttore cinematografico; insomma, un “intellettuale” a tutto tondo. Nato a Messina il 22 marzo 1922, Turi Vasile si trasferisce giovanissimo, insieme con la famiglia, a Roma, dove completa i suoi studi, laureandosi in Lettere alla “Sapienza”. Possiamo immaginare il ragazzo di provincia, dal nome (e, presumibilmente, dall'accento) dichiaratamente siciliano (“Turi” è il diminutivo di “Salvaturi”, a sua volta voce dialettale di “Salvatore”), ingenuo e inesperto, che - pur dotato di ottima cultura (a Messina aveva conseguito il Diploma di Maturità presso il prestigioso Liceo Classico “Maurolico” ed aveva frequentato il primo anno di Lettere presso la locale Università) – si trova in un ambiente sconosciuto, in una città dispersiva e “tentacolare”, dal volto “internazionale”, molto diversa dalla “sua” non tanto piccola, ma pur sempre “provinciale” città d'origine. Le sue prime esperienze, i suoi sentimenti e stati d'animo sono ben delineati, con sagacia ed umorismo, nel libretto *Un villano a Cinecittà*, edito da Sellerio, Palermo, nel 1993, in cui Vasile – che, nel suo viaggio e soggiorno nella Roma degli anni Quaranta, si sente come il contadino che si reca per la prima volta in città - descrive anche il suo incontro con Ugo Betti, che lo introduce nel suo “salotto” e gli fa conoscere molti personaggi importanti. Così egli si accosta, in primis, al mondo del Teatro, mettendo in scena, fra l'altro, testi dello stesso Betti, di Diego Fabbri e, nel 1956, la pièce *Sulle strade di notte* di Renato Lelli, da cui, l'anno successivo, ricaverà il film *I Colpevoli*, suo primo film diretto da solo, interpretato da attori noti, come Isa Miranda, Carlo Ninchi, Vittorio De Sica e distribuito dalla Metro Goldwyn Mayer; l'esordio, invece, era avvenuto, nello stesso 1957, quando aveva diretto – insieme con Luigi Di Gianni – il film *Per le strade di notte*. Questo perché il giovane Vasile, non appena giunto a Roma, più che dal

Teatro (che pure lo attirava), si lasciò sedurre dal forte richiamo di una sirena ammaliatrice come il Cinema, tanto che, prima di passare dietro la macchina da presa, a soli vent'anni, riesce a lavorare come assistente di Augusto Genina per il film *Bengasi*, segnalandosi subito dopo come soggettista e sceneggiatore di molti film, tra cui: *Due lettere anonime* (1945) di Mario Camerini; *Altri tempi* (1951) di Alessandro Blasetti; *Processo alla città* (1952) di Luigi Zampa; *I vinti* (1952) di Michelangelo Antonioni; *La passeggiata* (1953), unica regia di Renato Rascel, ecc. A partire dal 1952, si accosta a quella che diventerà la sua attività prevalente in ambito cinematografico: la produzione. Fonda, infatti, prima la «Film Costellazione», poi l'«Ultra Film» e la «Laser Film», con cui realizza parecchi lavori, alcuni molto importanti: *I vinti* (1953, di cui è anche co-sceneggiatore) di Michelangelo Antonioni, *Sedotta e abbandonata* (1964) di Pietro Germi, *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli, *L'ombrellone* (1965) e *Operazione San Gennaro* (1966) di Dino Risi, *Meglio vedova* (1968) e *I bastardi* (1968) di Duccio Tessari, *Il padre di famiglia* (1969) di Nanni Loy, *Anonimo veneziano* (1970) di Enrico Maria Salerno, *I tulipani di Harlem* (1970) e *Pane e cioccolata* (1972) di Franco Brusati, *Roma* (1972) di Federico Fellini, *Il viaggio* (1974) di Vittorio De Sica. Oltre a ciò, Vasile dirige in prima persona diversi film: dopo i già citati *Per le strade di notte* (1957) e *I colpevoli* (1957), ecco alcune commedie divertenti e ben fatte, come *Classe di ferro* (1957), *Gambe d'oro* (1958, con Totò presidente di una squadra di calcio), *Promesse di marinaio* (1958), *Roulotte e roulette* (1959), *Le Signore* (1960). E questo il corpus principale delle sue opere, sia in qualità di regista che di sceneggiatore e produttore. Ma - nonostante la presenza di molti racconti e romanzi adatti al cinema, nell'ambito della sua ampia produzione letteraria - soltanto uno (almeno fino ad ora) ha trovato riscontro in immagini. Si tratta della novella *Nino e il padre Santo* (pubblicata nel volume *Male non fare*, Sellerio, Palermo 1997), da cui il giovanissimo regista di Santa Teresa Riva (Prov. di Messina), Fabrizio Sergi, ha ricavato, nel 2010, un film molto originale, interpretato per lo più da gente del luogo, ancora inedito, che – sulla scorta del lavoro di Vasile – racconta di un singolare personaggio, Santo (interpretato dal “maestro” Nino Uchino, anche soggettista e sceneggiatore), che, ritornato a casa dopo una lunga permanenza in Africa, viene scambiato per uno “stregone”, capace di guarire tante malattie con filtri ed intrugli da lui stesso preparati, ed in ciò egli si fa aiutare dal figlio Nino. Successivamente (nel 2016), Fabrizio Sergi ha diretto il documentario *Verso casa. Omaggio a Turi Vasile*, anch'esso inedito, presentato, con successo di critica e di pubblico, al “Taormina Film Fest” di quest'anno, nella

sezione “Filmakers in Sicilia”. I due film – alla presenza del giovane regista e dell'artista Nino Uchino (soggettista, sceneggiatore ed attore) – sono stati proiettati nell'ambito della manifestazione cinematografica, dal titolo “Cinema in Orto”, che si svolge, ogni anno, nel mese di luglio, nella cavea dell'Orto Botanico di Messina, organizzata dallo stesso Orto Botanico e dal Cineforum “Don Orione” aderente alla FICC (in collaborazione con l'Associazione “Antonello da Messina”); insieme con essi, il raro e simpatico *Gambe d'oro* (1958) diretto da Turi Vasile, con Totò, che costituisce una garbata “presa in giro” del mondo del calcio di quegli anni ancora “ingenui”, almeno rispetto a tutto ciò che sarebbe successo in se-



Turi Vasile (1922-2009)

guito; e, tra quelli prodotti (per i quali ci sarebbe stato solo l'imbarazzo della scelta), il capolavoro *Io la conoscevo bene* (1965) di Antonio Pietrangeli, film drammatico, sia pure con risvolti umoristici, che attraverso il ritratto di una giovane donna che vuole sfondare nel cinema, analizza con ironia e intensità la dura realtà di un mondo crudele e spietato; offre il volto a questa sfortunata e sensibile ragazza una stupenda e “matura” (nonostante la giovanissima età) Stefania Sandrelli (reduce dal grande successo di *Divorzio all'italiana* e di *Sedotta e abbandonata*), affiancata da “compri-mari” di lusso, come Nino Manfredi e Ugo Tognazzi. Insomma, quattro serate estive, trascorse nella piccola, ma accogliente e fresca cavea dell'Orto Botanico di Messina, che hanno avuto il merito di ricordare un personaggio oggi un po' ingiustamente dimenticato, nonostante sia stato uno dei personaggi più autorevoli nel panorama culturale in senso lato – e cinematografico in particolare - del Novecento.

Nino Genovese

Mostra del Cinema di Venezia

Trittico italiano all'assalto per il Leone d'oro

Piuma di Roan Johnson, il documentario Spira Mirabilis di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti e Questi giorni di Giuseppe Piccioni saranno in concorso



Gabriella Gallozzi

Come sarà Venezia 73 (dal 31 agosto al 10 settembre)? Ogni anno i pronostici si accavalano e vengono smentiti regolarmente dal palmarès, soprattutto quando si tratta di cinema italiano. Spesso destinato a restare a bocca asciutta o quasi: l'anno scorso la coppa Volpi a Valeria Golino, splendida protagonista di *Per amor vostro*, non sembrò abbastanza a molti, considerando i quattro titoli in corsa per il Leone d'oro (*Sangue del mio sangue* di Marco Bellocchio, *L'attesa* dell'esordiente Piero Messina, *A Bigger Splash* di Luca Guadagnino, oltre al film di Beppe Gaudino). Forse l'overdose di italiani in gara non aiuta, eppure quest'anno si replica, col ritorno in concorso dell'"altalenante" Giuseppe Piccioni (*Questi giorni*) e il "debutto" veneziano del giovane Roan Johnson con una nuova commedia (*Piuma*).

Ma, soprattutto, con un "asso nella manica": un documentario della coppia D'Anolfi-Parenti, *Spira Mirabilis*, che potrebbe replicare le glorie di Gianfranco Rosi, Leone d'oro a Venezia 70. Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, in coppia nella vita e sul set, sono infatti tra i documentaristi italiani più apprezzati internazionalmente. *Il castello*, *Materia oscura* e l'ultimo, *L'infinita fabbrica del duomo*, dicono infatti di un cinema che definire documentario è del tutto riduttivo. Sia che si posi sull'aeroporto di Malpensa, su un poligono di tiro dell'esercito in Sardegna, sulle guglie del duomo di Milano, il loro sguardo sulla real-



gliore degli uomini e la loro tensione verso l'immortalità. Ancora un documentario, poi, rappresenterà l'Italia in gara nella sezione Orizzonti. È *Liberami* di Federica Di Giacomo che racconta il mirabolante mondo degli esorcisti siciliani. Nello stesso concorso è *Il più grande sogno* di Michele Vannucci, sicuramente da tenere d'occhio, storia di un riscatto sociale in borgata, nato dalla grande fucina creativa del Premio Solinas Experimenta 2015. Alle Giornate degli Autori, sezione autonoma del festival, segnaliamo ancora Italia, col nuovo provocatorio *Vangelo secondo Pippo Delbono*, incursione nel dolente universo



Questi giorni di Giuseppe Piccioni

Prodotto da 11 Marzo Film, Publispei, Rai Cinema; tratto dal romanzo inedito "Color betulla giovane" di Marta Bertini; in sala dal 15 settembre 2016 distribuito da B.I.M. Con Margherita Buy, Filippo Timi, Maria Roveran, Marta Gastini, Caterina Le Caselle, Laura Adriani, Alessandro Averone, Milica Djukic, Sergio Rubini



Spira Mirabilis di Massimo D'Anolfi, Martina Parenti.

Cast: Marina Vlady, Leola One Feather, Felix Rohner & Sabina Schärer, Shin Kubota, Joe, Coco, Seth, Brett Brings Plenty, Friederike Haslbeck, Moses Brings Plenty; musica: Massimo Mariani; produzione: Montmorency Film, Rai Cinema, Lomotion, SRF Scwweizer Radio und Fernsehen / SRG SSR



Piuma di Roan Johnson

Prodotto da Sky Italia e Palomar, In sala dal 20 ottobre 2016, distribuito da Lucky Red con Luigi Fedele, Blu Yoshimi Di Martino, Michela Cescon, Sergio Pierattini

tà ha una precisione e una consapevolezza da antropologo culturale, pronto ad afferrare debolezze e fragilità umane, senza tralasciarne l'ironia. *Spira Mirabilis*, in questo senso, è la prosecuzione ideale del loro lavoro. "Soffiato" all'ultimo momento al Festival di Locarno il film è una sorta di sinfonia visiva, girata in quattro diversi luoghi del mondo e seguendo quattro diverse storie, per raccontare la parte

dei migranti del celebre autore teatrale. E *La ragazza del mondo*, opera prima di Marco Danieli incentrata sul mondo dei Testimoni di Geova. Oltre a *Indivisibili* col quale Edoardo De Angelis ci riporta nella realtà di Castelvolturno già conosciuta con Perez, raccontando la storia di due gemelle siamesi cantanti. Dispiace per il mancato approdo alla Mostra del nuovo film di Daniele Vicari, *Sole, cuore, amore*, una storia "proletaria" di amicizia femminile, nel solco di *Storia d'amore* di Citto Maselli, destinata con ogni probabilità alla prossima Festa di Roma.

Gabriella Gallozzi

Magico tratto di penna



Lucia Bruni

... "L'occhio può amplificare se la mente e l'animo lo permettono. E la mente può distruggere il tempo che è fratello di morte e fratello, ricordiamolo, di vita insieme"

Sono parole di un racconto di William Soroyan ("Me stesso sulla terra"), in *Che ve ne sembra dell'America?*, un romanzo fatto di tanti racconti che entrano fra le pieghe del quotidiano reale con la disposizione dell'animo a liberare la parte fantasti-

Terry e della sua serie di *Aesop's Fables* (1921) e lo ritroviamo, negli anni Trenta con altre fortunate serie: una basata sul personaggio di *Gandy Goose*, palmipede stolto; una incentrata sul canguro *Kiko*, e una, nata nel 1942, su *Mighty Mouse* (sorta di incrocio fra *Mickey Mouse* e *Superman*), la quale riscosse grande successo. Nel 1946 poi, due cornacchie nere gemelle, *Heckle e Jechle* si aggiunsero a *Mighty Mouse*. Caratteristica dei personaggi di Terry era la scarsa attrattiva sul piano grafico, la loro forza comica e soprattutto un certo spirito anti-perbenista in contrasto con la "rugiadosità" della produzione corrente. L'elemento rilevan-

un grande successo, ma perde gran parte del vago surrealismo che lo caratterizzava. Con *Krazy Kat* si inaugura dunque l'era del gatto come protagonista del cartone animato, continuata poi dal celeberrimo *Felix the cat*, la cui creazione è stata oggetto di controversie (il fumettista australiano Patrick Sullivan statunitense Otto Messmer?) che percorre il cammino in senso inverso, nascendo prima come personaggio del cinema (1919) e facendo poi ingresso nel mondo dei fumetti. Nel 1923 infatti, dopo quattro anni dal suo debutto nel cinema, compare come fumetto sulle pagine dei giornali. In Italia arriva col nome di "Mio Mao"



Illustrazione "Zootropio e bambino", dim. orig. 15x20, penna su carta (di Giampiero Bazzu)

ca che è in ciascuno di noi. Del resto, Soroyan sosteneva: "Il ruolo dell'arte è di creare un mondo che può essere abitato"; dunque un mondo "vero", ma nato dalla fantasia e cresciuto con la convinzione che tutto è attuabile se si crede che lo sia. In armonia con quella "cultura" che accoglie culture di tutto il mondo e le riunisce sotto la bandiera a stelle e strisce, ecco, nel cinema, i cartoni animati, dove gli universi narrativi si manifestano attraverso la magia di un tratto di penna e creano avventure adatte a farci sognare. Nel percorrere la storia di questo straordinario mezzo espressivo cinematografico che è il "cartone", abbiamo visto come si può costruire un autentico spettacolo di figurine reali, dove spazio, tempo e azione si reggono in buon equilibrio grazie all'abilità artistica del disegnatore, e dello sceneggiatore che conferisce loro la capacità di muoversi e di parlare. Creando quindi un "mondo che può essere abitato", secondo il concetto di Soroyan. Abbiamo parlato di Paul

te dell'animazione americana (contributo fondamentale nel campo del "cartone") degli anni Dieci e fino all'alba degli anni Trenta, non è rappresentato tanto dai film quanto dallo sforzo dei cineasti di dotarsi di strumenti materiali, metodi di lavorazione, accorgimenti tecnici e linguistici. Questo comportava, all'atto pratico, la realizzazione di prodotti frammentari, senza continuità, con trame spesso squilibrate e talvolta inesistenti. La regola essenziale che doveva restare in uso a lungo, era quella di far ridere a ogni costo. L'animazione spesso si riduceva a muovere, più o meno bene, i personaggi dei fumetti e, in una trasposizione piatta e poco curata, si perdeva il senso stesso del fumetto. Clamoroso è, al proposito, l'esempio di *Krazy Kat* di George Herriman. Nato nel 1911 come "striscia" per il *New York American Journal*, il personaggio di *Krazy Kat*, passa agli schermi nel 1916 - la serie durerà fino a tutti gli anni Trenta; una della più lunghe della storia del cinema - e ha subito

diventando uno dei personaggi più amati del *Corriere dei Piccoli*. Felix è importante perché segna il passo di un fenomeno di costume che avrà larga diffusione e che, con l'avvento poi dell'"era Disney", andrà ampiamente sviluppandosi; mi riferisco al *merchandising*, ovvero la vendita di prodotti collegati al personaggio stesso: pupazzi e giocattoli con l'immagine dell'eroe. Inoltre Felix, come osserva lo storico cinematografico Giannalberto Bendazzi, segna una tappa molto importante nel cinema d'animazione: dimostra, innanzitutto, quanto l'America dovesse all'Europa. Con questo personaggio il disegno torna allo schematismo essenziale di Cohl e le sue trovate denunciano l'influsso di Méliès. Secondo Bendazzi, fu probabilmente l'unico esempio di "mimo" nel cinema disegnato (famose la sua passeggiata in cerchio, le sue perplessità simbozzate dal punto esclamativo o interrogativo, la coda che poteva diventare ogni sorta di oggetto) e non aveva

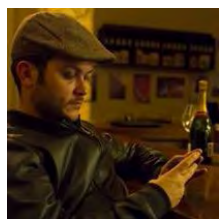
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

bisogno di incidenti comici per fare ridere. Fu quindi il prodotto di un grande disegnatore e uomo di cinema che ebbe la fortuna di essere assistito da solidi professionisti. Ma ecco che compare sulla scena un personaggio in carne e ossa che, a cominciare dalla metà degli anni Venti, conferirà al cartone animato un vero e proprio ruolo di protagonista nel firmamento del cinema, riuscendo a realizzare nel tempo degli autentici capolavori: Walt Disney. L'incontro di Disney con il disegnatore e fumettista statunitense Ub Iwerks, che diverrà uno dei più stretti collaboratori, segna l'inizio di esperimenti cinematografici animati di grande successo fra il 1922 e il 1927. Ricordiamo *Little Red Riding Hood* (Capuccetto Rosso), *The Four Musicians of Bremen* (I Quattro musicanti di Brema) – che non ebbero distribuzione – e *Alice in Cartoonland* (ispirato al capolavoro di Lewis Carroll), distribuito dalla Pathé. Alice conta trenta episodi e costituisce il primo caso di mescolanza fra esseri viventi e personaggi disegnati: la piccola Alice, invitata a visitare uno studio di Disney, torna a casa stupita e la sera sogna di arrivare con la carrozza nel paese degli animali disegnati. Tutti la stanno aspettando e l'aiutano a scendere accompagnandola in corteo, ma la festa viene interrotta dall'arrivo del leone che provoca un fuggi fuggi e un parapiglia generale, in cui la povera Alice si trova smarrita e spaventata. Questi successi segneranno il trasferimento di Disney a Hollywood e il lunghissimo cammino della produzione disneyana che giungerà fino ai giorni nostri. Il "prezioso" Ub Iwerks avrà modo di affinare numerose soluzioni tecniche e formali importanti e la caratterizzazione di alcuni personaggi di successo, fra i quali il mitico *Mickey Mouse* (Topolino) che comparve sugli schermi nel 1928. Oggetto di una leggenda, Topolino, pare che sia nato durante un viaggio in treno, aveva un nome diverso, molto meno accattivante con il quale si esibì nei primi short. Sempre la leggenda vuole che il providenziale intervento della moglie di Disney, ne cambiasse del tutto la storia regalandoci quello fortunatissimo giunto fino a noi. Vedremo come. Please, stay "tuned"!

Lucia Bruni

Da questo numero inizia a collaborare con Diari di Cineclub Giampiero Bazzu



Giampiero Bazzu

Maestro illustratore. Vive e lavora a Sassari. Realizza il corto "Chucky". 2014; realizza il corto "La Gita", ispirato al fumetto Gli Innocenti di Gipi. 2013, Pisa: Personale di Pittura e Video "Volevo Fare un Fumetto". 2013 primo aiuto regia di "Perfidia" di Bonifacio

Angius. 2013 documentario "Bellavista" attualmente in post-produzione. Disegna quando può. Sua, alla pag. precedente l'illustrazione "Zootropio e bambino".

Mostra ai Musei Capitolini, luglio - novembre 2016

La Spina di Borgo

Dall'agro Vaticano a via della Conciliazione



Giovanni Papi

Costì veniva appellata pentoriormente da Bruno Zevi, il grande storico dell'architettura, in alcune sue accese lezioni degli anni '70 e '80 che ricordo con piacere, sempre affollate e condotte con passione e veemenza e con il suo farfallino ben piantato sul collo, mirate a far intendere il "disastro urbanistico" e il "delitto storico" della demolizione della Spina di Borgo a ridosso di S. Pietro che andava ad eliminare quella parte del tessuto urbano straordinaria e ricchissima di storia oltre che necessaria a creare quell'immenso stupore e scoperta dell'abbraccio del colonnato berniniano: miracolo insieme scultoreo, architettonico e urbanistico e simbolo, nella sua immensa teatralità, del paradiso in terra. La demolizione della "Spina" è il filo conduttore dell'esposizione nel suo doppio significato di toponimo derivante dalla forma allungata dell'isolato rinascimentale, oggi scomparso, e di "corpo estraneo" che, con le demolizioni, di

fatto è stato estratto dal tessuto connettivo della città. Quindi la Spina era quel tratto urbano che congiungeva come un cuneo il lato ampio della piazza berniniana prolungandosi e interrompendosi con un palazzo a "punta" a ridosso dei muraglioni di lungotevere verso Castel S. Angelo e la sua demolizione era avvenuta tra il 1936 e il 1937 tramite gli accordi di Mussolini e papa Pio XI, successivamente ai Patti Lateranensi del 1929. Ma l'idea della demolizione di questa parte della città leonina non era nuova alla cultura architettonica dei primi decenni del Novecento perché aveva attraversato già secoli di storia. Probabilmente subito dopo il Rinascimento, dalla costruzione della nuova fabbrica di S. Pietro avviata nei primi anni del Cinquecento con la demolizione dell'antica basilica costantiniana per volere di papa Giulio II ad opera del Bramante (per questo soprannominato da Michelangelo "Mastro ruinante") e "terminata" nel 1657 con la realizzazione nella piazza antistante del celeberrimo colonnato monumentale, alcune ipotesi di demolizioni della Spina si erano già

paventate visto che lo stesso Bernini aveva previsto con lungimiranza un "Terzo Braccio". Nella progettazione della sua piazza l'artista concepì un terzo elemento, che non venne mai realizzato, in asse con l'obelisco e il prospetto della chiesa che raccordasse i lati dei due emicicli e "chiudendo" così visivamente il lato aperto della piazza: proprio quello dal quale partiva la Spina di Borgo. Nella sua visione artistica e da preveggenza Bernini voleva concludere il perimetro della piazza chiudendola con un "sipario" mantenendo così un velo di mistero nell'accesso al tempio della cristianità, come nella migliore tradizione teatrale. Oltrepastato lo stesso allo spettatore e al pellegrino si dipanava l'immenso palcoscenico con le infinite vibrazioni delle colonne, l'acqua in movimento delle fontane, il prospetto della chiesa con l'ordine gigante e la solida e vasta cupola dentata che avvitava il cielo. Veniva così conquistato alla meraviglia della fede e allo stupore dell'universo barocco e la sua idea di percezione polivalente interna alla piazza si proiettava nella storia e nel potere della fede e della cristianità. Bernini era un grande regista di teatro (è per questo

che gli spazi e le piazze barocche sono così "cinematografiche") e le sue esperienze con geniali intuizioni scenografiche ed effetti speciali le riversava sapientemente nella scena urbana. In fondo di fronte all'abbraccio del colonnato noi siamo di fronte ad un'opera urbana "non finita". Non è cosa da poco conto perché questo dilemma si ripresenta intatto secoli dopo, così come il Bernini l'aveva lasciato, quando a metà degli anni trenta del Novecento gli architetti Piacentini e Spaccarelli vennero incaricati della demolizione della Spina di Borgo e quindi dovendo affrontare inevitabilmente, ripensare e riflettere, la quinta architettonica o meglio il terzo braccio del colonnato lasciato incompiuto dal genio del Barocco. I nuovi progettisti convertirono e chiamarono questa intuizione berniniana reinterpretandola: "Nobile Interrampimento" che avrà diversi esiti. In questa loro proposta c'era l'intenzione di edificare quel "terzo braccio" dato che dopo la demolizione della Spina l'asse ottico della percezione urbana dalla nuova "grande strada"



Panoramica della Spina dei Borghi, della piazza e della basilica di San Pietro. 1930. Da negativo su lastra in vetro. Roma, Aeronautica Militare, Fototeca storica (inv. 560-30392)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

arrivava direttamente sul prospetto della chiesa senza soffermarsi alla scoperta di quel luogo delle meraviglie della piazza. Si lasciava così irrisolta l'idea berniniana e non venne mai realizzato: un vero giallo storico, nonostante l'ammodernamento della proposta da parte dei progettisti. Il mistero rimane ancora, non sappiamo se ci sono state pressioni e da parte di chi. Chissà questa bella mostra stimola ad ulteriori approfondimenti. Queste sono le riflessioni che abitavano la testa mentre mi aggiravo nelle sale della mostra divisa in tre sezioni ricche di documentazione: di sculture, affreschi, disegni, dipinti e cartografie che raccontano le profonde trasformazioni avvenute nel corso del tempo dei luoghi che conducono alla Basilica di San Pietro proponendo un viaggio a ritroso nel tempo dall'antichità fino al Giubileo del 1950, anno in cui ne venne completato l'arredo urbano della "Spina". E con i filmati e la documentazione esposta ci si immagina così di poter passeggiare ancora in quelle vie, tra palazzi e le piazze della vecchia Spina: attraverso Borgo Vecchio, piazza Scossacavalli, Piazza Rusticucci, Borgo Nuovo e Piazza Pia con tante meravigliose architetture, scoprendo frammenti e testimonianze materiali del passato sopravvissute alle demolizioni, insieme a dipinti,



Gaspar van Wittel (1653-1736) "Veduta di Tor di Nona". Tempera su pergamena 1682-1688 Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina (inv. PC 74)

stampe, fotografie, plastici rispettando la successione topografica dei luoghi e rievocandone la loro fisicità. Siamo tutti d'accordo la demolizione della Spina di Borgo è stato un tragico errore. Una "spina" conficcata nel fianco della cultura urbanistica italiana. La "spina cavata" ha cancellato quello che Leonardo Benevolo definiva il carattere di Roma moderna ovvero "il contrasto permanente tra tono aulico e tono popolare" e la "coesistenza della scala monumentale con la scala quotidiana". Lo stesso pensava con maggior convincimento e argomentazioni illuminato e sapiente Bruno Zevi. Rimango fedele a quelle deduzioni perché quella demolizione è indifendibile dal punto di vista concettuale e storico. Ma la storia, purtroppo o no, ha punti di non ritorno. Qualche anno fa in occasione dei funerali di papa Wojtyła decisi di andare a S. Pietro vestito di cultura laica e radici cristiane. Giunsi alla stazione Termini insolitamente poco battuta con il mio trenino vuoto. Nel piazzale antistante non c'era nulla: né un mezzo privato né pubblico. A passi veloci, calpestando



Roma. Via della Conciliazione notturna

i san pietrini mal messi di via Nazionale e intravedendo ogni tanto qualche sparuta figura ingoiata dagli edifici, scivolo verso via IV Novembre. Ebbi un sobbalzo quando raggiunsi piazza Venezia rendendomi conto, con una istantanea sul grande palazzo merlato, di essere completamente solo. Nemmeno una macchina circolava. Un brivido surreale. Non sono a Roma. Che città è questa, sospesa e abita-

tata dal silenzio? Spaesamento metafisico. Non c'è tempo di godere di questa leggerezza credo romana. Infilo corso Vittorio sapendo di essere in ritardo e mi allungo rapidamente con pochi respiri sul ponte attraversando il fiume. Non posso raggiungere direttamente via della Conciliazione un muro umano vi si frappone. Non c'è visibilità verso San Pietro. Aggiro il palazzo, torno indietro e costeggio piazza Pia avanti Castel Sant'Angelo. Finalmente slanciamoci sulle punte

dopo essere salito sui pochi centimetri liberi di un muretto mi appare davanti un immenso fiume colorato di genti, proveniente da ogni dove, compatto quieto e immobile. La visione era interrotta in lontananza dal fondale di S. Pietro dove si stava svolgendo il rito funebre. Tutto il mondo sembrava essere in quel luogo: il resto doveva essere deserto come le strade che avevo appena attraversato. Ci sarei potuto camminare sopra su quella infinita moltitudine fatta di persone. Ero proprio nell'asse ottico della demolizione della Spina che andava dal Castello alla piazza del colonnato: la grande strada tanto agognata da Pio XI. Come si sarebbe potuto gestire tutta quella moltitudine senza la demolizione della Spina di Borgo? Così come i tanti mille



Ignoto pittore fiammingo "Corteo papale a Ponte Sant'Angelo" 1646-1656, Olio su tela Roma, Museo di Roma (inv. dep PV 117), in deposito dal Museo di Palazzo Venezia

eventi di ribalta internazionale, compresi quelli giubilari, della nostra modernità? La Spina è stata sacrificata sulla ribalta della storia per governare meglio nella nostra era un luogo così prestigioso e importante per l'intera umanità sia in senso religioso che artistico. So che il prof. Zevi continuerebbe a non approvare e sono ancora con lui, ma questo è il segno dei tempi. Però una cosa sì: quella quinta architettonica, quel terzo braccio colonnato, quel Nobile Interrompimento si poteva realizzare. Non so chi non l'ha voluto, è andata come è andata, ma io rimango con l'arte del Bernini: farei apparire ancora oggi con uno dei suoi effetti speciali quel "sipario" mancato a beneficio del grande spettacolo.

Giovanni Papi



Umberto Sciamanna (1891-1963) Piazza Pia, Palazzo Savoie e i Palazzi progettati dall'arch. Luigi Poletti, 1930. Da negativo su lastra in vetro Roma, Museo di Roma (inv. XC 6190)

La mostra, a cura di Laura Petacco e Claudio Parisi Presicce, è promossa da Roma Capitale, Assessorato alla Crescita culturale - Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali con l'organizzazione di Zetema Progetto Cultura.

Abbiamo ricevuto

Anna Magnani e il doppiaggio. Gerardo Di Cola

Doppiaggio e Cultura - Collana editoriale ideata da Gerardo Di Cola; Direttore di collana: Alberto Castellano; Revisione testi: Angela Di Toro; In copertina: Elaborazione di un ritratto di Anna Magnani; Progetto grafico, impaginato e copertina: Giorgio Alaia

Presentazione di Alberto Castellano



Non è un caso che Gerardo Di Cola, per inaugurare una collana di monografie dedicate al doppiaggio, abbia scelto Anna Magnani per avviare una riflessione approfondita sugli attori e le attrici italiane (auto)doppiati. La più grande e celebrata interprete italiana, ma anche l'attrice-simbolo del Neorealismo e come tale la più "insospettabile" dal punto di vista della contaminazione con le voci di altri o con la propria rimasterizzata, è la figura ideale per annunciare il progetto di studio sull'autenticità dei "mostri sacri" del nostro cinema. Grazie a tale scelta, si possono smascherare in maniera radicale decennali omertà, omissioni, censure di critici e studiosi sull'argomento. Nella documentata ricognizione dell'attore italiano "dimezzato", fiore all'occhiello di tutti gli studi di Di Cola in lungo e in largo sul doppiaggio, Nannarella diventa giocoforza l'introduzione all'argomento, il simbolo propeudeutico della pratica più diffusa di quello che si può immaginare dei tanti attori italiani che recitavano con la voce di altri, l'apripista di un mondo del cinema italiano sommerso e occultato. E bisognava aspettarselo che, al di là dell'icona congelata da mestieranti di biografie più o meno rimasticate, arrivasse un'analisi più puntuale sulla Magnani, attrice dalla personalità dirompente che, comunque, doveva

andare in sala di doppiaggio per completare i suoi film. Una costrizione di cui, forse, avrebbe fatto volentieri a meno. In quest'ultima fase la Magnani non doveva essere affiancata dai professionisti della voce perché si sarebbe evidenziata una scollatura tra la sua recitazione naturale e quella dei professionisti. Nessuno fino ad oggi si era avventurato a ragionare su questo aspetto non secondario... La grandezza della Magnani non è minimamente scalfita da questo saggio che vuole soltanto approfondire un dato incontrovertibile e inesplorato. Anzi, la recitazione spontanea dell'attrice e la sua grandezza sembrano evidenziare, paradossalmente, proprio l'artificialità recitativa dei doppiatori compressi su codici sonori americanizzati. Questo accade, però, soltanto quando i professionisti della voce si confrontano con un interprete di calibro. Cosa che è avvenuta di rado nel panorama del cinema italiano. Giustamente Gerardo più che il fatto che l'attrice già all'inizio della carriera in alcuni film italiani fu doppiata prima da Marcella Rovena e poi addirittura dalla Lattanzi, sottolinea l'aspetto dell'auto doppiaggio che per i film americani magari per qualche purista è meno grave dei casi come quelli della Loren e di altre che di volta in volta hanno recitato con le voci di alcune nostre grandi doppiatrici. Non è infatti una questione di principio e paradossalmente nei casi documentati dall'autore, dal punto di vista dell'estetica sonora e dell'armonia vocale, il risultato è discutibile e la pratica è resa problematica proprio dal compromesso "impossibile" tra la forma espressiva più estrema di spontaneità e autenticità esaltata dalla presa diretta e una simulazione in sala di doppiaggio che richiede altre modalità recitative e un altro approccio psicofisico al personaggio. Tutti gli studi di Di Cola però non sono mai solo originali analisi, preziose ricostruzioni, utili repertori, imprescindibili fonti di dati e notizie e anche questa piccola monografia va a parare nella direzione dell'esaltazione delle qualità e dell'abilità dei nostri doppiatori. Come a dire che senza rispolverare le solite ridicole gerarchie tra chi recita con il volto e con il corpo e chi resta nell'ombra, si tratta di due mestieri, due professioni, due espressioni artistiche diverse per cui non è detto che chi sa fare bene uno sappia fare bene anche l'altro. Anzi a pensarci bene si tratta di due lavori dal segno comunicativo e

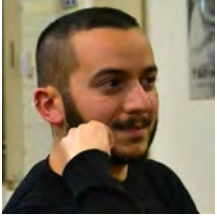
dalla ricaduta sull'immaginario opposti. Se il doppiatore invisibile dalla fredda sala di doppiaggio armato semplicemente di leggio e microfono deve rendere visibile e tangibile il personaggio ridisegnato rispetto a quello dell'interprete originale, l'attore (a questo punto italiano o straniero è indifferente) può fare ben poco per controllare la funzionalità dell'artificio, per arginare l'"invasione" della voce estranea, può solo recitare come sa, può solo mettere in gioco il suo volto e il suo corpo, insomma deve fidarsi e affidarsi ad altri. Quanto mai pertinenti sembrano in tal senso le sofisticate analisi del critico cinematografico e musicologo francese Michel Chion, che nel suo fondamentale saggio *La voce nel cinema* (1982) fa delle opportune distinzioni teoriche tra il cinema sonoro e il cinema parlato. Partendo dall'elaborazione teorica di Lacan che per primo negli anni '60 elevò la voce al rango di oggetto parziale, Chion scrive: «Pensare la voce come oggetto, senza perdersi nel fascino che essa ispira e senza ridurla a una semplice funzione di veicolo del linguaggio e dell'espressione e senza inseguire una totalità a tutti i costi. [...] Certe analisi del film fanno largo uso di informazioni e di significati che hanno ricevuto esclusivamente da una voce. Ebbene, questa voce viene subito dimenticata per andare diritti alla parola, non si attribuisce particolare importanza al fatto che a fornire un certo termine sia proprio la voce». E ancora: «Nel periodo dell'avvento del sonoro, in un clima di contestazione di grandi registi come Chaplin, Ejzenstein, Stroheim del nuovo cinema parlato, si discuteva poco della voce in quanto tale, quando proprio questa rappresentava la vera e grande rivoluzione. Se ne discuteva, solo che invece di dire la voce, si diceva la parola. La si metteva quindi in relazione al discorso. Ma era proprio la voce, dietro il paravento della parola, a costituire un problema: la voce rauca e ancora sfumata di cadenze svedesi di Greta Garbo, la voce stridula e strascicata di John Gilbert, la voce degli attori americani il cui accento faceva sbellicare dalle risa il pubblico londinese».

Alberto Castellano

Anna Magnani e il doppiaggio di Gerardo Di Cola
Stampato per conto di DICOLA editrice - Via dei Vezi, 8 -
66100 Chieti - 0871 330880 - edicolach@virgilio.it - ©
2016 - ISBN 978-88-8267-083-2 - 10 € - pag. 139 - formato
12X16
Doppiaggio e Cultura - Collana editoriale ideata da
Gerardo Di Cola. Direttore di collana: Alberto Castellano

Online il nuovo portale web di Moviementu

Il sito di Moviementu Rete Cinema Sardegna, la rete di mobilitazione che richiama più attenzione e sostegno verso il settore Cinema dell'isola sarda. Registi, sceneggiatori, produttori, attori, maestranze si sono organizzati dal giugno 2013 per chiedere impegni da parte delle istituzioni. Ora anche con un nuovo efficiente strumento web



Gigi Cabras

Per chi voglia conoscere lo stato del cinema in Sardegna, per chi voglia girare o produrre un film nell'isola, e voglia contattare maestranze di ogni settore dell'ambito cinematografico, per chi sia interessato a conoscere le posizioni politiche e culturali delle persone che quotidianamente lavorano nel (difficile, almeno quanto bellissimo) mondo del cinema in questa terra preziosa al centro del Mediterraneo, ha oggi un riferimento e uno strumento rinnovato e utilissimo: il sito internet di Moviementu - Rete Cinema Sardegna [www.moviementu.it]. Moviementu - come si può leggere proprio nel cappello di presentazione del sito - "è nata come rete di operatori che a vario titolo lavorano o studiano nel settore cine-audiovisivo della Sardegna".

E, sulle pagine del sito, lettrici e lettori potranno "scorrere tutte le fasi e i principali eventi che hanno contraddistinto la nostra attività dal 2013 ad oggi, e seguire tutte le nostre iniziative e i nostri comunicati". Effettivamente, l'home-page del sito offre, immediatamente sotto l'efficace motto dell'associazione "Il cinema è un'industria sostenibile", quattro blocchi informativi in evidenza: rassegna stampa, bandi e concorsi, l'invito a segnalare notizie e un box dedicato ai casting. Ma le sezioni più interessanti sono subito a seguire: le notizie - spesso firmate da figure di spicco dell'associazione - che aggiornano i visitatori del sito sulle più rilevanti novità riguardanti il mondo cinematografico e la politica culturale nell'isola. Le novità non sono riportate limitandosi esclusivamente a citare informazioni secche ma viene sempre proposta, piuttosto, una precisa linea editoriale e un taglio critico, propri dello spirito attivo e - si conceda il termine - battagliero, con cui Moviementu è nata. Alcuni esempi, fra i titoli delle ultime settimane: Legge cinema, o di come trovare gli opposti dove non ci sono, del regista e presidente dell'associazione Marco Antonio Pani; Festival e rassegne: i bandi al passato prossimo, a firma del regista Paolo Zucca. Non mancano, naturalmente, i comunicati stampa ufficiali della Rete Cinema Sardegna, e anche le notizie più informative (come quelle dedicate alla pubblicazione dei bandi regionali della cosiddetta Legge cinema) che sono comunque corredate di un'approfondita disamina sui contenuti di cui si dà conto. D'altra parte, per un'associazione che si occupa da anni di rappresentare le tante figure della produzione cinematografica in Sardegna,

rimarcare e rendere manifeste le proprie posizioni politiche è tanto necessario, quanto corretto per chi legge. Ma il sito offre anche un'altra, inestimabile opportunità, che è senz'altro destinata a crescere e a diventare, se in tante e tanti vi aderiranno, un luogo virtuale imprescindibile per chi voglia operare nel settore: il database pubblico degli iscritti a Moviementu, attraverso il quale l'associazione si propone di offrire - com'è scritto anche nel comunicato di presentazione del nuovo sito internet



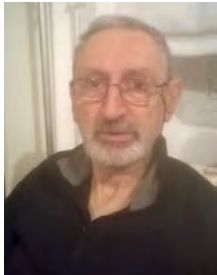
- "la spinta a creare una rete di conoscenza fra operatori del settore cine-audiovisivo della Sardegna e il flusso di idee e professionalità da e per la Sardegna". In questa sezione del sito, infatti, è possibile accedere a una rubrica di profili (registi, attori, montatori, scenografi, etc.), ciascuno con la propria scheda descrittiva, il proprio contatto, una descrizione delle proprie competenze e altre informazioni utili per chiunque sia interessato a operare in Sardegna e voglia trovare e contattare maestranze esperte in ogni settore della filiera industriale cinematografica. Importante: ogni scheda è autogestita dai diretti interessati, che possono così presentare al meglio la propria professionalità, il lavoro di cui si sono occupati e quant'altro ritengano necessario per una presentazione adeguata delle competenze. Si può intuire quanto uno strumento del genere, soprattutto nel momento in cui il numero dei profili aumenterà a sufficienza, possa rappresentare un servizio di grande valore per chi voglia far cinema in una terra come la Sardegna in cui, spesso, le istituzioni si muovono troppo a rilento rispetto alla velocità che il "mondo 2.0" pretende in ogni settore della produzione intellettuale e dell'industria creativa. Non è un caso, infatti, che nel comunicato stampa di inaugurazione, lo staff di Moviementu precisi che "il sito e le sue sezioni non hanno nemmeno lontanamente l'intenzione di sostituirsi a quello che dovrebbe essere il lavoro istituzionale della Film Commission, per la quale auspichiamo in tempi molto stretti l'inaugurazione del proprio nuovo sito con tutte le facilities di cui gli operatori del nostro settore hanno necessità per poter lavorare". Quanto

auspicava Moviementu nel suo comunicato, proprio mentre scriviamo si è concretizzato e d'ora in poi sarà possibile visitare il nuovo sito della Fondazione Sardegna Film Commission. Forse, non ancora del tutto completo, ma promettente e, in ogni caso, necessario [www.sardegnafilmcommission.it/it/]. Fra i punti di forza del nuovo portale della Rete Cinema sarda c'è anche l'impianto grafico: il sito è ordinato, accattivante, costruito con appeal cromatico (nero, bianco e rosso) e con l'obiettivo di risultare consultabile con grande semplicità. Sulla barra del menù principale si accede velocemente alle pagine canoniche (Chi siamo, Blog, Aderisci, Contatti) e, naturalmente, all'accesso per gli iscritti, area attraverso la quale socie e soci dell'associazione possono amministrare il proprio profilo, aggiornarlo, integrarlo, correggerlo. Non mancano, infine, le partnership sia con le realtà locali (Cinemecum, Teorema, Babel Film Festival, etc.) sia con realtà nazionali, come **Diari**

di Cineclub. È importante inoltre far presente che Moviementu è in proficuo contatto con altre due reti cinematografiche territoriali: quella della Basilicata e quella della Calabria. Insomma, val davvero la pena fare un salto nel nuovo sito di Moviementu, realizzato grazie alla collaborazione del bravissimo Luca Melis, creativo e direttore dell'agenzia di advertising RIGANERA di Cagliari, e non solo per il servizio che esso rappresenta per chi lavora in ambito cinematografico, ma anche per avere uno spaccato vivace della relazione che, oggi, esiste tra istituzioni e settori specifici della vita culturale in terra sarda: relazione non sempre facile, ma senz'altro appassionata, vissuta con grinta propositiva e costruttiva, in cui la critica è adoperata per migliorare e non per distruggere. Come si legge in un passo del testo che ha accompagnato la pubblicazione del rinnovato portale: il sito di Moviementu è uno strumento di comunicazione, di lavoro, di crescita professionale per tutti gli operatori del settore cine audiovisivo della Sardegna e in particolar modo per quelli che hanno scelto e sceglieranno di collaborare a un progetto che è: rete; diffusione delle informazioni di settore; creazione di una discussione su vecchi e nuovi formati, nuove creatività, vecchie e nuove forme di produzione; impulso allo sviluppo del cinema e dell'audiovisivo in Sardegna; discussione e decisione partecipata delle azioni da svolgere per le politiche di settore; rappresentanza attiva per gli interessi degli operatori del cinema e dell'audiovisivo.

Gigi Cabras

Briscola, un film ritrovato



Manlio Todeschini

“E’ un lavoro molto debole”: con questo lapidario giudizio la rivista “Segnalazioni Cinematografiche” (Vol. XXVII, 1950) del CCC (Centro Cattolico Cinematografico) liquidò il film “Ricchi e poveri” (“Briscola”). La valutazione in effetti non ammetterebbe re-

pliche e tuttavia il recente e fortunoso reperimento della pellicola che ha consentito una sua odierna visione offre l’occasione per un’analisi e un commento più approfonditi ed articolati. Si tratta di un film del 1949 girato in esterni genovesi e interpretato dai ragazzi della compagnia teatrale “Rossaldo” guidati da Aldo Rossi che firmò anche la regia del film. La trama è piuttosto esile e di maniera: la figlioletta di un ricco industriale convince il padre ad aiutare un gruppo di bambini appassionati di calcio e costretti a giocare solo in mezzo alle bancarelle di un mercato all’aperto. La bambina, che non vuole che i piccoli calciatori sappiano della sua iniziativa, li guarda giocare da un muretto e un giorno uno di loro, infastidito dal suo origliare, la fa cadere ferendola gravemente. Quando i ragazzi apprendono la verità, vincono per lei la finale del torneo al quale partecipano e, alla sua guarigione, accorrono al capezzale regalándole la coppa. Gli interpreti sono Carlo Campanini, nella veste del maggiordomo della bimba e allenatore dei piccoli calciatori, nonché alcuni pregevoli caratteristi come Enrico Ardizzone, Lia Rainer, Elio Croveto e Guglielmo Barnabò. Ma la particolarità del film è dovuta proprio all’interpretazione di una serie di ragazzini che facevano parte di un’anomala compagnia teatrale fondata negli anni della seconda guerra mondiale, e rifiorita in quelli successivi, da Aldo Rossi che da valido pugile degli Anni Venti si era appunto trasformato in impresario teatrale raccogliendo nell’ambito genovese piccoli aspiranti attori e trasportandoli come un minuscolo “Carro di Tespi” in vari teatri italiani. Era l’epoca della grande rivista (Rossi fa l’altro diresse anche Tognazzi ed Elena Giusti in “Polvere di Broadway”) e l’idea dei mini-attori funzionò alla grande tanto che fu imitata dall’attrice Esther Valdes che la mutuò in Venezuela con l’analogica compagnia “Bambilandia” operante negli anni Cinquanta e Sessanta nel paese sudamericano soprattutto in televisione. La Valdes, originaria di Pegli, quartiere del ponente genovese, per parte di madre, tra l’altro era già stata direttrice della “Rossaldo” ai primordi della sua attività quando ancora era denominata “Compagnia dei ragazzi Rossaldo e Biancaneve”



Locandina del film “Briscola” (collezione Claudio Serra)

e operava soprattutto nel meridione; uno dei suoi primi attori fu quel Rino Marcelli, recen-



Un’immagine del film con Carlo Campanini e i ragazzi di Rossaldo che si allenano sul greto del Bisagno (fotogramma dal film “Briscola”).

temente scomparso e figura di primordine dell’avanspettacolo napoletano e protagonista dello spettacolo cult “La gatta Cenerentola”. La

compagnia “genovese” vide fra i suoi componenti anche Nico Di Palo, affermato musicista dei New Trolls, Gian Fabio Bosco del duo comico “Ric e Gian”, oltre a Giorgio Corradini, il Briscola protagonista del film che recitò anche nel goviano “Il diavolo in convento”. Tornando al film, la recensione “tranchant” si riscattò grazie a splendide ed inedite location genovesi quali lo scomparso mercato ortofrutticolo di piazza Romagnosi a Marassi, lo stadio Luigi Ferraris, il greto del torrente Bisagno e lo stadio “Littorio” di Cornigliano demolito da oltre cinquantanni per far posto ad una rimessa del trasporto pubblico. Da segnalare altresì le riprese in esterni che potremmo definire un vero “cinema verità”, considerato che le stesse non fermavano gli avvenimenti in corso come la vita del mercato o la partita di calcio, ma si calavano nella realtà vera e in divenire: proprio un modo di fare cinema artigianale e forse dettato dalle ristrettezze del budget, ma al tempo delizioso nella sua autenticità. Il Cineclub Fotovideo di Genova, che ha collaborato con chi scrive al reperimento della pellicola, ha in programma prossimamente una serata tematica su questa compagnia e sul film e sta organizzando una simpatica rimpatriata di ottuagenari che rinverdiranno con la loro memoria storica le vicende artistiche ed umane dei bimbi d’allora; anche questo ci sembra un buon modo di ricordare il cinema di una volta, ancorché non di primissimo livello ma spesso colpevolmente dimenticato.

Manlio Todeschini

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

E' uscito Cineforum 556

SOMMARIO 556

editoriale

Adriano Piccardi, La fine ci riguarda, p. 3
primopiano

Tutti vogliono qualcosa di Richard Linklater,
p. 04

Giampiero Frasca, I ragazzi del coro, p. 06

Alessandro Lanfranchi, L'euforia della tra-
sgressione, p. 09

i film

Andrea Pirruccio, Fiore di Claudio Giovanne-
si, p. 13

Gloria Zebinati, Julieta di Pedro Almodóvar,
p. 16

Roberto Chiesi, I miei giorni più belli di Ar-
naud Desplechin, p. 19

Fabrizio Tassi, The Neon Demon di Nicolas
Winding Refn, p. 22

Paola Brunetta, Sexxx di Davide Ferrario, p.
25

Stefano Santoli, Laurence Anyways di Xavier
Dolan, p. 28

Anton Giulio Mancino, The Conjuring – Il ca-
so Enfield di James Wan, p. 31

Rinaldo Vignati, Giampiero Frasca, Paola
Brunetta, Tina Porcelli, Elisa Baldini, Fabrizio
Liberti, Nicola Rossello, Chiara Santilli, Gli in-
visibili – The Nice Guys – In nome di mia figlia

– Senza lasciare traccia – Segreti di famiglia –
Tokyo Love Hotel – L'uomo che vide l'infinito

– Marguerite & Julien – Wilde Salomé, p. 34

Percorsi

Silvio Magnozzi, Cinema e Storia. Settant'anni
di Repubblica Italiana, p. 44

Anton Giulio Mancino, Marvel & gli altri. Il
supereroe strutturalista, p. 52

Tommaso Ai Moscati, Io-giocatore, io-avatar:
meccanismi metamorfici di autoriflessione
nel videogioco, p. 58

Giuseppe Ghigi, La Genesi: Lumière e Méliès
in viaggio verso la Luna, p. 66

Stefano Santoli, Maieutica per carnefici. Re-
enactment e confronto fra vittime e carnefici
nel cinema di Rithy Panh e Joshua Oppenhei-
mer, p. 74

Festival

Tina Porcelli, FIPA, p. 83

Simone Soranna, Future Film Festival, p. 84

Giuseppe Sedia, Festival del Cinema Europeo
a Lecce, p. 86

Cannes 2016 Le pagelle di Cineforum corrette,
p. 87

dvd

a cura di Tullio Masoni, p. 90

le lune del cinema
a cura di Nuccio Lodato, p. 92



primopiano
Tutti vogliono qualcosa
Richard Linklater

04 — 11

i film
Fiore
Julieta
I miei giorni più belli
The Neon Demon
Sexxx
Laurence Anyways
The Conjuring – Il caso Enfield

Gli invisibili
The Nice Guys
In nome di mia figlia
Senza lasciare traccia
Segreti di famiglia
Tokyo Love Hotel
L'uomo che vide l'infinito
Marguerite & Julien
Wilde Salomé

13 — 43

percorsi
Cinema e Storia. Settant'anni
di Repubblica Italiana
Il supereroe strutturalista
Io-giocatore, io-avatar:
meccanismi metamorfici di
autoriflessione nel videogioco
La Genesi: Lumière e Méliès
in viaggio verso la Luna
Maieutica per carnefici

44 — 81

festival
FIPA
Festival del Cinema Europeo
Future Film Festival
Cannes 2016
Le pagelle di Cineforum

83 — 89

**Rivista
mensile
di cultura
cinematografica**



9 770059 703004

luglio 2016

Acquista e consulta tutti i numeri di Cineforum, dal 1961 ad oggi

Tutto l'archivio della rivista in formato pdf comodamente acquistabile e consultabile online su cinebuy.com. Puoi effettuare ricerche tra tutti gli archivi, le recensioni, i saggi e le interviste pubblicati in 55 anni di storia della rivista. Tutto a portata di clic.

fic Federazione
Italiana
Cineforum

Redazione Cineforum Via Pignolo, 123 IT
24121 BG t. 035.361361
info@cineforum.it
www.cineforum.it / www.cinebuy.com

Cinema in camicia nera: fu cinema di regime?



Marco Asunis

Se provo a chiudere gli occhi, mi sembra di vedere e sentire, in una piccola cittadina su un palchetto di una Festa de l'Unità alla fine di quegli "anni '70 nati dal fracasso", il cantautore di 'Contessa' cantare un'altra sua canzone. Una canzone intitolata 'Cinema', che, mi ricordo, sogna di fantasie di cow boys che galoppo nelle praterie del Far West e che racconta di un mondo del cinematografo fatto di "...registi come persone di famiglia e di attori come compagni d'avventure", anche se poi "la vera vita non gli somiglia", seppure di loro poi "parli per ore ed ore". Paolo, cresciuto a pane musica e cinema, di registi e attori in verità nella sua vita deve averne incontrati tanti, essendo stato figlio del noto regista Antonio Pietrangeli. Giusto per un richiamo storico-culturale, in una Italia appena liberata dal fascismo dopo l'immane tragedia della guerra, l'8 novembre 1947 viene fondata la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e proprio Antonio Pietrangeli ne diventa il primo presidente. La nascita della FICC manifestava in quella precisa fase, l'ansia di autori e pubblico cinematografico di respirare un'aria nuova di libertà e di conoscenza di un mondo diverso che il cinema portava con sé. Ma prima di allora, quale era e come era stato vissuto il cinema del fascismo? E ancora, parlare di cinema durante il ventennio fascista, significava parlare automaticamente di cinema di regime o vi era nella sua storia qualcosa di più dinamico e complesso?

Lo stimolante libro 'Cinema in camicia nera' di Agata Motta, Edizioni Solfanelli 2016 - € 18,00, su queste domande sostanzialmente prova a destreggiarsi, evidenziando un periodo storico cinematografico che va da un'Italia appena uscita dal primo conflitto mondiale fino alla fase in cui emerge una nazione distrutta e stremata a causa del secondo conflitto mondiale. Agata Motta, insegnante di Lettere a Palermo, è una appassionata giornalista e drammaturga. Questo suo libro appare quasi come uno specchio di tutte queste sue attività: si trova l'amore per il teatro e il cinema, la passione per l'indagine e lo studio della storia, la ricerca puntigliosa delle fonti bibliografiche; infine, quella dal valore più professionale e didattico, teso alla generosa trasmissione e alla divulgazione di quanto studiato e raccolto. Tiene a precisare l'autrice che tale lavoro non ha 'ambizioni di esaustività' né 'alcuna volontà di orientamento

ideologico'. Semplicemente esso vuole apparire come contributo ulteriore per un approfondimento di un pezzo importante della storia cinematografica italiana, che per altro già diversi altri intellettuali hanno contribuito a scrivere con analisi e giudizi. Agata Motta approfondisce questi scritti e li mette a confronto, ripercorrendo con un nuovo pensiero critico storie di film e di vita di personaggi strettamente legati alla evoluzione di una cinematografia nazionale imberbe e, successivamente, a una nuova dirompente industria cul-

politica, il genere dei 'telefoni bianchi' e, in conclusione, quella finale della cinematografia cosiddetta bellica. Una storia che ha un approccio, quindi, con i documentari didattici e i Cinegiornali di attualità, prodotti dall'Istituto LUCE, che, proiettati obbligatoriamente prima di ogni spettacolo a partire dal 1926, dovevano servire a "...plasmare la coscienza politica delle masse". Una storia non unica, però, ammonisce il critico cinematografico Enzo Natta, che nella sua bella introduzione al libro contribuisce a illuminare ulteriormente altri

punti grigi di questa epoca. Nel citare solo alcune delle oltre 150 opere menzionate di cui il libro ha raccontato, film come *Rotaie* (1926) di Mario Camerini, *Sole* (1929) di Alessandro Blasetti, *La canzone dell'amore* (1930) di Gennaro Righelli, *Camicia nera* (1932) dell'amico fraterno del Duce Giovacchino Forzano, *Scipione l'Africano* (1937) di Carmine Gallone, *Luciano Serra Pilota* (1938) di Goffredo Alessandrini, *Maddalena zero in condotta* (1940) di Vittorio e Sica, *La nave bianca* (1942) di Roberto Rossellini, *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti, rappresentano il punto di partenza principale per un giudizio veritiero e oggettivo sulle caratteristiche culturali e politiche della cinematografia del regime fascista. Ci sono però altre storie che vanno raccontate, a partire da quella di due personaggi che hanno dato un impulso straordinario al cinema di questo periodo. Alessandro Blasetti, che riesce a imporsi attraverso una originale creatività autoriale, e Luigi Freddi che, avendo conosciuto la mitica Hollywood da giornalista, diventa promotore di una operazione che salda i bisogni di una moderna nuova industria e gli interessi politici di chi intendeva costruire 'l'arma più forte': la cinematografia, appunto. Altra storia successiva e diversa che li riguarda, prima che il ventennio si chiuda,

vedrà Blasetti lasciare campo libero a un cinema di puro consumo e Freddi essere surclassato dall'invasione dell'industria privata a dispetto della sua idea di un cinema 'totalitario' di regime. Nel '36 Mussolini pone la prima pietra al Quadraro per la costruzione della futura città del cinema, in una zona ai limiti del piano regolatore. Trascorrono appena quindici mesi dall'inaugurazione effettiva di Cinecittà, che il critico Gian Piero Brunetta definisce per la storia del cinema come l'inizio di una nuova era, D.C. (Dopo Cinecittà). Insieme a Cinecittà (oggi città per altri sogni più legati alla speculazione edilizia) si avvia di pari passo il sostegno a vetrine internazionali come il Festival di Venezia e, nel contempo, nascono riviste fondamentali per la storia più generale

segue a pag. successiva



tedrale che si attiva e si rapporta alle direttive e alle scelte della dittatura fascista. Il risultato cercato è quello di provare a introdurre anche attraverso l'analisi dei film, della storia di registi e attori del ventennio, nuovi elementi che possano inquadrare meglio la politica cinematografica controversa del regime. E' perciò l'esame della produzione cinematografica complessiva di quegli anni, che l'autrice utilizza come chiave per aprire lo scenario di una storia del cinema del ventennio fascista non lineare e problematica sul piano culturale e politico. Il libro è una storia, quindi, che attraversa un ventennio, partendo dall'istituzione nel 1924 de 'L'Unione Cinematografica Educativa - LUCE (di cui già Mino Argentieri ha ben raccontato nel suo saggio L'occhio del regime), fino a saltellare tra film di propaganda

segue da pag. precedente

del Paese, come "Cinema" (!) e "Bianco e Nero", che diedero vita ad un intraprendente pensiero critico e all'idea di 'un cinema 'nazionale' e 'nuovo' nello spirito e nelle forme, in una condizione complessiva in cui dal 1926 era cessata la libertà di stampa. Nello sfondo appare quell'Italia a cavallo tra gli anni '20 e '30, caratterizzata dalla conciliazione e dal superamento della 'questione romana' tra Stato e Chiesa sottoscritta da Benito Mussolini e dal Segretario di Stato Vaticano, Cardinal Pietro Gasparri, all'interno della devastante crisi internazionale del '29 e con la rivoluzione tecnologica appena avviata del cinema sonoro. Con i Patti Lateranensi, non mancano sul cinema i riferimenti di ammiccamento tra il regime e la Chiesa, alla luce anche del 'forte attrito sorto nel 1931 sulla questione legata all'Azione cattolica, unica isola che sfuggiva al controllo totalitario'. Seppure fosse apparato che non esistessero elementi di accordo tra le due istituzioni, se non l'interesse comune di combattere il comunismo, l'azione della Chiesa si sviluppa sul campo anzitutto attraverso 'la riorganizzazione del cinema presso le parrocchie o le sedi delle associazioni cattoliche, con l'intento di esigere che la stessa industria produca film corrispondenti pienamente ai nostri principi, i quali poi saranno proiettati non soltanto nelle sale cattoliche ma anche nelle altre'. Sarebbe utile appurare oggi se nello spirito di chi ha promosso un emendamento a specifico sostegno delle sale religiose nel nuovo Ddl cinema e audiovisivo, che sarà discusso in Parlamento in questo mese di Settembre, non vi siano le medesime aspirazioni di 80 anni fa. Come si vede, tra i pregi del libro di Agata Motta vi è anche quello di riuscire a disincagliarsi da una storia che riguarda esclusivamente il passato, per riportarla su un piano di riflessione più generale che riguarda perfino il nostro presente. Quel che il libro non svela sono quali 'fantasie' di quel cinema possono essere albergate nella testa del popolo italiano, quello stesso che plaudente acclamava in festa il 10 giugno 1940, in Piazza Venezia a Roma e in una moltitudine di altre piazze d'Italia, la dichiarazione di guerra del capo dello Stato cavalier Benito Mussolini. La verità e l'oggettività del libro non possono svelarci questo. Anche se poi potremmo pensare, parafrasando quanto aveva annotato dal carcere Antonio Gramsci, illustre personaggio al quale Mussolini cercò inutilmente di non far funzionare più il cervello, che sebbene "la verità reca in sé la sua medicina", certamente e comunque "L'oggettività non è la vita".

Marco Asunis

Agata Motta

Cinema in camicia nera

Presentazione di Enzo Natta

[ISBN-978-88-7497-966-0]

Pagg. 264 - € 18,00

2016 Edizioni Solfanelli del Gruppo Editoriale Tabula

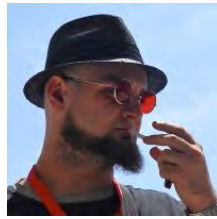
Fati -66100 Chieti 0871.561806

Copertina di Vincenzo Bosica

YouTube Party #22

Euro 2016 GoPRO Russian top lads fight

Visualizzazioni - 42'996 ([link](#))



Massimo Spiga

La trama – L'autore, Terrace, è un tifoso russo che, con la sua GoPRO, ha scelto di riprendere gli scontri con gli ultras inglesi e francesi durante i primi giorni degli Europei di Football, a Marsiglia.

Lo vediamo correre qua e là, tirare calci a cose e persone, brandire una bottiglia di birra, coprirsi con la sua bandiera e, in linea di massima, intraprendere una pluralità d'iniziativa hooliganesche. Il video è stato diffuso quando gli Europei erano ancora in corso e la guerriglia urbana infuriava: è uno dei molti esempi di "Storia-in-diretta", non mediata da giornalisti, a cui ormai siamo abituati.

L'esegesi – Mettiamo da parte le usuali considerazioni di carattere morale che ogni commentatore progressista si sente in dovere di snocciolare innanzi alle incursioni degli ultras: sono consuete banalità e le diamo per scontate. Puntiamo l'attenzione sulla pianificata ferocia di questo manipolo di persone, capace di mettere in ginocchio le forze di polizia e le tifoserie continentali. Gli ultras russi hanno scatenato il panico in tutte le città coinvolte dagli Europei, ignorando addirittura la minaccia della UEFA di bandire

la loro squadra. Al contrario: in tutta risposta, hanno assediato i centri storici, falciando le tifoserie avverse. Se ciò non fosse abbastanza, si sono addirittura filmati, spesso a volto scoperto, in un plateale gesto di derisione della polizia e del governo francese, ridotti all'impotenza. Non risulta alcuno di loro tra gli arrestati. Come minimo, questa serie di circostanze (e quelle, più drammatiche, che seguiranno nel corso dell'estate) ci mostra come il governo Hollande abbia un serio problema relativo alle sue forze dell'ordine – e non risulta intenzionato a fare alcunché per cambiare la situazione. Ci troviamo innanzi allo scenario sintetizzato nella celebre battuta: «Il crimine organizzato è organizzato; lo Stato no». È una nozione elementare: emerge in tutta la sua chiarezza dalla Storia-in-diretta, per come è mostrata dai suoi partecipanti. Eppure, gli stessi eventi, mediati dai bramini dell'informazione, ci sono stati proposti sui giornali e TG con un'interpretazione che rovescia di 180° la causalità degli eventi e adombra oscure manovre cospiratorie: gli ultras sono

stati rappresentati come terroristi al soldo del governo russo, impegnati in un'azione di guerriglia anti-occidentale. Guardate i pantaloncini dell'autore del video e ditemi se appartengono a un agente segreto russo coinvolto in una diabolica operazione di destabilizzazione. Per fortuna, certo giornalismo banalizzante perde il monopolio sull'interpretazione della Storia ogni giorno che passa; eppure questo fenomeno accade ancora con troppa lentezza. Quella dei media non è necessariamente una schiavitù nei confronti dei poteri forti ma, spesso, del loro stesso conformismo, una forza ben più annichilente e disperante. Gli eventi, rimacinati dalla macchina mediatica, sono filtrati attraverso una griglia di idee prefabbricate, la quale viene applicata in maniera più o meno arbitraria su avvenimenti eterogenei, compromettendone la comprensione e creando delle aberrazioni nel mondo reale. Per quanto la Storia-in-diretta non sia una panacea a questo problema e si presti anch'essa a strumentalizzazioni e distorsioni, è



sovente capace di negare una campagna giornalistica transnazionale con l'impiego di un solo video amatoriale e di un intrigante brano dance. Come scrisse Orwell, spesso è necessario lottare tutta la vita per vedere ciò che ti sta davanti.

Il pubblico – Com'è naturale, i summenzionati pantaloncini non sono sfuggiti all'attenzione degli spettatori, molti dei quali criticano il fashion sense degli energumeni russi. In una declinazione più severa dello stesso preconcetto, altri tirano fuori dall'armadio polveroso le idee della Guerra Fredda e si lanciano in feroci accuse contro l'intrinseca perfidia russa. Un paranoico addirittura sostiene che l'autore del video sia un agente della CIA e i tumulti siano una sofisticata operazione sotto falsa bandiera. Eppure, i trascorsi storici dell'agusta agenzia ci costringono a smentire recisamente questa ipotesi: gli ultras russi hanno dimostrato di essere molto più organizzati della CIA.

Massimo Spiga

A proposito di promozione e diffusione della cultura e delle opere cinematografiche

La delibera del MIBACT sulla promozione cinematografica 2016 in Italia e all'estero

Pochi giorni fa, cioè a fine luglio, con la consueta dannosa intemperatività, il Mibact ha deliberato sui contributi per le attività di promozione cinematografica in Italia e all'estero



Paolo Minuto

Non avendo inteso la Direzione Generale Cinema cambiare nulla, non dico nel senso da me indicato in un'articolo di circa un anno fa, ma almeno in un senso in qualche modo razionale, la delibera di questi contributi è ancora una volta una delibera insalata. C'è

ormai, da qualche anno in un crescendo terribile, un misto indecifrabile di attività dal quale non esce fuori nulla che almeno assomigli alla promozione del cinema in Italia e all'estero. Per l'estero, purtroppo, è ancora peggio. L'arbitrio è assoluto, il Ministero sembra una ditta privata e mal gestita ormai in smobilitazione. Sarebbe solo triste se non fosse che si tratta dei soldi pubblici e proprio quelli assegnati alla creazione di conoscenza del nostro cinema e di quello degli altri, in altre parole (scusandomi se volo troppo alto) alla conoscenza di noi stessi e degli altri. Ormai i contributi vengono assegnati nella stessa delibera a Festival internazionali, a singoli circoli, a Istituti di cultura, ad associazioni di imprenditori, a sagre del cavolo a merenda, a cocco fresco e bomboloni sotto le stelle. Poi vengono negati, con la stessa superficialità, a biblioteche, riviste, enti di ricerca. Restano privi di sostegno finanziario, ad esempio, la storica Biblioteca Barbaro o l'abortito Museo del Neorealismo (presieduto prima da Scola ora da Amelio), quest'ultimo beffato dalla Regione Lazio che ha lasciato Fondi (dove sarebbe ubicato) senza fondi...Solo un cenno, inoltre, ad un'attività di cui mi occupo direttamente: dopo anni di lavoro con i territori più remoti, con gruppi etnici che pochi anni prima erano in guerra, dalla Croazia alla Bosnia, alla Serbia al Montenegro, senza alcuna motivazione come se fossero soldi loro, i bravi dirigenti e i solerti commissari hanno di anno in anno lavorato per eliminare qualsiasi forma di sostegno a questa esperienza della Ficc nella Ex Jugoslavia, assegnando quest'anno molti soldi (il doppio di quanto assegnato negli ultimi anni per tutta la Ex Jugoslavia!) esclusivamente ad un misterioso Fashion Film Festival (si vede che va più di moda) che si dovrebbe svolgere solo a Belgrado (troppa fatica altrimenti). Questa non è promozione. Ma il punto, come scrivevo circa un anno fa ⁽¹⁾, non è discutere se a me o a te o al tal altro hanno assegnato più o meno soldi o addirittura per niente, ma il fatto che ciò continua ad avvenire senza alcun criterio che abbia come obiettivo la promozione e la conoscenza della cultura

cinematografica. Chiedevo tempistica certa e seria (anticipo di tre anni), obiettivi chiari fissati dal Ministero in seguito a serie analisi presentate dagli attori in campo in una Conferenza organizzativa da cui, ogni anno, dovrebbero uscire gli obiettivi suddetti e devono eventualmente essere corretti e/o integrati alla luce dei risultati. I risultati, ovviamente, devono essere economici nel senso della corretta gestione, non del profitto, e peraltro devono essere misurati su quanta periferia umana e sociale sia stata raggiunta, su quanta solitudine sia stata ricollegata al "dibattito del mondo" (a scampo di equivoci: si tratta di un pensiero di Cesare Zavattini, non di un talk show).

Le Associazioni del pubblico, la promozione e la visibilità dei film sul territorio.

Le Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica hanno un ruolo storicamente essenziale per la diffusione della cultura cinematografica e il loro permanere tra i soggetti che la Legge obbliga a finanziare è il minimo indispensabile. Però è opportuno che le ANCC si rendano conto del loro ruolo nel mondo di oggi, con le condizioni mutate del mondo di oggi, con i sistemi e i mezzi di comunicazione del mondo di oggi e con la realtà del mercato cinematografico del mondo di oggi. Oggi, come faccio notare ormai in ogni occasione, l'ottanta per cento circa delle sale programmano non più del quaranta per cento dei film in uscita. Questo rende decisive due azioni: aprire o riaprire sale per la programmazione di film di prima visione ma indipendenti. Rendere i circoli affiliati alle ANCC un vero e proprio circuito per questi film. Per questo, ma anche per rendere più capillare, costante ed efficace la formazione del pubblico e per rendere più stabili le strutture centrali di coordinamento e di assistenza ai circoli, serve uno sforzo, non più rinviabile, per l'unità. Credo che sia un vantaggio anche per l'unico Circuito d'essai, ovvero Circuito Cinema, restringere il numero di sale in cui far uscire un singolo film e accogliere nelle altre sale a quel punto libere, film indipendenti che, magari con le esclusive per una sala nelle principali città (ad esempio le capozona Anica), farebbero il bene delle stesse sale, dei film e, nel complesso, dell'intero comparto, essendo questo un meccanismo che farebbe certamente aumentare il numero totale di biglietti venduti in Italia. Però non dobbiamo e nemmeno possiamo aspettare la presa di coscienza di un Circuito che ha tantissimi meriti, va riconosciuto senza reticenze, ma che ultimamente si è sclerotizzato costituendo un freno alla necessaria espansione del mercato cinematografico nel nostro Paese. Le Associazioni hanno una forza imponente non utilizzata e, in sinergia con



Cesare Zavattini

le sale libere che esistono e ad altre nuove che si potrebbero anche aprire, possono costituire un'ossatura fondamentale per l'esistenza del cinema indipendente ma, direi più complessivamente, della cultura cinematografica in quanto diritto del pubblico. L'intervento dello Stato deve essere quello che già esiste da decenni e con risultati positivi in molti Paesi europei, cioè una rete di sale a gestione pubblica. Queste sale dovrebbero essere gestite territorialmente dalle Film Commission. I circoli affiliati alle ANCC, a loro volta, possono garantire la diffusione capillare sul territorio, non lasciando tagliato fuori nessuno, che nessuno sia periferia come nella già richiamata idea zavattiniana. In attesa dello Stato, però, che comincino le Associazioni, che comunque dallo Stato sono e devono continuare ad essere, certamente anche meglio di adesso, sostenute, a mio avviso anche con questo preciso compito non eludibile. La proposta concreta in questa direzione è di creare un Consorzio tra le nove Associazioni (esisteva ai tempi belli, l'AICA). Il Consorzio serve ad economizzare sulla struttura centrale organizzativa e allo stesso tempo a garantire la sopravvivenza delle singole specificità di ciascuna ma limitatamente al perimetro entro cui queste specificità esistono realmente. Si individuano dei film, magari con cadenza trimestrale, che non abbiano raggiunto un numero minimo di giornate, numero minimo individuato dalle ANCC come parametro ragionevole ed obiettivo per uscite nelle sale principali e dei circuiti (Circuito Cinema, UCI, The Space ed altri minori

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ma simili), e li adottano per farli uscire nei circoli loro affiliati a tariffe di noleggio calmierate e concordate, con una comunicazione centralizzata ma mirata. Uniti a incontri con gli autori o rappresentanti dei film, laddove possibile, e a corsi di formazione del pubblico anche sul campo, ovvero davanti ad uno schermo. Così si adempie ad un dovere morale, ricevendo soldi pubblici, e si garantisce il diritto del pubblico ad avere accesso al maggior numero di film possibile (poi il pubblico sceglie liberamente) e si sostiene il cinema indipendente. Dalla mia esperienza, che non è poca, sia come ex Presidente della Ficc, per alcuni anni anche nella sua ramificazione internazionale, sia come attuale distributore ed organizzatore di eventi culturali, ritengo che questa proposta sia molto più difficile volerla realizzare che realizzarla. Quindi faccio appello alla volontà politica delle ANCC rispetto ad un'azione politica e culturale che è ormai vitale attuare. I circoli hanno senz'altro svolto finora un lavoro fondamentale, con una costante diffusione della cultura cinematografica attraverso innumerevoli corsi di formazione e di iniziative sul territorio. Però sul piano della diffusione del cinema meno visibile l'azione, diciamo francamente, è ancora insufficiente, da qui la mia proposta prima descritta. Il numero di titoli indipendenti (nell'accezione, sia chiaro, dei film usciti fuori -o principalmente fuori- dai Circuiti) diffusi dagli oltre mille circoli afferenti alle nove Associazioni Nazionali è modesto, rispetto al numero di film programmati dagli stessi circoli ma già abbastanza o anche molto visibili sugli schermi cinematografici con maggiore affluenza. E credo che sia giusto e doveroso invertire questa tendenza. D'altra parte il giusto e continuo richiamo di Stefania Brai all'impegno pubblico nella produzione cinematografica che prescindendo da criteri di reference commerciale (nel senso degli incassi) non può non sintonizzarsi con questa necessaria nuova rotta che una programmazione sistematica e organizzata del cinema indipendente attraverso i circoli costituirebbe. Ciò non toglierebbe, sia chiaro, il giusto spazio alla libera programmazione da parte dei singoli circoli, ma sarebbe un'attività aggiuntiva seppure indispensabile e caratterizzante. E i risultati andrebbero sempre valutati, con una frequenza prestabilita, ma in termini di ingressi alle proiezioni, non di incassi. Gli ingressi andranno regolati in modo molto diverso a seconda del luogo, della situazione locale e anche eventualmente del singolo socio, valutati da ogni circolo con saggezza e indipendenza. Attendo riscontri e sono disponibile a collaborare attivamente alla realizzazione del progetto proposto, ma sono altresì pronto a valutare altri progetti, purché con il medesimo obiettivo: la diffusione sistematica del cinema indipendente attraverso i circoli.

Paolo Minuto

(1) Per leggere articolo citato "Una modesta proposta di riforma per la promozione pubblica del cinema italiano all'estero" cfr **Diari di Cineclub** n. 31 - settembre 2015

Sundance Film Festival



Eleonora Migliorini

Los Angeles, Agosto 2016 The Theatre at Ace Hotel e Ace Hotel, Los Angeles: per la quarta estate consecutiva, il celebre Sundance Film Festival — dispensatore di sguardi generosi sulla produzione cinematografica (e televisiva) indipendente statunitense e non — ha abbandonato le nevi candide dello Utah per svernare al sole abbacinate della California. Da venerdì 12 a domenica 14 agosto, la sua creatura più recente, il Sundance NEXTFEST ("festival di film e musica", secondo le parole degli organizzatori), ha offerto al proprio pubblico un programma vivace, fatto di proiezioni e di conversazioni, di lezioni e di concerti, in un clima piacevolmente rilassato. Uno dei grandi pregi dell'evento, infatti, è stata la capacità di ricreare l'ambiente scanzonato e agevole della grande manifestazione invernale, in cui incontrarsi e discutere, confrontarsi e conoscersi. Tutto, qui, dalla caffetteria affollata alle sale confortevoli, dagli sponsor onnipresenti ai volontari impeccabili, favorisce lo scambio continuo di idee — sulle pellicole, sugli ospiti presenti, sulla capacità delle immagini di veicolare messaggi riconoscibili e autentici. Messaggi che, nell'edizione appena conclusasi, si sono rivolti specialmente all'universo dei giovani e dei giovanissimi. Due lungometraggi in particolare, pur con stili e accenti diversi, hanno concentrato la propria attenzione sui riti di passaggio dall'adolescenza all'età adulta e sulle modalità in base alle quali, varcata quella soglia, ci si muove ancora goffamente nell'arena sconosciuta. *Morris from America*, diretto da Chad Hartigan e vincitore del premio Waldo Salt per la migliore sceneggiatura a *Park City* lo scorso gennaio, segue le vicende del tredicenne afroamericano Morris (Markees Christmas), nell'europea Heidelberg, stretto tra le assenze che costellano la sua vita (madre deceduta, padre lavoratore), e le prime pulsioni sessuali, le difficoltà nell'apprendimento della lingua e l'aperta ostilità dei ragazzini di poco più grandi, che pure è costretto a frequentare. Mentre la passione per il rap e per la quindicenne Katrin (Lina Keller), l'unica a dimostrargli, dopo un inizio burrascoso, una qualche simpatia, spingono l'azione, faticosamente, in avanti. Nonostante il film non manchi di frequenti episodi divertenti (a tratti la platea rimbombava di lunghe risate, fragorose e spontanee), infatti, non ci si libera facilmente dell'impressione di una storia frammentata, decentrata, composta di quadri non organici gli uni agli altri e di spunti intriganti subito persi. Ci si alza dalla poltrona con la sensazione scomoda d'aver perso

qualcosa di importante, cui gli autori hanno accennato senza poi approfondire: il rapporto tra il protagonista e il padre Curtis (Craig Robinson), per esempio, tenero e buffo e faticoso al tempo stesso, avrebbe forse meritato uno spazio maggiore. Ciò che più lascia perplessi, tuttavia, è il razzismo vecchia maniera, anacronistico e incomprensibile, che pare circondare il protagonista, composto di episodi sporadici inseriti quasi a caso nella narrazione. E la scoperta, tardiva, della nascita e della crescita di Morris in territorio tedesco che, di conseguenza, instilla un ultimo, fastidioso dubbio nello spettatore: com'è possibile che, dopo tredici anni trascorsi in Germania, il ragazzino non abbia ancora imparato la lingua locale? Nel secondo lungometraggio proposto, invece, *White Girl* di Elizabeth Wood, al centro della narrazione è Leah (Morgan Saylor), una giovane universitaria in trasferta dall'Oklahoma a



The Theatre at Ace Hotel, Ingresso

New York. Attratta da Blue (Brian "Sene" Marc), un vicino di casa dall'occupazione equivoca (si tratta di un piccolo spacciatore di quartiere), viene presto risucchiata in un vortice di sesso e droga dal quale fatica a uscire e del quale, al di qua dello schermo, spesso sfugge il senso. Perché ci si ritrova improvvisamente a ricoprire il ruolo, antipatico e limitante, di guardoniente affatto coinvolti in

una vicenda superficiale, debole nelle premesse, nello svolgimento e nella conclusione. Un insieme di personaggi che avrebbero meritato più dignità e più respiro, si agitano freneticamente sullo schermo, privi di passato, incerti sulla direzione da prendere e sulla storia da interpretare. Addirittura Chris Noth, in un cameo disturbante e anticonformista (?), che poco gli si confà, assume i tratti sgradevoli della macchietta, dell' approfittatore arrapato dalle movenze grottesche. Finale deludente, titoli di coda. Abbandonata velocemente la sala, dopo una simile visione si guadagna la luce pomeridiana piuttosto scettici sulle scelte compiute dagli addetti alla programmazione, che bene hanno invece operato in altre sezioni (come quella documentaristica), regalando al pubblico invernale emozioni, problemi e possibili soluzioni, che ancora oggi accompagnano i fortunati fruitori di quella rassegna. E che, dunque, con affetto e simpatia verso gli sforzi finora compiuti, ci si augura potrà accadere ben presto anche qui, nel cuore di Los Angeles.

Eleonora Migliorini

Classe 1976, cagliaritano. Laurea in filosofia (Università di Cagliari), diploma in regia cine-televisiva (scuola "Maldoror", Roma). Lavora a diversi corti, segue seminari di sceneggiatura della Muenchener Filmwerkstatt (Monaco di Baviera). Dal 2010 risiede in California. Alla scrittura affianca l'attività di traduttrice e sottotitolatrice. Collabora con la "Storytellers Academy" di Santa Monica, CA.

Mostre

L'Umbria sullo schermo, dal cinema muto a Don Matteo



Fabio De Angelis

La fotografia, ed il cinema soprattutto, ci hanno dato la possibilità di vivere emozioni che in passato, gli uomini non avrebbero mai potuto provare. Una di queste è il poter confrontare l'immagine di luoghi come erano 30, 50, anche 100 anni fa e paragonarli agli stessi luoghi, oggi. Non è mai stato possibile questo prima. Mi sono ritrovato più volte a portare i miei figli a vedere i luoghi di Roma (abitavo lì) dopo aver visto insieme film come "I soliti ignoti" o "Vacanze romane". Piccole emozioni nel ritrovare le immagini dei fotogrammi, lì, in giro per la realtà. Forse l'unico che è riuscito a realizzare film nella purezza dell'immaginazione, senza poter ricondurre i luoghi delle immagini nei luoghi reali, è stato Fellini, creando ambienti fittizi in studio, senza permetterci di associarli ad una realtà oggettiva. Diciamolo; anche lui in realtà è caduto nel cortocircuito dell'esistente, ricreando un EUR fittizio, ma comunque ritrovabile, nell'episodio "Le tentazioni del dottor Antonio" (ve la ricordate Anita Ekberg gigantesca fra i minuscoli palazzi dell'EUR?!). A palazzo Baldeschi (dove abitò Baldo degli Ubaldi) lungo Corso Vannucci a Perugia, è in corso una mostra, allestita dalla fondazione Cariperugia, gratuita ed aperta fino a Gennaio 2017, che presenta ed espone film e sceneggiati (fiction) girati sul territorio umbro. Lo spunto del territorio è interessante, e permette quel parallelo fra il conosciuto e la fantasia delle immagini dei film, di cui parlo all'inizio. La mostra parte dalla storia delle immagini in movimento e troviamo, nella prima sala, una serie di apparecchi che ci dimostrano come il cinema di oggi sia frutto di sperimentazioni antiche ed interessanti. Vediamo lanterne magiche, prassinoscopi, teatri di ombre cinesi, sorprendente il folioscopio, vero antesignano della tecnica cinematografica di oggi. Un video, da seguire dall'inizio alla fine, illustra tutti gli strumenti presenti. Interessanti gli stereoscopi. Più di cento anni fa esisteva già la visione 3D! Appresso, una stanza di passaggio,

dove si vedono spezzoni di film con Rodolfo Valentino protagonista e splendide macchine da proiezione come una Gaumont del 1912 ed una Pathéscope del 1926. Scopriamo, subito dopo, una sala che raccoglie quelle semplici macchine da proiezione, e da ripresa, che caratterizzarono il mondo amatoriale degli anni '60. Chi non ricorda (fra i meno giovani) il CINE MAX, pubblicizzato anche sulle pagine di Topolino, e tutti gli strumenti da ripresa, a carica o a batteria, che appassionarono i cineasti in erba di allora? In questa stessa sala si possono ammirare anche apparecchiature professionali e semiprofessionali degli anni '30 - '40. Camminando avanti ci immergiamo in un ambiente in cui troviamo monitor dai quali vediamo spezzoni di film girati in Umbria. L'audio di ognuno è ascoltabile in cuffia. In questa sala campeggia, fra gli altri, il manifesto di un film: "Labbra di lurido blu" del 1975 con Lisa Gastoni e Corrado Pani, girato fra Perugia e Bettona, e qui ci imbattiamo in un interessante cortocircuito visivo. Questa stessa stanza si vede parzialmente nel film citato. Se avrete modo di vederlo noterete che la tappezzeria blu presente nel film, dal 1975, non è cambiata. Riflettevo, essendo lì, quanto sia singolare e intrigante questa coincidenza. Una mostra sul cinema girato in Umbria allestita nelle stanze dove sono state girate alcune scene di uno di questi film, ricordato nella mostra stessa. Affascinante. Continuiamo il giro: qua e là sono presenti le poltroncine in legno dei vecchi cinema che fanno capire quali scomodità si accettavano a fronte del piacere di vivere le emozioni delle immagini, troviamo una macchina da proiezione italiana, la Balilla B. Cinemecanica 35mm. Sonora del 1940. Dopo un'altra sala con altri schermi, troviamo la ricostruzione di una saletta da provini, un po' scarna per la verità. Interessante il registratore a filo della Webster degli anni '40. Più avanti ci possiamo fermare a riposare nella saletta dove vengono proiettati i microepisodi della video guida dell'Umbria, trasmessi in televisione prima delle puntate dell'ultima serie di Don Matteo. Di Don Matteo vedremo poi anche la bicicletta, originale. Nella sala dedicata alle scenografie, anche qui, l'antico ed il



Proiettore Pathéscope - 1926

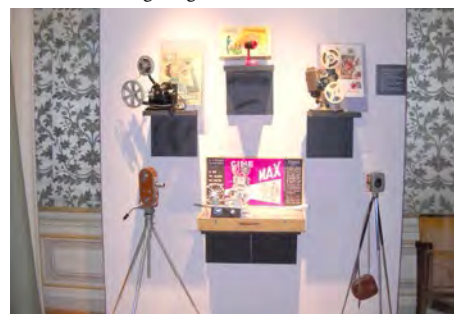


Il monumentale proiettore che ci accoglie all'inizio della mostra



moderno. Molto interessanti le foto tratte dall'album di lavoro del film "Fratello sole sorella luna", del 1972, di Zeffirelli, stupiscono le strutture realizzate per ricreare le mura di una città su una collina. Nella stessa saletta, coinvolgente e quasi ipnotica la proiezione su tre schermi ci immerge in un caleidoscopio susseguirsi di immagini. Inoltre, un filmato documentaristico ci fa conoscere gli incredibili risultati che oggi si possono ottenere utilizzando strumenti digitali per realizzare le scenografie. Entriamo nell'ultima sala, la più grande. A sinistra la bicicletta di cui si diceva, di fronte, il bancone ed il mobile del primo negozio di Luisa Spagnoli, ricostruito per la recente fiction omonima. Vediamo poi, un simpatico ambiente: l'angolo della TV negli anni '50, dove il pubblico ha cominciato a conoscere la storia anche attraverso gli indimenticabili sceneggiati RAI; una televisione Philips a valvole e mobili d'epoca. A chiusura della mostra incontriamo i coloratissimi materiali di scena realizzati da Danilo Donati ed il vestito del protagonista del film "Pinocchio" di Benigni, girato, come alcuni altri film

del regista, negli Umbria Studios di Papigno. Insomma, in conclusione, un paio d'ore passate piacevolmente, fra antiche suggestioni con le ombre cinesi e le lanterne magiche, ricordi dell'infanzia con i vecchi super8, immagini di vecchi e nuovi film richiamate alla memoria, il balconcino del film rivisto dal vero ed anche, il fascino delle stanze del piano nobile del palazzo, dove la mostra è allestita. Alla mostra è legato il catalogo, realizzato da uno dei curatori, Fabio Melelli edito dalla casa editrice Aguaplano.



Proiettori e cineprese amatoriali degli anni '60

del regista, negli Umbria Studios di Papigno. Insomma, in conclusione, un paio d'ore passate piacevolmente, fra antiche suggestioni con le ombre cinesi e le lanterne magiche, ricordi dell'infanzia con i vecchi super8, immagini di vecchi e nuovi film richiamate alla memoria, il balconcino del film rivisto dal vero ed anche, il fascino delle stanze del piano nobile del palazzo, dove la mostra è allestita. Alla mostra è legato il catalogo, realizzato da uno dei curatori, Fabio Melelli edito dalla casa editrice Aguaplano.

Fabio De Angelis

Palazzo Baldeschi, Corso Vannucci, 66 - Perugia

29 Giugno 2016 - 15 Gennaio 2017

Orari di apertura: dal martedì al venerdì 15.30-19.30; sabato 11.00-22; domenica 11.00-20

Al cinema

Perfetti sconosciuti, Italia (2016), regia di Paolo Genovese

Cast: Giuseppe Battiston, Anna Foglietta, Marco Giallini, Edoardo Leo, Valerio Mastandrea, Alba Rohrwacher, Kasia Smutniak



Alessandro Macis

Un film se è capace di penetrare nei labirinti delle nostre coscienze, può graffiare e lasciare solchi profondi. Ma c'è il ragionevole rischio che le coscienze siano ottuse e anestetizzate, e allora le immagini scorrono via evaporando senza lasciare traccia. L'ultima pellicola del regista Paolo Genovese, *Perfetti sconosciuti*, ha un titolo che rischia di mandarci fuori traccia. Infatti rimanda a persone che non si conoscono, non si sono mai incontrate. La sottile metafora che la anticipa si dipana sequenza dopo sequenza. Nella prima veniamo introdotti nell'appartamento di Cosimo (Edoardo Leo) e Bianca (Alba Rohrwacher), coppia innamorata e appassionata, appena sposata. Si stanno preparando per andare a cena a casa di Rocco (Marco Giallini) ed Eva (Kasia Smutniak). Prima di uscire hanno un amplesso; lei ha smesso di prendere la pillola, cerca la maternità. Nella successiva la telecamera si insinua nell'intimità domestica di Rocco ed Eva. Eva ha un rapporto conflittuale con la figlia diciassettenne che incomincia ad avvertire i primi turbamenti sessuali. Frugando nella sua borsetta scopre una confezione di preservativi. Se ne lamenta con Rocco che cerca di sdrammatizzare. Ed eccoci a casa di Lele (Valerio Mastandrea) e Carlotta (Anna Foglietta). Sono anche loro invitati a cena a casa degli amici Rocco ed Eva, e si stanno preparando per uscire. Hanno due figli piccoli e con loro vive la madre di Lele. Carlotta ha evidenti problemi con l'alcool, non vista, beve una generosa sorsata di vino direttamente dalla bottiglia, poi esita, torna indietro e si sfilta le mutandine. In questo lasso di tempo veniamo proiettati alternativamente da un ambiente all'altro, per cogliere frammenti d'esistenza di vite familiari. In auto Lele e Carlotta discutono di banalità. Nell'aria c'è una sottile, quasi impalpabile, tensione. Lui le rimprovera l'ostilità nei confronti della madre. Sempre nell'abitacolo di un'auto, Cosimo, da buon parvenu, tiene tra le mani una bottiglia di un costoso vino biologico e pare esitare nello staccare l'etichetta con il prezzo. Ora lo scenario è l'appartamento borghese di Rocco ed Eva, dove si svolge la storia. Il gruppo di amici è riunito, manca solo Peppe (Giuseppe Battiston)

che dovrebbe arrivare con la sua nuova fidanzata. Nell'attesa si stappa una bottiglia di vino e si fa qualche illazione sulla vita sentimentale dell'amico e sulla compagna che non conoscono. Peppe arriva, ma è solo. Lucilla, questo il nome della compagna, sta male, ha la febbre. Tra gioco e pettegolezzo deve subire un interrogatorio da parte degli amici. Nel corso della serata, pian piano, tassello dopo tassello, scopriamo le esistenze dei personaggi che popolano il microcosmo in cui si dipana la storia. Durante la cena non si parla dei massimi sistemi, ma del quotidiano. Tra un discorso e l'altro salta fuori che un amico comune ha incautamente lasciato il telefono cellulare incustodito. La moglie ci ha frugato dentro scoprendo che ha una relazione con una ragazza di ventidue anni. Matrimonio finito. Il telefono cellulare è diventato la protesi da cui non ci

sentimenti, spazi, ideali, amplessi, figli, si ritrovano a non conoscersi, a non sapere nulla gli uni degli altri. Ad essere dei perfetti sconosciuti. Tutti hanno vite irrisolte e insoddisfacenti. La scatola nera, tra chiamate e messaggi rivela segreti inconfessabili. Eva, analista, ha un rapporto conflittuale con il proprio seno che vuole modificare con un intervento di mastoplastica additiva, eseguito da un chirurgo dei vip. Suo marito Rocco, chirurgo estetico, a sua insaputa fa sedute di psicanalisi. Lele, in crisi coniugale, si fa spedire da una ragazzina, sempre alla stessa ora, foto erotiche, e per non farsi scoprire dalla moglie chiede a Peppe di scambiare i telefoni. In una sarabanda d'equivoci, tra chiamate e messaggi a sfondo omosessuale in cui la virilità di Lele viene messa in discussione e tra gli amici spunta un retrogusto omofobo, veniamo a sapere che Peppe ha una relazione con un uomo. Carlotta viene contattata da un istituto per anziani e così Lele scopre che sta lavorando a sua insaputa per liberarsi di sua madre. Cosimo riceve due knock out, uno dietro l'altro. La telefonista del suo servizio taxi, con la quale ha una relazione, gli comunica di essere incinta e un gioielliere gli chiede se anello e orecchini, che naturalmente non sono per sua moglie, vadano bene. Veniamo così a scoprire che Cosimo ha un palmares da seduttore seriale, intrattiene una relazione anche con Eva. Carlotta anestetizza le sue frustrazioni e le sue ansie in una relazione virtuale, in cui l'ar-

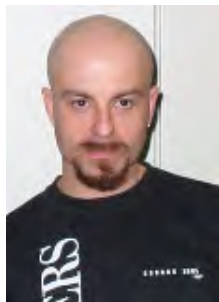


si può mai separare, attraverso la quale si attraversa l'angusto mondo contemporaneo. Eva fa notare agli amici come il cellulare sia diventato la scatola nera, a cui si affida la propria intimità, dove si custodiscono segreti reconditi e inconfessabili. E fa una riflessione: «Quante coppie si sfascerebbero se uno dei due guardasse nel cellulare dell'altro?» Naturalmente ognuno dei protagonisti ha un portatile; nessuno apparentemente ha vite segrete da nascondere, per cui, quasi per gioco, i telefoni vengono depositati sul tavolo. Eva propone di rendere pubblici messaggi e chiamate che arriveranno nel corso della cena. Dopo un leggero imbarazzo tutti accettano. Peppe ricorda che è come il gioco della verità che si faceva da ragazzini. E' l'inizio di una mortificante guerra al massacro. Un incontro tra vecchi amici, per un grottesco scherzo del caso, si trasforma in un incubo. Genovese affonda il coltello nella carne viva di questa società pagana. Esseri umani che condividono

rapato maschio di turno le chiede di togliersi le mutande. C'è un momento in cui da parte di alcuni personaggi della storia stilla qualche goccia di umanità. Ci sono lunghi istanti i cui Peppe, Rocco, Bianca, sembrano uscire dal coro. Ma è una pia illusione. Al termine della serata, dopo i momenti di crisi, di rottura, ogni coppia fa ritorno a casa come se niente sia successo, reiterando il rituale delle ipocrisie e delle sicurezze borghesi. *Perfetti sconosciuti* è un'amara commedia pirandelliana che ci rimanda alla "teoria delle maschere", dove gli esseri umani si nascondono dietro una maschera imposta dalla società che nasconde la vera essenza di ciascuno. Forse è per questo che il grande Alberto Sordi, scherzando con gli amici, un giorno tirò fuori dal suo cilindro questo fulminante aforisma: «Non mi sposo perché non mi piace avere della gente estranea in casa.»

Alessandro Macis

69° Festival di Locarno



Simone Emiliani

La strada tracciata è in linea con il recente passato. Iniziando con una retrospettiva che, in misura ancora maggiore rispetto alle ultime edizioni, va a riscoprire un cinema 'nascosto' come quello della Repubblica Federale Tedesca dal 1949 al 1963 curata da Olaf Möller e Roberto Turigliatto

dove accanto alle ultime opere di Fritz Lang e Robert Siodmak accanto a quelle di Géza von Radványi, Harald Braun e Peter Pewas, Helmut Käutner e Wolfgang Staudte si sono cominciati a intravedere i frammenti di nuovi con Edgar Reitz (il corto *Kommunikation* del 1962) e assolute rivelazioni come *Autobahn* (1957) di Herbert Vesely. C'è un'idea ben precisa e coerente nel festival diretto da Carlo Chatrian dal 2013. Dove più linguaggi, epoche, storie si mescolano, dove più i confini geografici vengono attraversati per dissolversi idealmente. Dedicato ad Abbas Kiarostami e Michael Cimino, recentemente scomparsi, il 69° Festival di Locarno porta dietro con sé un'idea di mondo e di Storia, anche quella del cinema. Ed è in questa direzione che vanno gli incontri con i registi, gli attori e i produttori, che rappresentano l'elemento forte e davvero riconoscibile di un approfondimento dove si intravede il netto scarto rispetto a quelli dell'ultima edizione del Festival di Roma. Quello con Roger Corman, 90 anni e in splendida forma, è tra quelli che resteranno nella memoria per come sono emerse forme, modalità, metodi che hanno dato vita alla New Hollywood. Ma è stata anche una lezione pratica non solo per critici e storici ma anche per giovani registi dove sono emersi due punti che appaiono fondamentali: 1) mai cercare di fare un film più grande rispetto al budget che si ha a disposizione; 2) organizzare quasi tutto nella preproduzione e non perdere tempo quando si va sul set. Molto interessanti anche le 'conversations' con Alejandro Jodorowsky (che l'ha trasformata in una specie di seduta collettiva, soprattutto quando ha celebrato un 'matrimonio ideale' tra un giornalista e la sua compagna e assecondato la richiesta di abbraccio



Ralitzza Petrova, regista del film "Godless"

da parte di una ragazza), il compositore Howard Shore storico collaboratore di David Cronenberg, Stefania Sandrelli (che ha rivelato di aver rifiutato un ruolo in *Il padrino*). E ancora Harvey Keitel, Bill Pullman e Jane Birkin. Il concorso forse si è rivelato leggermente inferiore rispetto a quello delle altre edizioni, soprattutto quella del 2015. Uno degli elementi che ha legato i titoli della competizione è stata l'attenzione alla figura femminile, come per esempio nel caso di *Godless* della cineasta bulgara Ralitzza Petrova che ha vinto il Pardo d'oro, esempio però di un cinema troppo cerebrale, chiuso in una geometrica tensione che non diventa mai esplosiva. E forse l'eccessiva ricerca di sguardi nuovi e coerenti, di riflessioni meta-cinematografiche anche se non sono del tutto dichiarate (come nel caso del thailandese *By the Time It Gets Dark* di Anocha Suwichakornpong), che ha reso il Concorso certamente rigoroso ma anche un po' rigido. Certo, ci sono stati anche dei titoli che si porteranno dietro come l'ottimo lavoro di Tizza Covi e Raner-Frimmel, *Mister Universo* o l'elettrizzante mèlo di Yousri Nasrallah *Brooks, Meadows and Lovely Face*. Forse servivano dei titoli un po' più di richiamo. E sembra soprattutto parte del cinema statunitense, anche quello 'indie' ad essere scarsamente presente malgrado l'anteprima del folgorante *Jason Bourne* di Paul Greengrass dove Matt Damon si riappropria con forza di

uno dei suoi personaggi più celebri, quello dell'ex-agente della CIA dove di 007 resta la maschera e la sua personalità resta dispersa tra frammenti di memoria mentre la sua figura viene proiettata in diversi luoghi, con la sequenza di Atene che è da antologia proprio per il suo impatto quasi documentaristico. Ma forse servivano più anteprime di richiamo come questa. Lo scorso anno, per esempio, ci sono stati *Dove eravamo rimasti* di Jonathan Demme, *Southpaw* di Antoine Fuqua e *Un disastro di ragazza* di Judd Apatow. Quelli di cui si è parlato non sembrano però essere grandi difetti ma solo delle piccole scosse di assestamento. Locarno è uno dei festival più riconoscibili, con più tipi di cinema che si integrano e anche si scontrano. Dove, in un programma fittissimo, si nascondono degli improvvisi regali. Come l'ultimo grandioso *Festa*, di Franco Piavoli, un cinema che non conosce le coordinate del tempo, quasi ininterrotto passaggio tra *Domenica sera* e *Voci nel tempo* nel filmare la festa di San Pietro in un villaggio di campagna. Un cinema di uno dei cineasti più giovani del festival.

Simone Emiliani



"By the Time It Gets Dark" della thailandese Anocha Suwichakornpong



"Festa" (2016) mediometraggio di Franco Piavoli

I dimenticati #23

Valdemar Psilander



Virgilio Zanolla

Colui che fu il primo divo della settima arte, l'attore danese Valdemar Psilander, è 'dimenticato' solo in Italia, dove non ha mai goduto di particolare considerazione. Valdemar Einar Psilander era nato a Copenaghen il 9 maggio 1884, figlio di Gustav, agente commerciale, e di Emma Axel Linea Eggertsen; la sua famiglia era d'origine greca: i suoi avi, di nome Psilandros, erano emigrati in Svezia, e di lì avevano raggiunto la Danimarca. Posseduto dal 'sacro fuoco' della recitazione, a quindici anni egli venne assunto in qualità di apprendista dal Teatro Casino della sua città natale. Fu poi allievo di Jens Trno Walther, direttore d'un teatro di provincia, ed esordì in palcoscenico l'8 agosto 1903 nel ruolo dello Straniero in «Dansen paa Koldinghus» (La danza nella serra) del poeta e drammaturgo Holger Drachman, suo concittadino. Lì si fece le ossa, recitando per sei anni anche sui palcoscenici d'altri teatri, tra i quali il Fredericksberg e il Dagmar di Copenaghen, ma quasi sempre in ruoli marginali: pare che a frenarne l'ascesa fosse la voce un po' atona. Nel 1909 tentò, senza successo, la carriera come cantante. Finché nell'autunno del 1910 una modesta compagnia cinematografica danese, la Kunst Film, gli propose di debuttare come attore davanti alla macchina da presa in un piccolo ruolo ne «Il ritratto di Dorian Gray» (Dorian Grays Portræt) di Axel Strøm; per questo suo primo impegno cinematografico fu pagato 380 corone, una per ogni metro di pellicola girata. A dispetto del modesto impegno, venne notato dagli agenti di un'altra e ben più attrezzata casa cinematografica danese, la Nordisk Film, che vollero subito proporlo come protagonista in «Ved Fængslets Port» di August Blom (1911). Mai esordio fu più felice: in possesso di qualità istrioniche, dotato di grande fascino fisico e di estrema naturalezza nel gestire, Valdemar calamitò immediatamente l'attenzione del pubblico, di quello femminile in particolare. Successivi film che ne accrebbero la fama furono, sempre nell'11, «Desdemona» dello stesso Blom (1911), dove, accanto a Thyra Reimann, fu un credibilissimo Otello, e «Den sorte drøm» di Urban Gad (Il sogno nero), uno dei primi lungometraggi del cinema danese, nel quale egli interpretò il conte Johan Waldberg, lavorando per la prima volta accanto alla grandissima Asta Nielsen («la Sarah Bernhardt scandinava», «la Duse del Nord», come la stampa d'allora la definiva), che di Gad era la consorte. A differenza

di quanto s'era verificato per la sua carriera teatrale, nel cinema Valdemar trovò subito modo di esprimere la sua prepotente personalità scenica. La sua ascesa, che coincise con la chiamata 'età dell'oro' del cinema danese, fu rapidissima e costante, punteggiata da altri successi come «Livets Baal» di Eduard Schnedler-Sørensen (1912), «La grande attrazione» (Dødspring til hest fra cirkuskuplen) di Eduard Schnedler-Sørensen ('12), «Gioco dell'amore» (Elskovleg; '13) di Holger-Madsen, tratto da una commedia di Arthur Schnitzler, dove fu Fritz Loebheimer, «Notte sotto la rivoluzione» (Revolutionsbryllup; '14), dove fu Marc Arron, «Evangelieemandens liv» di Hol-



ger-Madsen ('15), e «Per l'amore della patria» (titolo originale ignoto; '15) di August Blom. Nei film, con grandissimo mestiere, egli rappresentava personaggi a volte molto diversi: ma riusciva impareggiabile come gentiluomo in ghette e cilindro, con tanto di monocolo; alto, snello, gli occhi chiari e vivissimi, il volto piuttosto regolare e i corti capelli biondi spartiti a un lato, la mascella volitiva, lo sguardo e il sorriso, ad un tempo, scettici e penetranti, Psilander era chiamato 'il Re Sole della Nordisk'. Poiché - grazie alla personalità di alcuni grandi registi e di grandi interpreti come la Nielsen e lui stesso - il cinema danese godeva

allora di vasta reputazione anche all'estero, i suoi film erano richiestissimi in tutti i paesi della Mitteleuropa e del Baltico, soprattutto in Russia (dove i noleggiatori avevano mutato il suo nome in quello di un personaggio da lui interpretato, Garrison), ma anche in Brasile. Tanto che, in soli due anni, un sondaggio condotto tra i lettori delle principali riviste di cinema di tutto il mondo lo consacrò come l'attore più popolare. Egli riceveva una media di tre-quattrocento lettere d'amore al giorno, e il suo compenso per film equivaleva ben 17 volte allo stipendio mensile di un ministro del governo danese; basti dire che nel 1915 giunse ad incassare complessivamente 100.000 corone,

quando l'attore che lo seguiva in questa graduatoria, Olaf Fønss, giunse appena a 14.000 corone. Quel che certo molte sue fans ignoravano, era che fin dal 22 dicembre 1911 l'amatissimo e desideratissimo Valdemar era coinvolto a nozze, impalmando a Budapest l'attrice Edith Josephine Bueemann (nata Groth), che, anch'ella nativa di Copenaghen, aveva dieci anni più di lui e gli sarebbe sopravvissuta ben 51 anni. Ambizioso e insoddisfatto di quanto gli passava la Nordisk, l'attore decise di mettersi in proprio, facendosi produttore dei suoi film, e alla fine del '16 fondò la Valdemar Psilander Film. L'ultimo film da lui interpretato con la Nordisk fu «Klovnen» (Il clown), diretto da A.W. Sandberg, che riuscì anche uno dei migliori, dove l'attore offrì una superba interpretazione: è la storia di un clown, Joe Higgins, il quale, sposato con Daisy, la figlia del direttore del circo, viene da questa tradito col fatuo conte Henri; rinnegata dal marito, Daisy si suicida annegandosi e prima di spegnersi gli chiede perdono; Joe giura che se incontrerà il conte, responsabile della sua morte, lo ucciderà: e molti anni dopo, scorgendolo al circo assistere ad un suo spettacolo, lo uccide con un colpo di pistola, quindi, colpito da un attacco cardiaco, muore a sua volta. Psilander non ebbe però modo di produrre che un solo film, giacché il 6 marzo 1917, all'età di soli trentadue anni, morì improvvisamente a Copenaghen, stroncato proprio da un attacco di cuore.

In seguito, si parlò di suicidio, ma le motivazioni addotte non paiono convincenti. «Klovnen» uscì subito dopo la sua morte e riscosse gran successo. Negli 83 film da lui interpretati, accanto a drammoni che seguivano la voga dell'epoca e talvolta risultano un po' sciapi, si trovano anche opere di sicuro spessore che, come appunto «Klovnen», danno la misura del suo fascino e della sua bravura: «Il cinema richiede franchezza e sincerità in un modo spietato» aveva detto nel '13 in un'intervista.

Virgilio Zanolla

Billy Wilder, Il principe di Galles va in vacanza

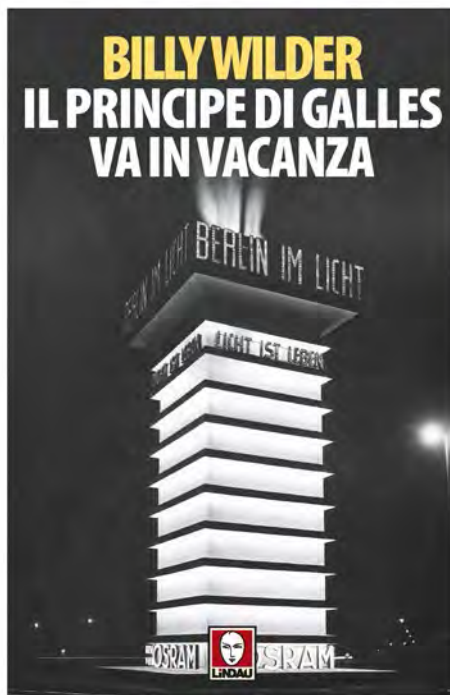
Basta meditare sul pensiero che compare come dedica a questa raccolta di articoli, per farsi un'idea precisa del personaggio che fu Billy Wilder: "Chi ero. Cosa sono diventato. Chi sono ora? Niente di che"



Giulia Zoppi

Cineasta tra i più geniali e prolifici della Storia della Settima Arte, Wilder fu anche un giornalista di cronaca e costume e la raccolta di articoli che Lindau propone ai suoi lettori, non fa che decretarne la fama e rafforzarne il mito.

Egli fu un grande regista ma prima ancora di riparare in America in seguito alle persecuzioni razziali naziste (nel 1933 optò per Parigi e in seguito per gli USA), un giornalista free lance spiritoso, mordace e autoironico, doti che ritroveremo identiche nelle sue opere cinematografiche. Samuel Wilder nacque a Sucha Beskidzka una città della Galizia (ai tempi appartenente all'Impero austro-ungarico, oggi Polonia) nel 1906, da una famiglia di origini ebraiche. Dopo aver compiuto gli studi in giurisprudenza a Vienna dove iniziò la carriera di cronista sportivo, durante gli anni '20 del secolo scorso si trasferì nella scintillante Berlino, città cosmopolita e vivace (all'epoca più che mai) e centro della cultura mitteleuropea del periodo, proseguendo la sua attività editoriale per diverse testate tra le quali Die Stunde e Nachtausgabe. Qui si divertì a sperimentare generi e stili come non mai e a mettere le basi di una poetica che grazie alla commedia, riuscì sempre a raccontare la vita meglio di tante opere drammatiche. La scelta di proporre al pubblico italiano questa raccolta di scritti è tanto indovinata quanto lo è la rivisitazione di un'epoca storica che di lì a poco avrebbe lasciato il passo alla catastrofe. Wilder riesce ad immortalare, sempre con lucido distacco, una società ancora viva in procinto di avvicinarsi all'orlo del precipizio (siamo in piena Repubblica di Weimar) e lo fa con spigliatezza, intelligenza e molta ironia. Il titolo di questa operazione Lindau (casa editrice a forte vocazione cinematografica) riprende l'articolo a dir poco esilarante che Wilder dedicò al discusso Edoardo VIII (Edward Albert Christian George Andrew Patrick David Windsor) in cui lo ritrae durante alcune scene di vita quotidiana, intento a dar seguito alle sue ridicole stravaganze, qui ampiamente sbeffeggiate. Un bellissimo articolo è quello di apertura "Cameriere, un ballerino per favore!" in cui racconta una vicenda che lo vide realmente coinvolto quando, appena arrivato in città, ebbe la necessità di guadagnare qualche soldo e finì per fare il ballerino di sala in un hotel di lusso. In questo pezzo è facile rinvenire la stessa freschezza, lo stesso ritmo e la stessa intelligenza mostrati nelle sue tante pellicole hollywoodiane. Lo sguardo è sagace, attento ai dettagli e beffardo nel disegnare gli stati d'animo di



"Il principe di Galles va in vacanza". Billy Wilder
Collana Senza Frontiere, Pubblicazione: 28 aprile 2016
Pagine: 224, Formato: 14x21, ISBN: 9788867084777
A cura di: Silvia Verdiani, Edizioni Lindau, Torino, 2016.

un ragazzo che non sa letteralmente come muoversi, mentre impara a districarsi tra walzer e baciamento, fra i membri più o meno credibili di una borghesia in vena di divertimento. Wilder mantenne, come tutti gli altri grandi registi che dovettero scappare in America in seguito al Nazismo, uno sguardo distaccato e obiettivo nei confronti degli Studios (che pure fondarono, perché come è noto, il cinema americano e quindi Hollywood, fu creato da artisti, intellettuali e uomini d'affari dell'Europa centrale in fuga da Hitler). In più di un articolo di questo delizioso viaggio tra Berlino e gli USA lo troviamo ironizzare verso "quel mondo di parvenu" (Hollywood) di cui si sente parte in causa ma non omologato, parteggiare per il genio libero di Chaplin e spalleggiare il grande Erich Von Stroheim, autore magnifico e incompreso che viveva in solitudine una passione che lo portò dritto verso la bancarotta. Dovevano essere anni bellissimi e densi quelli che videro personaggi come Max Ophus, Ernst Lubitsch, Murnau collaborare tra loro, artefici e testimoni di una mitologia che ha contribuito in modo definitivo e profondo a formare gran parte della cultura dei nostri giorni. Alla nascita della FILMSTUDIO 1929 a Berlino, Wilder dedica parole affettuose ricordandone gli animatori e sodali come Seeler, Siodmark e Ulmer, in procinto di affacciarsi al cinema. Egli, forte di un'esperienza maturata tra le

redazioni di molti giornali tedeschi, si avvicina alla Settima Arte munito di vari strumenti del mestiere (visto come aveva affrontato da cronista temi e situazioni di interesse diverso, dando sempre prova di originalità, cultura e carattere) uscendone vincitore sin dall'inizio, mostrando un talento unico e originale. Resta indubbio che Wilder fu un cronista in grado di esprimere un eclettismo mirabolante, abile nel passare brillantemente dallo sport al costume, dal divertissement alla notazione storica, dalla dissertazione colta sulle origini del movimento artistico e architettonico del Bauhaus alla filosofia di Kant. A Hollywood fu anche un grande sceneggiatore (La porta d'oro, Colpo di fulmine -nominate agli Oscar-, Viale del tramonto, premio Oscar) e non solo un'indimenticabile regista, come sappiamo (Quando la moglie è in vacanza, A qualcuno piace caldo, Sabrina e moltissimi altri titoli), un uomo riservato e un eccellente testimone dei suoi tempi. Modesto e spiritoso ironizzava sulla sua carriera smentendo ogni deriva narcisistica (a dimostrazione che fu grandissimo, spericolato e sempre attento agli umori del mondo).

Giulia Zoppi



Billy Wilder

Billy Wilder
(22 giugno 1906
27 marzo 2002)

Nome d'arte di Samuel Wilder, nacque nel 1906 da genitori ebrei a Sucha nella Galizia, allora parte dell'Impero Austro-Ungarico (oggi in Polonia).

Nel 1914 la famiglia si trasferisce a Vienna

dove Billy, nel 1924, inizia a studiare giurisprudenza, studi che interrompe dopo soli tre mesi per cominciare la sua carriera di giornalista e reporter. Nel 1926 Wilder incontra il leader di un gruppo jazz, Paul White-man, e lo segue a Berlino dove inizia a lavorare come freelance per molti giornali e riviste, e come ghostwriter di film muti.

Scriverà in questo periodo le sue prime sceneggiature. Per sfuggire alle persecuzioni antiebraiche, emigra negli Stati Uniti dove si dedica definitivamente alla carriera cinematografica.

In circa cinquant'anni ha diretto oltre 25 film (e scritto 75 sceneggiature), tra i quali ricordiamo Sabrina, Irma la dolce, L'appartamento, Viale del tramonto, A qualcuno piace caldo. Billy Wilder è morto il 27 marzo 2002 a Los Angeles, a 95 anni.

6 Oscar e 22 nomine all'Oscar contraddistinguono il percorso artistico di uno dei più significativi registi del XX secolo.

FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM

64° Consiglio Federale

Bergamo, 23-24-25 settembre 2016

XXVII

Vedere e studiare
CinemaConvegno
di studi

in collaborazione con

Lab 80 film

Laboratorio 80

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI BERGAMO

BIGGER THAN TV

Quando la televisione diventa cinema

Lettera di convocazione per i circoli FIC - Federazione Italiana Cineforum



Gianluigi Bozza

Care amiche, cari amici, l'assemblea annuale di tutti i cineforum aderenti alla FIC, che concluderà il 64° Consiglio Federale convocato a Bergamo dal 23 al 25 settembre 2016, sarà particolarmente im-

portante per il futuro della nostra Federazione. Lo scorso anno, per descrivere la situazione di crescenti e ripetute incertezze che da vari anni la Federazione stava necessariamente affrontando, si era usata la metafora del viaggio richiamando la condizione vissuta dai marinai protagonisti del film di John Ford *Viaggio senza fine*: dopo tanti anni di mare si erano gradatamente scoperti in balia di rotte ingovernabili da loro non determinate e prigionieri del timore che l'insorgere di difficoltà sempre inattese potesse rendere impossibile e la via del ritorno. Una condizione, si era notato, non dissimile da «quanto sperimentato anche noi nelle narrazioni che si sono succedute negli ultimi anni», segnati da una crisi finanziaria ed economica che si stava cristallizzando e che ad ogni rituale appuntamento che si susseguiva, di anno in anno, rinforzava l'idea di finire nelle secche di una situazione senza ritorno. «Narrazioni» – si era aggiunto – «che hanno riguardato e riguardano la navigazione della Federazione, dei circoli associati, delle nostre proposte culturali [...], dapprima influenzate

dalla convinzione che le difficoltà fossero transitorie, simili a quelle attraverso le quali si era ciclicamente navigato e che prima o poi si tornasse ad approdare a un porto abbastanza sicuro». Con la consapevolezza «che la nostra lunga navigazione nella trasformazione del sistema cinema (di cui abbiamo discusso più volte negli ultimi anni e che conoscerà un ulteriore passaggio nell'appuntamento del 2016 con Vedere e Studiare Cinema di cui diremo in seguito) sarebbe continuata, pur con qualche contraccolpo, nella movimentata galleria della multimedialità» auspicando di «trovare un nostro mare interno» nel quale operare creativamente con tranquillità. E, si concludeva, «il lungo viaggio continua verso mete da reinventare e porti da scoprire». Fortunatamente negli ultimi mesi qualcosa si è mosso all'orizzonte. Forse il porto che si intravede nella foschia non è pienamente rassicurante: non si conoscono pienamente le norme di approdo e di ancoraggio, ma si è cercato di chiarirle, di concordarle (ogni associazione mettendo in evidenza, come è ovvio, le proprie peculiarità e attese) con chi sta decidendo (con il Disegno di Legge sul Cinema di cui da mesi si annuncia come scontata la prossima-futura approvazione) di ridisegnare le mappe, le norme di navigazione e l'ampiezza dei mari interni, le regole per continuare a fare parte delle navi riconosciute-legittimate disposte a condividere principi e scopi innovativi posti da chi ne ha l'autorità. Molti particolari

sono ancora da definire, ma quanto sta emergendo faticosamente (basta accennare al fatto che per il 2016 le AANNCC hanno dovuto presentare per due volte domanda di contributo proprio a causa delle sfasature nei cambiamenti e dei differimenti imprevisi di adozione delle nuove normative) presenta dei contenuti innovativi interessanti che in passato avevamo proposto a livello nazionale e stimoli per spingerci a cavalcare produttivamente le novità che riguardano il divenire di quello che abbiamo definito il «sistema cinema». L'impressione è, infatti, che sia finalmente iniziata una stagione di svolta nella lunga stagione del confronto con lo Stato (centrato soprattutto sulla consistenza del FUS) e, in particolare, con il MiBACT, per difendere da decurtazioni i finanziamenti destinabili all'associazionismo cinematografico e per definire i criteri in base ai quali procedere alla loro assegnazione fra le diverse associazioni. Una svolta foriera di quelli che possiamo considerare dei significativi cambiamenti. Forse il più rilevante nell'immediato è di considerare, da parte del Ministero, come determinanti non soltanto le attività delle associazioni nazionali, della Federazione, ma anche quelle dei singoli circoli. Il numero dei circoli affiliati assume un peso e un significato meno incisivo mentre fondamentali sono le attività svolte dal «sistema Federazione» in tutte le sue componenti, la tipologia e la diversità delle programmazioni e delle altre attività ma anche

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dei progetti di collaborazione con altri soggetti attivi nel mondo del cinema e della cultura e con le istituzioni. La filosofia di fondo è di privilegiare finanziariamente l'insieme dei progetti e delle attività di Federazione e circoli e in misura meno significativa l'organizzazione di per sé. Un ulteriore elemento che è stato sottolineato è la varietà degli strumenti di produzione e diffusione della cultura cinematografica non privilegiando quelli su supporto cartaceo, ma quelli che operano anche con i nuovi strumenti di rete: la FIC, con la rivista proposta attraverso vari supporti e prossimamente con il nuovo sito cineforum.it (il debutto online sarà in concomitanza con la Mostra del Cinema di Venezia), è da tempo orientata in questa direzione. Ma di questi e altri aspetti avremo certamente occasione di parlarne a settembre durante il Consiglio. La XVII edizione di Vedere e Studiare Cinema (23 - 24 settembre) BiggerThan Tv. Quando la televisione diventa cinema è frutto di una collaborazione della Federazione con l'Università degli Studi Bergamo, con Laboratorio80 e Lab 80 film, ma anche con l'Università degli Studi di Modena e di Reggio Emilia e l'Università degli Studi di Genova, e vede tra i protagonisti alcuni dei collaboratori della rivista «Cineforum» e delle sue articolazioni. Una progettualità comune fra vari soggetti che va apprezzata sul piano qualitativo. È un tema di grande interesse certamente coerente con i percorsi di riflessione e di lavoro che la Federazione nelle sue varie componenti ha condotto in questi anni. Salutandovi, vorrei invitarvi a fare il possibile per essere presenti al Consiglio Federale. È, come dicevamo, un momento di profondi cambiamenti a cui tutti siamo chiamati a partecipare come protagonisti per costruire un futuro per la Federazione fatto di innovazioni e di continuità con la propria storia. Ci vediamo a Bergamo.

Gianluigi Bozza
Presidente della FIC

Presentazione del Convegno

Il convegno di studi che si svolge quest'anno nelle prime due giornate del 64° Consiglio Federale della FIC, presso la sede ormai abituale dell'Auditorium di Piazza Libertà di Bergamo, intende trattare un tema sicuramente "caldo", in cui attualità e storia della Settima arte si fondono: si tratta dell'evoluzione registratasi, all'incirca negli ultimi dieci anni, nelle forme della narrazione e della messa in scena in ambito televisivo, con la produzione di un numero sempre maggiore di serie e di mini-serie, quasi sempre distribuite su più stagioni. In realtà questa ibridazione tra i due media ha origini ben più lontane: si potrebbe far risalire a buon diritto all'"esperimento" fassbinderiano di *Berlin Alexander Platz* (1980) seguito un decennio dopo dal "caso" del lynchano *I segreti di Twin Peaks* scatenatosi nel 1990-91, che nel

tempo è andato assumendo sempre più una luce da "mito delle origini". Ma è in questi ultimi anni che il fenomeno si è fatto sempre più macroscopico, da una parte coinvolgendo in veste di produttori e/o realizzatori cineasti di spessore (Scorsese, Spielberg, Van Sant, Campion, Haynes, Soderbergh...) e dall'altra spingendo registi e sceneggiatori di derivazione televisiva alla ricerca di un linguaggio sempre più raffinato, sempre più cinematografico (con risultati, ovviamente, non sempre rispondenti alle intenzioni, ma spesso decisamente sorprendenti). Anche sui piccoli schermi italiani hanno iniziato a susseguirsi produzioni nazionali dichiarata ambizione cinematografica, come *Quo vadis, Baby?* (2008), *Romanzo criminale* (2008-10), *I delitti del BarLume* (2013-16), *Il giovane Montalbano* (2012-15), la recentissima *Gomorra*; che hanno a loro volta "padri nobili" di riferimento (La piovra, dieci serie dal 1984 al 2001; *Il commissario Montalbano*, dal 1999 a oggi). Prima di tutto il pubblico, ma in seconda battuta, e in modo sempre più convinto, anche la critica nonché gli studi accademici hanno riconosciuto la novità e l'importanza di questa svolta. La FIC ha per questo deciso di offrire ai delegati dei circoli, e al pubblico di appassionati ormai frequentatori fedeli dei convegni di studio "Vedere e studiare cinema", l'occasione di approfondire la conoscenza del fenomeno sia per quanto riguarda le sue caratteristiche generali, produttive, linguistiche, stilistiche e, per così dire, "sistemiche" ormai stabilmente acquisite; sia attraverso l'analisi di alcune delle serie più note, nell'ambito dei generi cinematografici di riferimento o in rapporto al film singolo dal quale direttamente derivano. Come sempre Lab 80 film curerà una selezione di film collegati all'argomento e ai titoli oggetto di analisi in alcune delle relazioni previste. Occasione per i partecipanti di rivedere capolavori sotto una luce diversa, e qualche sorpresa di distribuzione più recente.

Programma dell'incontro Federale

23 Settembre Venerdì

ore 15.00 coordina Leonardo Gandini — Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Gloria Zerbinati *True Detective #1. Time Is a Flat Circle*

Federico Pedroni *The Knick. Il mondo nuovo: frammenti di una Heimat americana*

Luca Malavasi *Da Fargo a Fargo: andate e ritorni*

Lorenzo Rossi *Benvenuti al Nord: P'tit Quinquin fra cinema e serialità*

ore 18.00 proiezione del film
Mildred Pierce (Il romanzo di Mildred, 1945) di Michael Curtiz, USA, 111'

ore 21.30 proiezione del film
Fargo (id., 1996) di Joel Coen, Ethan Coen, USA/UK, 98'

24 Settembre Sabato

ore 10.00 coordina Stefano Guerini Rocco, Università degli Studi di Bergamo
Davide Lantieri

Che cosa significa scrivere sceneggiature per le serie tv

Roberto Manassero *Città in fiamme: la rappresentazione della città in Vinyl, Show Me a Hero* (e *The Knick*)

Attilio Palmieri *Metamorfosi della comedy americana: stili, narrazioni, formati*

Paola Brembilla *Le serie tv statunitensi, fra pratiche industriali e costruzioni formali*

ore 15.30 coordina Stefano Guerini Rocco — Università degli Studi di Bergamo
Emanuela Martini *Twin Peaks: la "madre" di tutte le serie d'autore*

Andrea Fornasiero *Mr. Robot e l'importanza del décadage per una prospettiva antisistema*
Mauro Gervasini *Love/Hate. La via proletaria al noir*

ore 21.00 proiezione del film (più intervallo con biscotti)

P'tit Quinquin (2014) di Bruno Dumont, Francia, 206'

25 Settembre Domenica

ore 09.30 — 12.00

Circoli e attività culturale. Quale cambiamento

Relazione del Presidente, Gianluigi Bozza; presentazione del programma di lavoro per il 2017, relazione del Segretario (Daniela Vincenzi) sulle attività sociali della Federazione e prima verifica dei servizi dedicati ai circoli; aggiornamento attività di distribuzione (a cura di Angelo Signorelli); presentazione dell'attività editoriale (a cura di Adriano Piccardi); relazione del Tesoriere (Enrico Zaninetti) sul Bilancio Consuntivo e Preventivo; relazione dei Revisori dei Conti sulla gestione finanziaria; votazione per l'approvazione dei bilanci Consuntivo e Preventivo. Dibattito sulle relazioni.

Campagna Tesseramento FIC 2016/2017

Da quest'anno il settimanale Film Tv è partner per la stagione 2016/2017 di FIC. [Film Tv](#), unico settimanale italiano di cinema, televisione, musica e spettacolo, da sempre attento alla realtà dei cineforum e dei cineclub italiani (a cui dedica periodicamente una rubrica d'approfondimento) è partner della FIC - Federazione Italiana Cineforum, per la stagione cinematografica 2016/2017.

L'accordo prevede l'emissione, finanziata da Film Tv, di 30.000 tessere FIC personalizzate con il logo del settimanale e la diffusione, nelle sale del circuito FIC, di uno spot della rivista da proiettare prima dei film: una naturale evoluzione dell'impegno che da sempre Film Tv promuove nel sostegno di sale e iniziative tese alla diffusione di opere fuori dal circuito strettamente commerciale e della cultura cinematografica in generale.

FIC - Federazione Italiana Cineforum

Sede operativa e segreteria via Pignolo, 123

- 24124 Bergamo Tel. 035 361361 - Fax 035

341255 www.cineforum-fic.com

Visioni sarde e voli dirottati

Le speranze del cinema sardo e gli aerei che non atterrano. Ma il cinema deve essere sardo o solo girato in Sardegna?



Marco Antonio Pani

Sull'Unione Sarda del 28 luglio la giornalista Maria Dolores Picciau, traeva spunto dalle asserzioni di alcuni operatori della stampa cinematografica sarda, per costruire una tesi, non si sa quanto circostanziata, sull'inadeguatezza della legge regionale per il cinema della Sardegna. Le tesi sono due.

La prima è la solita secondo la quale una Film Commission potente sarebbe sufficiente a risolvere tutti i mali, visto che, come accade in Puglia, riuscirebbe a trasformare i soldi destinati allo sviluppo del cinema, in euro tintinnanti nei cassetti dei registratori di cassa dei nostri negozi di souvenir, alberghi, ristoranti e compagnia bella e in enormi flussi di turisti verso la Sardegna con conseguente grande progresso socioeconomico dell'isola. La seconda, che i film finanziati dalla legge sul cinema sarebbero dei prodotti realizzati con budget elevati, visti pochissimo, e che non hanno prodotto nessun indotto a causa di una legge che richiede ai progetti una sorta di "patente di sardità" che condiziona i temi e le sceneggiature. "Per questo motivo" - chiude la giornalista con parole sue - "È tempo di bilanci in cui occorre domandarsi se esiste (ma per come è impostata la frase ci dovrebbe essere qui un "se debba esistere") un cinema sardo o semplici produzioni girate in Sardegna e che portano le immagini delle sue spettacolari location nel mondo". Pre-mettendo che io per primo sono convinto

del potenziale del cinema, dell'audiovisivo e delle industrie culturali in genere hanno come volano per l'economia dei territori e quindi anche della Sardegna, e che credo anche che la legge regionale sul cinema vada prima o poi aggiornata e rivista in alcuni dettagli, credo anche che vada sfatato un mito negativo con cui regolarmente si cerca di attaccarla: la famosa e dannosissima "patente di sardità". La legge non stabilisce affatto che tutti i film debbano parlare di pastori, pescatori o minatori che parlano con la "u", ma solo che i progetti, per usufruire del "sostegno a progetti di lungometraggio di importanza regionale" debbano costituire un volano per la conoscenza di cultura, lingua, storia, geografia, situazione sociale della Sardegna e saperne promuovere il paesaggio, il patrimonio archeologico e artistico, la gastronomia, l'arte ecc. ecc. Tutte cose che, al contempo, sono perfettamente in grado di portare le immagini delle sue spettacolari location nel mondo, di portare turisti, e quindi creare anche ricaduta economica diretta e indiretta. Ora mi si dirà: ma perché sostenere con dei bandi appositi i film di importanza

regionale e non la produzione cinematografica tout court? In primo luogo, per finanziare dei film qualsiasi, a prescindere dall'argomento e dal modo, abbiamo già due strumenti: i bandi del MIBACT (Ministero della Cultura) e la FILM COMMISSION REGIONALE. In secondo luogo, perché si tratta della "condicio sine qua non" imposta dalla Comunità Europea alla Regione Sardegna perché la legge regionale potesse semplicemente esistere. Se i



Marco Antonio Pani (sulla destra) con gli attori e una parte dell'equipe del suo ultimo corto "Maialetto della Nurra" (foto di Simona Pibiri)



Un'immagine dal making off di "Maialetto della Nurra" di Marco Antonio Pani (foto di Marco Antonio Pani)

bandi per la produzione della legge regionale sul cinema non tenessero minimamente conto della specificità regionale, sarebbero un doppione di quelli del MIBACT e allora che senso avrebbe destinarli delle risorse? Se poi si trattasse semplicemente di voler promuovere il territorio e far arrivare turisti, basterebbe aprire le casse della regione a chiunque volesse girare in Sardegna, senza prevedere bandi specifici per film di "particolare interesse regionale". Il ritorno ci sarebbe quasi sempre comunque. Basta imporre che fatto cento l'importo del sostegno regionale, la produzione sia obbligata a spendere sul territorio per lo meno centoventi (ma io farei almeno 150). Il gioco è fatto, e l'indotto si svilupperebbe comunque. Investimento sicuro. Per favorire anche queste dinamiche proprio la legge regionale prevede l'esistenza della Film Commission regionale (oggi Fondazione Sardegna Film Commission), che nasce proprio come sportello della legge regionale sul cinema e poi diventa "fondazione di partecipazione", proprio con lo scopo di promuovere l'isola come location, di attrarre produzioni dal resto

del paese e dall'estero, di favorire la partecipazione degli operatori locali al lavoro sui set, di far conoscere le professionalità locali, di attrarre fondi anche attraverso l'ingresso in società di altri soggetti pubblici o privati e attraverso iniziative di attrazione degli investimenti. A questi due strumenti si uniscono, nel caso Sardegna, i bandi per il cinema d'interesse regionale. Bandi che hanno, oggi più che mai una valenza fortissima perché il cinema regionale, che oltretutto più facilmente permette l'accesso al lavoro sui set ai lavoratori, ai tecnici, agli artisti e agli attori sardi, di quanto non faccia un film arrivato da Roma o dallo spazio profondo (gli esempi non mancano anche nel passato recente) è, prima ancora che veicolo della nostra cultura o identità, uno strumento per la formazione di nuova cultura, strumento di autocritica e di crescita, di racconto, di apertura e di confronto. Un modo per sostenere in qualche modo anche "lo sguardo" di autori, produttori, attori, tecnici e artisti del cinema del territorio, e anche quello di chi, alla Sardegna, guarda con il suo sguardo "alieno". Nessun isolamento quindi. Casomai, l'isolamento, e la difficoltà nel far diventare il cinema un volano per la nostra economica, sono favoriti da una politica dei trasporti demenziale che ci ha ridotti (e siamo nel 2016, non nella preistoria) ad essere letteralmente schiavi di un monopolio dei trasporti per mezzi e passeggeri via mare, e ostaggio di un paio di compagnie aeree quando nell'aeroporto di un'isola piccolina come la spagnola Ibiza atterrano quotidianamente la bellezza di cinquantasei (!) diverse compagnie aeree. Per la Puglia il cinema ha fatto molto, è vero. Ma se non ci fosse modo di raggiungerla facilmente e a prezzi competitivi, se importanti compagnie low cost non avessero dirottato sui suoi aeroporti decine di tratte che prima partivano e arrivavano in Sardegna, ci sarebbe stato il formidabile ritorno tanto sbandierato in termini turistici? Il "cinema è un'industria sostenibile", noi lo diciamo da tempo. Il cinema è lavoro, è ricaduta economica, è promozione turistica, e per questo è una scommessa che vale la pena anche economicamente di fare, ma è pur sempre, anche, un linguaggio e una narrazione. Non possiamo dimenticarlo. Il cinema è un linguaggio molto costoso, anche quando costa poco, ma è necessario fomentarlo e sostenerlo anche nella sua tipicità regionale e territoriale, se non si vuole demandare completamente ai media, ai social e alla tv (e quindi sostanzialmente a forti poteri economici) la narrazione per suoni ed immagini del mondo.

Marco Antonio Pani

8 settembre. Tutti a casa, un film per i posteri



Andrea David Quinzi

La fine di una guerra influenza la storia di una nazione. La vittoria unisce il popolo, lo rende fiero, e gli dà una parziale consolazione al dolore per i propri morti. Un'esperienza che l'Italia provò nel 1918 con la vittoria sull'Austria nella Prima guerra mondiale. La sconfitta invece umilia, e dà il senso dell'inutilità dei sacrifici sostenuti, determinando quasi sempre la fine del governo che volle il conflitto. In entrambi i casi, però, la fine della guerra pone termine alla quotidiana sfida con la morte, segnando il ritorno alla pace e il lento e difficile cammino verso il ritorno alla normalità. Nel 1940 Mussolini decise di entrare in guerra accanto alla Germania nazista, in un conflitto che sembrava già vinto, ritenendo che si sarebbe risolto in una rapida passeggiata militare. Invece, dopo 39 mesi di sconfitte, con le città distrutte dai bombardamenti e una parte del territorio invasa dal nemico, l'8 settembre del 1943 il governo italiano annunciò la resa. Una sconfitta annunciata, frutto del folle bluff tentato dal regime. Mussolini, il re e lo Stato maggiore conoscevano benissimo l'inadeguatezza qualitativa e quantitativa del nostro esercito ad affrontare una guerra moderna, ma quando si trattò di pagare il conto nessuno volle assumersene la responsabilità. Il re scappò pensando solo a salvare la pelle, il governo abbandonò il paese e l'esercito al loro destino, e Mussolini, a capo di un governo fantoccio, perseverò nella diabolica alleanza con i tedeschi ma, soprattutto, l'armistizio pagato al prezzo della sconfitta non segnò la fine della guerra. Per due anni l'Italia sarebbe stata il campo di battaglia di eserciti stranieri, e la popolazione la vittima sacrificale dei bombardamenti alleati e delle stragi tedesche, mentre i resti del nostro esercito si sarebbero trovati nella paradossale condizione di essere al tempo stesso prigionieri e cobelligeranti sia degli ex alleati che degli ex nemici. Con tutti i suoi risvolti storici, umani, politici e militari, la tragedia dell'8 settembre sembrerebbe il soggetto ideale per film e serie televisive e invece, nei 73 anni trascorsi da quei fatti, le fiction italiane ad essa dedicate si contano sulla punta delle dita di una mano. Il film più famoso è *Tutti a casa*, diretto nel 1960 da Luigi Comencini. Un capolavoro scritto e ideato da due grandi sceneggiatori: Agenore Incrocci e Furio Scarpelli, più noti come Age&Scarpelli. Il film, prodotto da Dino De Laurentis, ha un grande protagonista, Alberto Sordi, che con questo film si aggiudicò il suo secondo David di Donatello consecutivo, dopo quello vinto l'anno prima con *La grande guerra*, e un cast d'eccezione: Serge Reggiani, Martin Balsam, Nino Castelnuovo, Carla Gravina, Claudio Gora, la bravissima Didi Perego e il grande Eduardo De Filippo

sebbene, in un primo momento, sembra che per la coppia padre figlio De Filippo-Sordi si fosse pensato a quella Totò-Gassman. Il film ebbe un grande successo di pubblico, registrando un incasso di oltre un miliardo di lire. Ma *Tutti a casa*, con la sua trama dai risvolti agrodolci, non è solo una divertente commedia, il film entra di diritto nel genere di guerra, per l'attenta ricostruzione degli eventi storici (i treni con i militari catturati diretti in Germania, il ritorno dei fascisti, la caccia agli ebrei e lo scontro tra insorti e tedeschi nei vicoli di Napoli), e l'acuta analisi degli stati d'animo di quei giorni, simboleggiata dalla lenta presa di coscienza del Sottotenente Innocenzi-Sordi. Scena emblematica dell'8 set-



Serge Reggiani e Alberto Sordi



tembre è quella in cui Innocenzi chiama il suo comandante per riferirgli che i tedeschi stanno sparando ai soldati italiani: "Signor colonnello accade una cosa incredibile: i tedeschi si sono alleati con gli americani!". E quando il superiore gli comunica la notizia dell'armistizio risponde: "Allora tutto è finito! Ma non potreste avvertire i tedeschi!". Poi Innocenzi pronuncia una frase che è il paradigma di quel tragico 8 settembre: "Signor colonnello, quali



Soldati italiani rastrellati



sono gli ordini?". Perché questo fu il vero dramma dell'armistizio: l'improvvisa scomparsa di ogni autorità militare e statale che si assumesse

la responsabilità di gestire quel tragico momento storico della nazione. In ogni guerra la parte che crolla è costretta a chiedere l'armistizio, e il suo governo affronta le difficili conseguenze di quell'evento. Alla fine toccò anche ai nostri ben più agguerriti ex alleati che si ritenevano invincibili: si arresero i bellicosi tedeschi tra le macerie fumanti di Berlino, e gli orgogliosi giapponesi dopo le bombe atomiche. I governanti di quei paesi distrutti, pur nelle condizioni drammatiche in cui versavano, affrontarono quel tragico passaggio ed i termini umilianti della resa. L'armistizio di Vittorio Emanuele III e di Badoglio, invece, ottenuto in modo tortuoso ed ambiguo, ribadendo fino all'ultimo la fedeltà ai tedeschi e senza escludere la possibilità di un repentino riconoscimento della resa con gli alleati, fu invece il più vile, il più vergognoso e il più rabberciato della storia. Non solo non pose fine alla guerra, ma abbandonò il paese alla vendetta dei tedeschi, che deportarono oltre 700.000 soldati italiani nei lager e scatenarono la loro rabbia sulla popolazione indifesa. Storici e sociologici hanno molto dibattuto su quella che lo storico Galli Della Loggia ha definito 'la morte della patria', e molti hanno attribuito proprio a quel tradimento del patto sociale tra governo e governati la successiva e perdurante sfiducia del popolo italiano verso la classe politica, il suo limitato patriottismo, lo scarso senso civico, la riluttanza ad accettare ordini e regole sociali, la tendenza al sentirsi più parte

di una comunità locale che di una compagine nazionale. Solo per il fatto di aver girato un film su quei drammatici avvenimenti, tramandandoli ai posteri, dovremmo essere grati al film di Comencini, il peccato, o la colpa, è che non ne siano stati girati altri.

Andrea David Quinzi

In Barbagia cominciamo col cinema

Ricordo del Circolo del Cinema a Bitti (Nuoro)



Lorenzo Calzone

Parlare dell'esperienza del circolo del cinema a Bitti vuol dire tornare indietro di diversi decenni, e i ricordi cominciano ad essere piuttosto sfumati. Erano i primissimi anni '70 e i fermenti politici e culturali in atto in tutta Italia arrivavano

molto nitidamente anche nei nostri paesi della Barbagia. Un gruppo di ragazzi di 16, 17 anni, qualcuno più grande, viveva le inquietudini di tutti i giovani di quel periodo. Sentivamo di essere in un'epoca di importanti cambiamenti; avevamo una gran voglia di "fare qualcosa" anche nella nostra realtà. C'era un locale in "Carrera Longa" - una via parallela al corso di Bitti - che veniva generalmente usato per fare festicciole. Il gruppo di giovani che lo affittò ne volle fare qualcos'altro, una specie di circolo dove i ragazzi che in genere affollavano i numerosi bar del paese potessero incontrarsi per parlare dei loro problemi o anche semplicemente per giocare a carte o bere una birra in santa pace. Pastori, studenti, manovali, senza alcun particolare orientamento politico, si ritrovavano là tutte le sere. Alcuni compagni già pervasi dal demone del cinema portarono il primo film: "La Battaglia d'Algeri" di Gillo Pontecorvo. Per tanti che venivano a vederlo era semplicemente "unu cinema". A Bitti il cinema era una consuetudine di massa; esisteva il cinema Ariston che programava anche più proiezioni a settimana, e il cinema parrocchiale. La domenica venivano in molti anche dai paesi vicini. Per noi che avevamo già una passione politica era qualcosa di più importante. La lotta del popolo algerino che nel decennio appena trascorso aveva fatto sloggiare i colonialisti francesi suscitava ancora grande emozione. La piccola sala si riempì, fu un successo. Seguirono molte altre proiezioni, alcune in quel locale, altre, in seguito, nella sezione del PCI, con gli immancabili dibattiti, spesso molto animati. Ricordo la proiezione di "Alexander Nevsky" di Sergey Eisenstein:



"Alexander Nevsky" (1938) La conquista di Pskov da parte dei Cavalieri Teutonici

come per incanto all'uscita vedemmo la neve cadere, la Russia era arrivata a Bitti! Il gruppo di giovani e giovanissimi che ruotava attorno a quella esperienza cominciò ad allargare la propria visione delle cose alla realtà politica che si viveva in quegli anni. Avvertivamo la necessità di impegnarci in prima persona nelle lotte che si svolgevano in tutta la Sardegna, guardando alle lotte degli operai nelle fabbriche del nord e, a livello internazionale, ai movimenti contro la guerra in Vietnam, alla mobilitazione

contro la dittatura golpista in Cile. La nascita del "Collettivo Proletario" era lo sforzo di costruirci una dimensione politica di lotta e militanza "nostra", autonoma dai partiti e dalla politica istituzionalizzata. Il PCI ci sembrava una gabbia, un partito incapace di comprendere i movimenti dei nuovi soggetti sociali e di dare spazio alla radicalità delle nostre idee. Quel collettivo, formato da una trentina di ragazzi e ragazze, fu una fucina di militanti, di artisti, di scrittori. Al suo interno si formò un gruppo di muralisti che cominciò ad operare a Bitti e nei paesi vicini, con murales dedicati ai caduti bittesi nella Resistenza al nazifascismo o su temi anticolonialisti. Ci fu anche un'esperienza più allargata di teatro con la rappresentazione della piece "Quel Giorno a Buggerru" di Romano Ruju. Si svilupparono interventi sul territorio, su temi come la disoccupazione, i trasporti, la sanità, la fabbrica tessile da poco impiantata. Fu una breve ma intensa stagione politica, una presenza che segnò positivamente



la vita del paese incontrando spesso il favore della popolazione. Dopo la metà degli anni '70, come in tutte le esperienze politiche di quel periodo cominciarono a manifestarsi diverse posizioni e orientamenti. Alcuni si riconoscevano in movimenti sardisti come *Su Populu Sardu*, altri si sentivano vicini a movimenti nazionali come *Lotta Continua*, *Democrazia Proletaria*, *Autonomia Operaia*... In realtà la situazione locale ci andava ormai stretta, un ciclo si era esaurito. Cominciò una diaspora. Molti dovevano andare nelle città sarde o nel continente per frequentare l'università, altri dovevano semplicemente emigrare a causa della mancanza di lavoro e di prospettive.

Il vento ci portò via, ma tra di noi è sempre rimasto un legame emotivo indistruttibile, basato sulla consapevolezza di aver fatto qualcosa di importante, di bello e di giusto in una piccola realtà della Sardegna profonda. Cominciando da quel film in bianco e nero nel locale di Carrera Longa!

Lorenzo Calzone

Ha vissuto a Bitti fino al 1977, partecipando attivamente alla vita politica e culturale del paese. Attualmente vive a Roma.

Masaccio d'estate a San Giovanni Valdarno (Arezzo)

Tutti vogliono qualcosa



Elisa Naldini

Come ogni estate il cineclub sangiovese in collaborazione con il Comune di San Giovanni Valdarno, organizza una programmazione d'essai per i cinefili del Valdarno. Tra i titoli *Tutti vogliono qualcosa* di Richard Linklater. Il regista di *Prima dell'Alba* e *Boyhood* ci

riporta indietro al 1980 e gioca con il tempo come in tutti gli altri suoi film. Diventato famoso con la trilogia *Before sunrise* - *Before sunset* - *Before midnight*, Linklater sperimenta con *Boyhood* passaggi temporali naturali, filmando nell'arco di 12 anni i suoi attori, tra cui ricordiamo Ethan Hawke e Patricia Arquette, vincitrice di un Oscar come miglior attrice protagonista. Il bambino, poi ragazzo, protagonista di *Boyhood* termina il suo percorso all'Università che rappresenta per lui la libertà negata per tutta la sua infanzia e adolescenza, costretto a seguire la volontà, a volte folle, dei due genitori separati. *Tutti vogliono qualcosa*, inizia proprio dove è finito il film precedente, nonostante sia ambientato nel settembre del 1980. Jake (Blake Jenner), il protagonista, è un promettente giocatore di baseball. Arrivato all'Università di Austin in Texas, conosce i suoi compagni di squadra e nell'arco di un fine settimana, instaura con loro una solida amicizia. Gli eventi si susseguono con leggerezza scanditi dallo scorrere di un tempo concentrato su eventi esclusivamente piacevoli e divertenti. L'unico momento buio riguarda un falso studente, un trentenne californiano, allontanato immediatamente dal campo di gioco durante un allenamento, perché scoperto quale impostore. I compagni di gioco rimangono infatti colpiti e delusi dal fatto. Soltanto poche ore prima aveva ascoltato insieme a loro la musica dei Pink Floyd e trascinato il gruppo in una sorta di piano ultraterreno, "sì perché - aveva detto - gli uomini hanno un grande potenziale, ma non lo sfruttano. Loro possono comunicare tramite la telepatia!". E finalmente anche il vero amore arriva per Jake, è Beverly, una studentessa di teatro che lo invita a una festa piena di maschere e colori. Solo una notte per innamorarsi e farsi ogni promessa. Momenti magici sospesi come gli arredi fluttuanti della scenografia del loro spettacolo sperimentale in cui Alice-Beverly intervista i suoi spasimanti. Ma anche qui arriva l'alba e porta Jake nell'aula del corso di storia. Il professore sulla lavagna scrive: "le barriere sono dove vengono costruite", solo dopo nove anni crollerà il Muro di Berlino e si apriranno nuovi scenari mondiali. Ma la stanchezza della notte si fa sentire e il nostro protagonista si addormenta sul banco dolcemente cullato dai ricordi del suo nuovo amore. Si esce dal cinema in pace con se stessi.

Elisa Naldini

Teatro

Sokurov a teatro

Al Teatro Olimpico di Vicenza nell'ambito di conversazioni 2016-18 a fine Settembre Aleksandr Sokurov firma la sua prima regia teatrale con Marmi di Josif Brodskij



Giuseppe Barbanti

Sotto la direzione di Franco Laera, nato nell'alveo del Crt di Milano e dal 1989 guida di un nuovo organismo di ideazione e produzione artistica interdisciplinare, la Change Performing Arts, cambia intitolazione e aggiunge al tradizionale contesto del Teatro Olimpico la Basilica Palladiana il Ciclo di Spettacoli Classici della città di Vicenza giunto alla sua 69° edizione. L'edizione 2016 di questo festival, che prende il via il 13 settembre con il regista americano Robert Wilson a introdurre nella Basilica Palladiana la proiezione del video del suo spettacolo Hamlet: a monologue, entrato a far parte della storia del teatro, si intitola Conversazioni 2016-2018, proprio a sottolineare il taglio di Laera, che intende farne una sorta di officina creativa dove si intrecceranno percorsi ad hoc a cavallo tra arti visive e teatro, cinema e danza. Da quest'anno artisti di tutto il mondo si confrontano con luoghi, arti, pubblico e istituzioni locali, a partire dall'Accademia Olimpica e dalla Fondazione Teatro Comunale di Vicenza. La Basilica Palladiana ospiterà per la prima volta eventi del festival, dando spazio, senza ricorrere all'impiego di strutture fisse, a esperimenti scenici di teatro e danza nel rispetto dell'imponente architettura, sempre più elemento di ispirazione per la creatività degli artisti. L'avvio delle manifestazioni al Teatro Olimpico è affidato invece, il successivo 16 settembre, alla Compagnia Balletto Civile diretta da Michela Lucenti, il cui lavoro di teatro-danza in programma, *Before Break*, prende spunto da uno dei celebri testi shakespeariani, *La Tempesta* in apparenza una favola fuori dal tempo e dallo spazio, in realtà un plot in cui si ritrovano tutte le contraddizioni dell'uomo moderno. Il 18, sempre al Teatro Olimpico, Balletto Civile propone ancora per la regia e coreografia di Michela Lucenti, *Killing Desdemona*, liberamente tratto da un altro capolavoro del Bardo, *Otello*. Molto viva è l'attesa per il debutto fortemente voluto dal direttore artistico Laera del regista russo Aleksandr Sokurov in palcoscenico: dal 28 settembre al 2 ottobre al Teatro Olimpico andrà in scena *Go.Go.Go*. Per la prima volta Aleksandr Sokurov realizza un lavoro per il teatro, dialogando con il celebre monumento progettato da Andrea Palladio a partire da Marmi, testo teatrale di Iosif Brodskij, di cui utilizza anche brani lirici. In scena due prigionieri – il romano Publio e il barbaro Tullio – che, opposti per origine, cultura e carattere, fanno del contrasto

ingenerato dalla loro diversità la ragione stessa della loro sopravvivenza in una assurda prigionia. La creatività di Sokurov prende l'occasione a pretesto per portare in scena anche figure iconiche del cinema italiano, mentre scorrono in filigrana immagini di un celebre film di culto. Altri appuntamenti di respiro internazionale i due spettacoli in lingua inglese ideati e diretti da Tim Crouch: il 16 e il 17 settembre va in scena nella Basilica Palladiana *The complete deaths*, allestimento al tempo stesso sublime e divertente per commemorare in maniera originale i 400 anni della morte di Shakespeare affidando a quattro clown scatenati il compito di proporre in un unico contesto le 74 morti in palcoscenico che troviamo nelle opere di William Shakespeare. I quattro comici fanno parte di *Spymonkey*, la più importante compagnia inglese di "physical comedy". L'altro spettacolo in cartellone di Tim Crouch si intitola *I Malvolio*, in programma il 17 settembre nella Basilica Palladiana. Completano il ricco e variegato cartellone altri sette allestimenti: si inseriscono nel filone shakespeariano



Il Teatro Olimpico, progettato dall'architetto rinascimentale Andrea Palladio nel 1580 e sito in Vicenza. È il primo e più antico teatro stabile coperto dell'epoca moderna



"Before Break", ispirato a "La Tempesta", e "Killing Desdemona" che prende le mosse da Otello (foto di Francesca Laureri)



Aleksandr Sokurov a Vicenza per il 69° Ciclo di Spettacoli Classici

W.S. Tempest, in scena dal 6 al 9 ottobre nella Basilica Palladiana, una produzione del Teatro del Lemming per la drammaturgia e regia di Massimo Munaro e il *MacBeth*, testo di Vitaliano Trevisan, affidato all'interpretazione di Patrizia Zanco, in cartellone nella Basilica Palladiana il 7 ed 8 ottobre. *Socrate il sopravvissuto/come le foglie è*, invece, la nuova produzione della compagnia Anagoor di Castelfranco Veneto ispirata al romanzo *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati, in programma al Teatro Astra il 17 e 18 settembre, che pone sul tappeto la questione educativa. Moni Ovadia e Studio Azzurro, invece, cureranno una nuova versione di un celebre spettacolo dei primi anni '90, *Delfi cantata*, tratto dal poema di Yannis Ritsos, con le musiche di Piero Milesi (Teatro Olimpico, 8 e 9 ottobre). E, poi, ancora uno spettacolo di Teatro Noh, *L'ambascieria dell'Era Tensho* che rievoca un episodio realmente accaduto (Teatro Olimpico, 20 settembre), il teatro danza di *Lovers* proposto da Naturalis Labor per regia e coreografia di Silvia Bertone e Luciano Padovani (Basilica Palladiana, 30 settembre e 1 ottobre). Di grande suggestione, infine, anche *Galileo: l'ordine dell'occhio al cielo*, lo spettacolo che il 24 settembre farà dialogare, sotto la volta della Basilica Palladiana, le antiche musiche di Vincenzo e Michelangelo Galilei, eseguite con strumenti d'epoca dall'Accademia d'Arcadia, e le immagini digitali del videomaker Gianmaria Sortino.

Giuseppe Barbanti

Informazioni e preventivi. Biglietteria Teatro Comunale di Vicenza. tel. 0444 324442 email biglietteria@tcvi.it Online su www.tcvi.it

All'ombra della FICC: la scomparsa di Pellizzari, nel ricordo di Ferrero

Lorenzo e Adelio

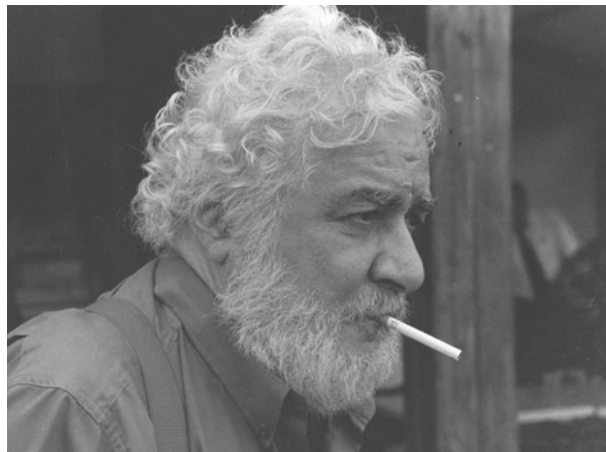


Nuccio Lodato

Ho conosciuto, nella medesima occasione, Lorenzo Pellizzari, scomparso a Milano lo scorso 7 agosto, che Adelio Ferrero, in una brumosa serata novembrina del 1964, quando vennero a Voghera, dove allora abitavo, per tenervi, nell'ormai mitico circolo "Lo Stanzone" della SOMS, una conferenza-dibattito su Michelangelo Antonioni, in concomitanza con l'uscita di *Deserto rosso*, con cui, due mesi prima, il regista aveva vinto il Leone d'Oro a Venezia. Quel remotissimo appuntamento torna ora al centro, nella memoria, di curiosi incroci di coincidenze. Il film di Antonioni, in quella stagione, unitamente al *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, era al centro della discussione sul cinema. Ad Alessandria, la città di Ferrero, il locale Circolo del Cinema insisteva da tempo, anche con pubblicazioni belle e autorevoli, nella ricerca critica sul maestro ferrarese che del resto, anche nella prima metà di quel decennio, con la "trilogia" (oggi un po' più ardua da rivedere...) *L'avventura-La notte-L'elisse*, aveva calamitato su di sé una prolungata attenzione della parte più attenta della critica. Adelio era stato in prima fila in quel lungo e appassionato lavoro di analisi¹, dipanato sulle pagine bimestrali dell'aristarchiana "Cinema Nuovo", e poi confluito nella riuscita monografia pubblicata -allora da pochi mesi- a Monza da Ezio Stringa nella serie "Cinestudio" (Lorenzo, proprio nello stesso periodo, aveva preferito occuparsi, nel medesimo periodico, del Cinema sovietico dal Bortnikov all'Ivan...). Il suo intervento da Venezia sulla rivista, uscita in quei giorni da poco, ne aveva aggiornata la ricognizione antonioniana. Chiamando Adelio a Voghera dalla vicina Alessandria (come Pellizzari dalla vicina Milano) il Circolo locale intendeva proprio offrire la possibilità di ascolto di due critici tra i più avanzati nella penetrazione del non facile mondo del regista. Pellizzari del resto, per parte sua, aveva pubblicato da poco, sul medesimo periodico, un pungente articolo sui giovani operatori e "animatori" culturali (sarebbero venute in voga un po' di anni dopo, in verità, queste espressioni...),

¹ Ne avrei raccolti e risistemati tutti i testi nel volumetto *Lo sguardo di Antonioni*, pubblicato dal Teatro Comunale di Alessandria in occasione del centenario del cinema, nel 1995, e che avrei avuto l'inatteso piacere di offrire, in una presentazione rapaltese di Al di là delle nuvole, grazie alla moglie Enrica, allo stesso Antonioni, purtroppo già gravemente offeso dall'indisposizione permanente che lo aveva anni prima colpito in devastante misura.

narrandone con divertita ma caustica forza aspirazioni e destini, velleità e disavventure nelle serate di tour in provincia. Proprio come quella in cui venivamo a ritrovarci: si era quindi particolarmente ansiosi -forse, anche un po' piccati e polemicamente predisposti -di "confrontarci" con lui anche su questo. Il Circolo del Cinema di Voghera, in quegli anni, non menava affatto la vita grama che avrebbe, in determinati periodi, conosciuto in seguito. Guidato con pazienza e sagacia da Francesco Rebasti e Dino Traversa, aderendo alla FICC



Lorenzo Pellizzari (Milano, 16 febbraio 1938 – Milano, 7 agosto 2016) è stato un saggista e critico cinematografico italiano.

(tra i cui consiglieri nazionali sedeva allora proprio Adelio), incoraggiato e sostenuto, oltretutto, da "giovani" più o meno tali, come Vittorio Emiliani, Giuseppe Turani e Leo Si-



Adelio Ferrero (1935-1977), critico cinematografico, protagonista della cultura alessandrina, docente di cinema presso il DAMS all'Università di Bologna, fondatore della rivista "Cinema e Cinema", primo Presidente del Teatro Comunale di Alessandria

sti, ai quali tutti si sarebbe dischiuso, da lì a poco o molto, un destino non provinciale². La serata, sebbene non avara di spettatori (ragguagliata ad oggi, sembrerebbe di sognare...),

² Emiliani, che sarebbe pervenuto meritatamente alla direzione del <Messaggero> e alle responsabilità in RAI, ha fatto rivivere quegli anni portandoli all'attenzione nazionale in un delizioso volumetto edito a Roma da Donzelli.

non fu peraltro un pieno successo. L'approfondita analisi del film con cui Adelio seppe introdurla trovò solo una parte degli astanti in grado di seguirla. Il successivo intervento, brillante e provocatorio, di Lorenzo non ebbe in realtà miglior esito. Se l'atteso debutto di Antonioni nel colore, con il proverbiale aver fatto ridipingere appositamente luoghi e natura attorno all'ANIC di Ravenna, aveva stimolato il pubblico, il film non l'aveva convinto. Nel circolo vogherese tirava ancora un'aria di schematicismo che in quello più smaliziato di Alessandria, soprattutto grazie a Ferrero, non sussisteva già più. Dopo la promessa mancata della sequenza dello sciopero in apertura (che poteva rimandare al *Grido* e ad altri epici dibattiti ricordati con nostalgia dai meno giovani), aveva deluso il nettissimo ripiegarsi immediato del film (inevitabilmente coerente, del resto, con l'appena precedente, sopra ricordata, "trilogia dell'alienazione": c'era anzi chi già da allora aveva propriamente appena parlato, annettendole lo stesso *Deserto*, di tetralogia), per dirla con parole di oggi, "sul privato". La descrizione delle orge squallide nella baracca aveva offeso il puritanesimo radicato -magari ipocritamente...- nella sinistra ufficiale di allora, e i personaggi dei protagonisti, l'inevitabile Vitti e lo spaesato Harris, irritato e sconcertato; la pur formidabile sequenza onirica di Budelli con la bambina era persa -in fondo, non del tutto a torto...- ingenua e velleitaria: la stessa necessità della chiave cromatica di fondo era sfuggita ai più, certo ignari del remoto articolo *Ritorno a Hegel* (niente meno...) del giovane Antonioni collaboratore di "Cinema". Ferrero, che poteva all'occorrenza inclinare al sarcasmo anche sferzante, ma non possedeva l'inclinazione profonda e naturale all'ironia e all'autoironia proprie di Pellizzari, in casi simili non riusciva a divertirsi e, trovandosi a esercitare senza volerlo il ruolo di difensore d'ufficio d'un Antonioni assente, era stato spinto a poco a poco a chiudersi. Lorenzo per parte sua, pur ammiccando con lo sguardo, taceva maestosamente. Si era succeduta da parte dei presenti una serie di posizioni rozze e "operaiste" e "antiborghesi", cui avevano finito per non replicare, pur non essendo certo in disaccordo sui termini politici di base con quell'ambiente.

«Se Antonioni ha qualcosa da dire, lo dica forte e chiaro» aveva tentato di concludere lapidariamente un noto medico storicamente aderente al PCI, ma la cui digestione del XX Congresso risultava ancora molto laboriosa, a... soli otto anni dal rapporto Kruscev. Una mia presuntuosa domanda fuori tema aveva scosso e stimolato gli ospiti, e per un quarto d'ora si era

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

riaperta una discussione che non ricordo, ma non aveva più a che fare col film (amato molto da Ferrero; moderatamente da Pellizzari; poco o nulla, allora e oggi, da me...). Tutto preso con la dabbenaggine del diciottenne provinciale, dai sacri fuochi dei «Cahiers» ancora mai visti da vicino all'epoca, ma riletti e mediati a uso interno da Aprà e Ponzi sulle pagine di «Filmcritica» ritenevo doveroso contrappormi in ogni occasione alla linea di «Cinema nuovo» (ignoravo ovviamente che l'ironia del destino avrebbe fatto pubblicare due anni dopo una mia "lettera di lettore" da Aristarco, ma che la collaborazione sistematica mi si sarebbe dischiusa, dal '67, proprio a «Filmcritica», con Bruno rimasto senza redattori dopo la secessione di Aprà, Ponzi e degli altri fratelli fondatori di «Cinema & Film»). Allo scambio di punti di vista, nel corso del quale mi avevano ovviamente polverizzato senza convincermi, era succeduta l'immane bevuta in piedi al bancone che chiudeva tradizionalmente quegli appuntamenti (non ho la minima idea di come rientrasse ad Alessandria Adelio, sprovvisto come il me di allora e di oggi di patente: probabile che Lorenzo, nel tornare a Milano, allungasse, e non di poco, il giro con una delle sue mitiche utilitarie...). Ma non avrei mai potuto immaginare che i due giovani ma già affermati relatori sarebbero entrati profondamente (e con loro, da lì a poco, in diverso contesto ma con altrettanta vivezza, il terzo componente la punta di diamante critica messa in campo in quegli anni da Aristarco, Guido Fink) nella mia esistenza fino a impregiarla con tre amicizie fondamentali. Ma dei quattro anni alessandrini ('73-'77) con la frequentazione e la consuetudine presso che quotidiane con Adelio ho già scritto³. Dell'insostituibile, cementata affinità con Pellizzari, che in ragione proprio del Premio Ferrero si sarebbe sviluppata e protratta per ben trentotto anni, tron-

cata solo, appunto, dalla sua recentissima scomparsa, mi propongo di farlo. Come della "triade magica" da loro due costituita, ai miei occhi di lettore e di appassionato, con Fink, e degli anni indimenticabili delle riunioni di redazione bolognesi per «Cinema e Film» alla cui direzione, dopo averla fondata, si sarebbero succeduti nell'ordine.

Nuccio Lodato



reazione, dopo averla fondata, si sarebbero succeduti nell'ordine.

³ Quella sera, in provincia, discutendo di Antonioni...: nel periodico locale di Alessandria "La Settimana" del 20 settembre 1984, ripubblicandolo l'anno successivo in Trent'anni di cinema e cultura ad Alessandria (1955-1985), il numero unico da me curato per il Gruppo Cinema cittadino in occasione del trentennale di fondazione del Circolo del Cinema di Alessandria (ad opera di Ferrero, di cui ristampammo in quella sede Cinque studi su Orson Welles).

Il nostro affettuoso e riconoscente saluto a Carlo Tagliabue



Abbiamo appreso con costernazione dell'improvvisa scomparsa dell'amico affettuoso Carlo Tagliabue, presidente dell'Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica C.S.C. – Centro Studi Cinematografici. Lo ricordiamo con sentimento e riconoscenza per le sue notevoli qualità umane e culturali. E' scomparso all'improvviso e in punta di piedi all'età di 69 anni la mattina del 22 agosto.

Carlo Tagliabue è stato regista televisivo RAI, docente universitario e autore di diversi saggi e volumi. E' stato direttore responsabile della rivista di pedagogia dell'immagine "Il ragazzo selvaggio". Da undici anni è stato autore di "Saranno famosi?" Annuario delle opere prime del cinema italiano, un libro che prende in esame e analizza il fenomeno delle opere d'esordio del cinema italiano, stagione per stagione. Grande appassionato del poeta Gioacchino Belli che spesso citava come la più veritiera voce del popolo di Roma. Ha collaborato con articoli e consigli a **Diari di Cineclub**. Lo ricordiamo come una persona dedicata alla mediazione, propria di un uomo di cultura. Caro Carlo, la redazione e tutti i collaboratori a vario titolo di **Diari di Cineclub** ti abbracciano con amorevolezza.

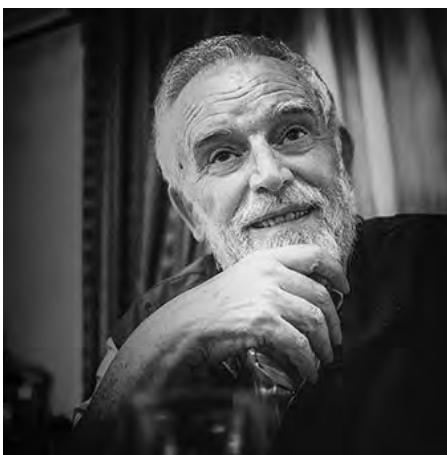
Diari di Cineclub

In ricordo di Carlo Tagliabue



Dedicare la propria vita alla cultura è un'avventura continua, ma soprattutto una sfida. La cultura occorre diffonderla e per questo spingersi ad osare. Carlo Tagliabue dalla vita ha ricevuto il grande dono della reciprocità ricevendo l'arte della sapienza ma anche donando l'educazione e la trasmissione di questa sapienza acquisita, innescando relazioni di scambio culturale tra le persone. Ha amato e si è occupato di cinema in tutte le sue forme alternando il suo impegno per la conoscenza sia come docente, come critico e come operatore culturale nel CSC (Centro Studi Cinematografici). E proprio come presidente di questa prestigiosa associazione nazionale che si occupa di Settima Arte vogliamo ricordarne il coerente impegno e la lotta per il riconoscimento del cinema quale mezzo di espressione artistica, di formazione culturale e di comunicazione sociale. Un impegno che lo ha portato a favorire la presenza attiva del pubblico, sempre alla ricerca di strade nuove da percorrere per giungere ad una comunicazione in armonia con i diritti di uguaglianza e di libertà di espressione sanciti dalla nostra Costituzione. Il mondo dell'associazionismo culturale cinematografico ha perso un amico, un grande esempio di saggezza e di coerenza con le proprie idee, la FICC per queste stesse idee lo ricorderà e continuerà a battersi per esse. Ciao Carlo.

FICC (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema)



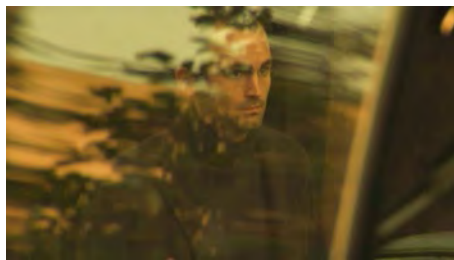
Un resoconto dall'ultimo Festival di Pesaro



Tonino De Pace

Abbiamo sempre pensato al festival di Pesaro, sin da quando si muovevano i primi passi nei cineclub, come ad un luogo in cui si sarebbero potuti vedere film che mai, altrimenti, avremmo visto. Pesaro era il luogo dell'esotico e della sperimentazione. Negli anni le cose sono mutate

e abbiamo moltiplicato le possibilità di visione, ma forse, nel contempo, abbiamo assistito ad una generale mutazione dei gusti, ma anche (ed è più grave) dei desideri. La proliferazione di dispositivi e delle opportunità di visione e i mille e mille canali e piattaforme televisivi e dispersi in rete consentono oggi una capillare e quanto mai diffusa possibilità di accedere ad una visione di film personalizzata, del tutto inimmaginabile fino a qualche decina di anni fa. Ma se si guarda al contenuto di questi mezzi, all'offerta si intende dire, se si aprono le scatole magiche che contengono il cinema on demand di ogni tipo e natura, ci ritroviamo davanti a proposte consuete che spaziano dentro un orizzonte limitato che resta ancorato al cinema occidentale con qual-



In the last days of the city, El Said

che puntatina verso il cinema asiatico che abbia già trovato conferma attraverso il passaggio nei programmi di festival titolati strappando qualche premio o qualche riconoscimento. Le poche possibilità di qualche anno addietro erano compensate da uno scandaglio maggiore dentro la vastità del panorama e corollario di questo teorema è la obsolescenza immediata di nomi e di autori fino a qualche anno fa centrali. Si vedono ancora i film di Altman? O quelli di Hasby? I più giovani riescono ancora a vedere Chaine e ancora Blake Edwards appartiene all'immaginario di chi ama il cinema? E si potrebbe continuare. In quei nomi e in molti altri le radici del presente che non vive senza quelle premesse. Non resta quindi, per dare soddisfazione a quella innata curiosità che da sempre ci appartiene e per meglio definire i confini del nostro sguardo, comprendendo che non vi sono confini, che continuare caparbiamente a credere che solo i festival (alcuni di loro, ovviamente) continuano ad assolvere con continuità a quella funzione primaria della scoperta e della offerta di opportunità, di dimostrazione di coraggio a sperimentare,

a dare voce e schermo a tutto ciò che si muove, soprattutto ai margini dell'impero. Riteniamo che al festival di Pesaro, giunto quest'anno alla sua 52esima edizione, vada riconosciuta questa volontà e questo coraggio – e chi lo dirige asseconda questa natura – che conferisce alla manifestazione pesarese una personalità precisa e non così diffusa. Festival d'altri tempi? Senza neppure una star? Senza un film in anteprima nazionale? Sì tutto questo e tutto insieme, ma chi lo ha mai detto che le anteprime nazionali debbano essere quelle che poi è possibile vedere al cinema pagando il biglietto? Se invece parlassimo di esclusiva nazionale? A Pesaro se ne vede quante se ne vuole, di piccoli e invisibili film, indipendenti e occulti, di cinematografie anche conosciute sul piano internazionale, ma frutto di una elaborazione differente, lontano da ogni clamore e piuttosto approdo di una visione e di uno sguardo



Inland, Tariq Tegui

sul mondo a volte del tutto opposta a quella consolidata. Ecco cosa ci fa credere che il festival di Pesaro possa essere ancora considerato come uno dei pochi che ponga la ricerca e la sperimentazione al centro di ogni interesse. Una ricerca che continua ancora oggi nel 2016 e prova ne sia la nuova sezione Satellite che ha raccolto le istanze dei filmmaker più giovani o ai loro esordi. Curata da Anthony Ettore, Annamaria Licciardello, Mauro Santini e Gianmarco Torri, la sezione propone una ricerca viva e in alcuni casi sensoriale che apre i nostri sguardi su ipotesi estreme di visione o su narrazioni inusuali riconoscendo nel cinema quello strumento duttile e dalle infinite possibilità. In questa direzione va anche segnalata la bella retrospettiva dedicata a Virgilio Villoresi e curata da Bruno Di Marino. Il regista è stato ospite del festival e ha raccontato alla platea come nascono i suoi lavori e quali sono le sue ispirazioni. Villoresi è autore di originalissimi lavori di animazione che per lo più sono stati realizzati su commissione a fini pubblicitari. Ma questo nulla toglie alla ricercata raffinatezza dell'impianto e alla ritmata bellezza di questi piccoli film frutto di una divertente ironia di fondo e della capacità di mettere in scena una fantasia irrefrenabile e una spiccata creatività. Una sintesi tra animazione e collage realizzata con una ricerca molto attenta tra i banchi dei mercatini delle pulci e tra i materiali di riciclo, sagome di cartone e invenzioni visive che attingono anche al comune bricolage domestico e tutto accompagnato dall'uso frequente delle mani che entrano in gioco a costituire ulteriore elemento



ludico del set. Lo sconosciuto lavoro di Villoresi costituisce sicuramente una novità nel panorama italiano e merita un'attenzione particolare che solo un palinsesto come Pesaro poteva offrire con una piena godibilità della visione dovuta alla sua centralità all'interno della programmazione. Di taglio differente, prettamente cinefilo è stata la rara retrospettiva dedicata al regista algerino Tariq Tegui. Il cinquantenne autore non è sconosciuto in Italia, il suo cinema, a conferma di quanto si diceva in precedenza è stato ospitato in altre occasioni festivaliere. Il festival di Pesaro che lo ha ospitato dedicandogli un intero pomeriggio con la conduzione di Fulvio Baglivi e Cecilia Ermini, ha proiettato l'intera sua opera tanto sconfinata nella sua immaginazione quanto nella sua visione. Un cinema che nasce dal riscatto di un'oppressione e che trova nella liberazione di ogni frontiera il suo stato vitale. Il cinema di Tariq Tegui, *Rome rather than you*, *Inland*, *Zanj devolution*, nasce da una profonda commistione di culture e di generi anche all'interno delle stesse culture, da una curiosità innata verso ogni forma artistica. Disseminato di segni e da un sottofondo politico sempre all'orizzonte, si fa a volte cinema abbagliante e senza misura a volte ristretto dentro una sorta di prigione le cui sbarre sono i confini delle carte geografiche, le repressioni politiche e per questo i suoi personaggi sem-



Les ogres, Léa Fehner

brano proseguire un cammino verso una possibile liberazione da ogni limite immaginario. Un cinema che depone ogni spettacolarità e sembra ritrarsi alla richiesta di verità. I film di Tegui seguono linee trasversali come quelle dell'attraversamento del deserto e i suoi personaggi imboccano traiettorie impensabili e assumono comportamenti inspiegabili. Una vera sorpresa, un'opera complessa che Pesaro ci ha regalato con uno sguardo al futuro e il pensiero al nostro passato. Pesaro quest'anno ha anche scoperto una vena provocatoria, ma sempre nell'ottica di una riflessione coraggiosa, inedita, ma anche meditata sul cinema porno.

segue a pag. successiva

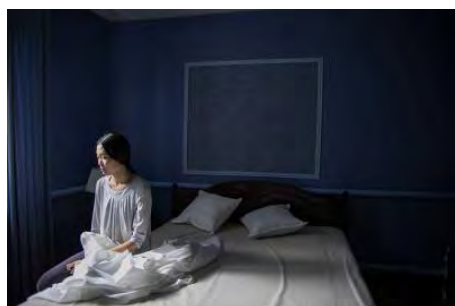
segue da pag. precedente

La visione del bel cortometraggio di Monica Stambrini, *Queen Kong* con la pornstar Valentina Nappi e Luca Lionello entrambi ospiti della serata e l'indomani al dibattito nel Centro di arti audiovisive, hanno consentito una articolata e anche animata riflessione sulla evoluzione del cinema pornografico e della sua progressiva accettazione all'interno dell'articolato sistema dell'industria del cinema. Rappresentando, forse proprio quest'ultimo, l'unica vera industria riconoscibile nel mondo del cinema italiano. Monica Stambrini è regista con alle spalle una solida esperienza, già collaboratrice di Bernardo Bertolucci, già esordiente con il lungometraggio *Benzina* e autrice del making of di *Io e te* di Bernardo Bertolucci dal titolo *La sedia elettrica*. *Queen Kong*, fatto di una elegante messa in scena, è un ironico film al confine tra il porno e l'horror, due generi dai molteplici incroci e protagonisti, per ragioni differenti, ma dalle radici comuni, di un ostracismo cui, parallelamente corrisponde una piccola (?) riserva di incalliti appassionati. Un film che possiede una preci-



Foto di gruppo della 52ª edizione del festival di Pesaro

sa e incisiva caratterizzazione del racconto attraverso la centralità dei corpi qui stravolti dalle forme estreme della mutazione. Da qui l'ambivalenza e l'ironia che si manifesta nell'umorismo di fondo e nella sorpresa che restano i luoghi comuni caratterizzanti del cinema horror. Il film è uno dei cortometraggi del film collettivo in lavorazione che un sodalizio tutto



The gulls, Ella Manžeeva

femminile, cui fanno capo registe italiane tra le quali la stessa Stambrini, Roberta Torre, Regina Orioli, porta avanti col definitivo progetto di comporre un lungometraggio. Uno sguardo al cinema russo al femminile, quest'anno forse un po' sottotono rispetto agli anni precedenti e anche un po' sacrificato sia nel numero che nelle presenze, ha arricchito il festival consolidando il rapporto con questa cinematografia. Spiccano due film in particolare: *Pioneer heroes* di Natal'ja Kudrjašova e *The gulls* dell'esordiente regista calmucca Ella Manžeeva prima regista in

assoluta della piccola repubblica russa nata dall'esodo delle popolazioni mongole. Per concludere qualche parola su alcuni film del concorso. Tamer El Said con *In the last days of the city* affronta la crisi egiziana. Il suo protagonista è un documentarista nell'Egitto del 2009. Tre amici, che rappresentano la questione mediorientale gli fanno visita a Il Cairo. El Said riflette sulla sua città e su quella voglia di fuggire e il desiderio che lo ha fatto rimanere. Il suo scopo è quello di girare un documentario sulla città nella quale sembra essere sempre più estraneo. Un cinema meditato che tradisce l'esigenza personale che lo spinge, lo si intuisce osservando la robusta capacità di sintesi che le immagini costituiscono e la capacità di catturare, attraverso questa sintesi, i piccoli movimenti dell'anima del suo protagonista, giovane intellettuale disadattato nella sua città. *In the last days of the city* è un film di sicura bellezza estetica, arricchito dai toni discreti della fotografia lievemente virata al giallo del deserto che sembra catturare la luce dei luoghi. Una gestazione durata nove anni per assorbire i mutamenti e il precipitare di una situazione politica mediorientale del Paese. Da segnalare con forza anche il film che ha vinto la Sezione del Concorso il maestoso, roboante, rutilante e allegramente scomposto *Les ogres* secondo film della brava Léa Fehner. Protagonista della storia è la compagnia teatrale di girovaghi Davai che ogni sera mette in scena il Cabaret Checov. Ma il vero spettacolo della vita è quello che avviene dietro le quinte. È lì che



Virgilio Villoresi, sigla

gli attori sedimentano le loro passioni e le loro nature, in questo solo apparente "dietro le quinte" che ogni giorno si consuma un piccolo dramma, si assiste al nascere di un nuovo legame d'amore o d'amicizia, si vivono le incomprensioni familiari e si continuerà così anche quando qualcuno partirà oppure quando qualcuno arriverà dal passato o rappresenterà il futuro. La Compagnia Davai quindi continuerà a mettere in scena la vita. Léa Fehner riesce a tenere tutto sotto controllo e il suo lungo e rutilante film si distende nel racconto per oltre due ore senza una pausa, senza cedere di un centimetro, senza alcuna sosta e con un registro sempre molto alto che si divide tra dramma e commedia, tra allegria e malinconia. Non resta che sperare di vederlo nelle sale italiane o in quelle dei nostri circoli del cinema.

Tonino De Pace

Ricordando Chabrol

La fille coupée en deux La ragazza divisa in due



Paola Dei

Correva l'anno 2007 e Claude Chabrol, regista storico della Nouvelle Vague, ci stupì ancora con un film sul femminile e il maschile presentato alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia. Una disamina ironica e profonda che scrutò nei meccanismi del potere e della seduzione in maniera, come sempre originale attraverso un flusso dinamico capace di riprodurre propensioni umane e volontà di esplorarne le molteplici sfumature. Con queste premesse Claude Chabrol ci presentò: *La fille coupée en deux*, un film che di certo non insegna ad essere manichini stereotipati che si limitano a riprodurre un modello socialmente riconoscibile, ma offre innumerevoli varianti da esaminare che ci conducono molto più in là delle semplici dicotomie madre-figlia, vergine-prostituta, moglie-amante. Il cineasta nell'opera ancora attuale, scruta con occhio malizioso e con grazia la psiche dei protagonisti attraverso soluzioni registiche d'effetto e con colpi di scena inaspettati, quasi a fare una vivisezione degli animi, aiutato e sostenuto dalla potenza delle immagini: metafore e incastri emotivi che mettono a nudo la capacità espressiva della sua regia. Basato su un fatto di cronaca accaduto negli Stati Uniti nel 1905, che vide coinvolto l'architetto che aveva progettato il Madison Square Garden, la storia aveva già ispirato un noir degli anni 50: *L'altalena di velluto rosso*



Claude Chabrol (1930 – 2010) regista, sceneggiatore e attore francese. È considerato, insieme a Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, uno dei padri fondatori della Nouvelle Vague

di Richard Fleischer e l'episodio viene raccontato in *Ragtime* di Milos Forman. "Io l'ho spostato ai giorni di oggi e ho cambiato un po' i personaggi, ma è incredibile come i fattori psicologici e umani non siano mutati assolutamente, anche se è trascorso un secolo intero e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nonostante tutte le trasformazioni della società e le differenze fra gli Stati Uniti e la Francia. Questo dimostra che la natura umana è immutabile, cosa che ho sempre pensato e che voglio dimostrare ancora una volta". Sarebbe molto d'accordo anche Freud, che di certo an-



nuserebbe ancora un Edipo che sembra far capolino timidamente fra i fotogrammi del film nella sua essenza invisibile ma densa di senso e che mette in evidenza una realtà drammatica che attraversa l'universo della coppia o, per meglio dirla con le parole dello stesso regista, dei "triangoli" amorosi. Ma un'altro tema scottante e attuale affrontato dal regista nella sua opera è quello del femminile, di una storia dove la donna appare come l'unica vera vincente del film e finalmente incarna il mito della ragazza che, pur appartenendo alla categoria delle cosiddette "bellezze", non usa il corpo per la carriera ma lo dedica ad una storia d'amore. Nel film emerge anche la tematica della donna fertile e della donna sterile, tanto cara a Pirandello. Gabrielle e la madre di Paul, interpretano magistralmente queste due tipologie. Leggero, a tratti ironico, mai scontato, Chabrol è capace di porre domande e di fotografare la psiche dei personaggi in maniera innovativa e vitalizzante pur in mezzo alle vicende drammatiche che ci propone. Il cineasta recentemente scomparso all'epoca aveva affermato: "Trovo comunque più interessante la psicologia femminile, infinitamente più ricco il destino femminile rispetto al destino di un uomo. Credo che per comprendere una donna ci vogliano due uomini ed ecco perché mi piacciono tanto i triangoli che ho sempre messo in scena". Un regista quasi femminista

dunque che ci mostra come anche il gusto della seduzione possa essere narrato attraverso le immagini con un pizzico di ironia come un ballo o un duello che in momenti di particolare intensità assurde alla dimensione di arte, per condurre poi alla scoperta dell'altro, ed all'attrazione scevra da compromessi e infine il gusto del piacere e del piacersi a fior di pelle, l'iniziazione dei sensi e lo stupore che ci viene regalato in ogni sequenza con colpi di scena magistrali. Esistono dei momenti nel gioco seduttivo, in cui entrambi i protagonisti sono coscienti, dove basta una parola o una frase sbagliata per rompere l'incantesimo che si è creato. È sufficiente che riaffiori un ricordo spiacevole, una sfortunata associazione di idee perché venga a rompersi il ritmo e l'atmosfera magica svanisca come neve al sole. Questo ci fa comprendere che ci sono delle regole sottili anche nella seduzione che soltanto un occhio appassionato e propenso ad osservare i fenomeni è capace di esprimere con grande impatto sull'inconscio collettivo. Ben dosata anche la comunicazione nella quale Gabrielle, la protagonista femminile, la ragazza divisa in due, interpretata da Ludvine Seigner, segue i codici del femminile, più inclini alle promesse, alle spiegazioni ed alle chiarificazioni e quelli del maschile utilizzati da Saint-Denis interpretato da Benoit Magimel, più evitanti



nel tentativo di conservare sempre una via di fuga, intesa nella sua accezione più ampia di fuga dalle responsabilità, dalle spiegazioni, dagli abbandoni decisivi. Geniale la metafora del finale dove la ragazza si fa tagliare in due dallo zio sul palcoscenico di uno spettacolo di prestigio. Ella, nonostante il taglio ne esce intera, così come intera esce la sua anima dalle due storie vissute. Dopo la scomparsa del regista vale la pena di ricordare il volume curato da Enrico Ghezzi, Stefano Francia Di Celle e Roberto Turigliatto dal titolo: *L'oeil du malin* che raccoglie molti scritti e interviste apparsi su *Chaiers du Cinéma* e un volume da me curato dal titolo: *Eros, Thanatos e cibo al Lido*. Dalla Psicologia dell'Arte alla Cinematografia prefato da Roberto Barzanti.



Paola Dei

Restauri

Il caso Accattone



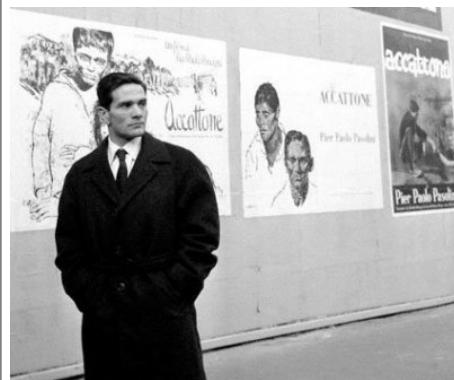
Pia Di Marco

"Nel 1963 mi rivolgo all'Istituto Luce per sviluppare e stampare il mio film *Tre per una rapina*, il direttore, Enzo Verzini, capisce subito che cosa ho in mente, alza il gamma normale di sviluppo

del negativo in B/N da o65 a o75 e la stampa è da Dio, contrastatissima. Lo sa - fa Verzini - ho fatto una cosa del genere con *Accattone*. Mi racconta che Pasolini non era contento della fotografia di Delli Colli, magistrale, senz'altro, con tutte le ombre giuste per costruire un volto, ma troppo convenzionale. Per esprimere i contenuti dirompenti del film ci voleva l'equivalente cinematografico di un'arte astratta, qualcosa che si opponesse alle regole del verosimile, il contrasto spinto alla follia. Tuttavia, Verzini ha potuto ottenere il suo miracolo espressivo proprio grazie al lavoro di Delli Colli: la fotografia dellicolliana è strutturata talmente bene che ha consentito la riduzione - sublimazione - a puro disegno, come voleva Pasolini. Grande sorpresa nel rivedere il film in TV restaurato da Delli Colli con tutti i grigi che nella versione proiettata al Barberini di Roma, nel 1961, non c'erano. L'opera di Pasolini è stata disattesa, tradita e nessuno ne parla. Tutto quello che è rivoluzionario nel Cinema dev'essere ricondotto all'ordine." Volevo trascrivere questa testimonianza del regista Gianni Bongioanni con tutti i dettagli tecnici del caso, ma la fantasia ha preso il sopravvento e mi sono trovata in piena notte al telefono nientemeno che con Pasolini, eretico e corsaro più che mai.

- Sì, pronto...

- Sono Pasolini.



Pier Paolo Pasolini davanti alle locandine del film "Accattone"

- Chi?

- Pasolini Pier Paolo.

- Ma che combinazione! E io so' Anna Karenina e te manno subito affan...

Metto giù il microfono. Sono le due di notte, fa un caldo boia, le lenzuola tutte appiccicate.

DRIIIINNNNN!!! Ancora!!!

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

- Ci risiamo? APasoli', o chi diavolo sei... ma pe' fa' 'ste bravate da maniaco devi tira' in ballo proprio Pasolini?

- Ho letto la tua intervista a quel regista sui "Diari di Cineclub".

- Sì, l'intervista a Bongioanni... senta, se è uno scherzo...oddio...Pa-so-li-ni? Sta a vedere che magari è vero... ma io non ci credo ai fantasmi.

- Ma sì che sono io, piantala, dài! Non riconosci la mia voce? Il tuo pezzo mi è piaciuto, sei brava e sei sulla mia lunghezza d'onda, voglio darti materiale per uno scoop.

- Fantastico! Posso ben dire "sogno o son desta"?

- Sei desta, vai tranquilla. Allora...hai presente Accattone? Beh, non era come lo vedi oggi, dopo il cosiddetto restauro. Le facce, i corpi, le strade, le piazze, i mucchi di baracche, i frammenti di palazzoni, le pareti nere dei grattacieli spaccati, il fango, le siepi, i prati delle periferie sparsi di mattoni e di immondizia avevano ben altra forza, ogni cosa si presentava in una luce nuova, inebriante, aveva un aspetto assoluto e paradisiaco, cosa a cui tenevo moltissimo.

- E allora? Proprio a me lo viene a dire? Possibile che un film si possa...manomettere come dice lei? Possibile che Accattone non sia più com'era?

- No cara, non è più com'era, niente a che vedere col film che si vedeva al Barberini quand'è uscito e sono incazzato nero.

- Possibile? E cioè?

- In pratica, me l'hanno scippato, hanno approfittato che non ero più nella Valle di Lacrime per cambiarmelo nel profondo. Prenda Giotto, Masaccio, i pittori che amo di più, che c'è di più naturale, tragico e definitivo - e reale - della loro pittura? Ho fatto cinema pensando a quella realtà definitiva e perciò sacra. Le facce dei loro santi sono le stesse di Accattone, di Giorgio il Secco, di Scucchia, di Nannina, di Peppe il folle... avevo presenti quasi tutti i personaggi... che giorni... i più belli della mia vita, ho cominciato col farli fotografare...

- Da Delli Colli?

- Macché! Delli Colli è arrivato dopo. Le foto scattate seguendo la sceneggiatura erano di un giovane tutto preso dalla verginità del mio entusiasmo, Bernardo, il figlio di Bertolucci. Fissava ogni cosa in bellissime fotografie stampate da Dio, un bianco e nero da urlo allineato sull'attenti in attesa di muoversi, di vivere. Via Fanfulla da Lodi, in mezzo al Pigneto, con le casupole basse, i muretti screpolati (e la grana del negativo aggiungeva una grandiosità alla sua estrema piccolezza), una povera, umile sconosciuta stradetta perduta sotto il sole in una Roma che non era Roma. L'abbiamo riempita. Non c'erano né gruppi elettrogeni né i 'bruti' (le potenti luci ad arco), non li volevo. Una dozzina di attori, l'operatore, i macchinisti, il fonico... sembravamo operai in mezzo agli operai veri che lavoravano nelle piccole officine del Pigneto.

- Lo sa? Per me è indimenticabile la Nannina, quella minuscola donnina sottoproletaria con prole infinita che ospita Stella, la ragazza di Accattone...

- Sì, Adele Cambria, una giornalista, è stata gentile a prestarsi per il film.

- Un viso... nobile, bello, grandi occhi sempre di stupore cosmico che lo 'spottino in macchina', scannerizza

e alliscia e ci dà in tutta la sua magnificenza (caso quasi unico nel nostro cinema, è Delli Colli a usarlo). Con la complicità di Bach, quello stupendo viso, già sofferente di suo (presaga forse delle lotte per la Donna che la Cambria affronterà), diventa il ritratto di una delle Madonne indimenticate nella storia delle arti figurative.

- Sì, sì, però Delli Colli stavolta me l'ha fatta grossa.

- Ma è stato Delli Colli a usare la lucina, cioè lo spottino, sennò come venivano così ieratiche le "facce"? La 'santità della strada', caro... caro... Pasolini, come la tirava fuori da quei nasi e da quelle scucchie?

- Per tua norma e regola lo 'spottino' è un mezzuccio da film-commediola.

- Come...nel cinema americano è cosa ambiziosissima, le attrici lo vogliono per essere riconosciute al primo



fotogramma e perché toglie le rughe. Non firmano il contratto se non c'è 'lo spottino in macchina'. Magari questa non era la preoccupazione di Adele Cambria, né la sua, Pasolini...

- Te l'hanno mai detto com'era figo Accattone sullo schermo del Barberini? Una bomba, una tappa nella storia del cinema, una roba mai vista, era quasi solarizzato, contrastato al massimo, niente volumi e torniture, la luce divorava ogni cosa, l'ombra era nera e dura, tutto sembrava disegnato dal Padreterno in persona. La Cambria, dici? Lo spottino su di lei? Certo, benedetto anche lo spottino che la fa ancora più bella e tragica. Ma sarà soltanto dopo lo 'sciacquo' verziniano del film...

- Scusi ma cos'è questo 'sciacquo verziniano'?

- Hai ragione, a volte corro troppo... hai presente il famoso 'sciacquo in Arno'?

- Certo, a scuola ci hanno fatto un mazzo così... e a mio parere era meglio non farlo.

- Beh, diciamo che Verzini è l'eroe che ha sciacquato Accattone, operazione magica, santa, miracolosa, per fare piazza pulita di mezzi toni e leziosità, agguingiamo che lo spottino da bassa cucina (come sono complesse e contraddittorie le cose!) promuoverà quel viso a dignità di disegno essenziale nelle sue linee, sintesi di umanità, ne farà l'emblema del dolore universale, della tragedia, del tutto degno delle note di un Bach e del contesto generale del film. Delli Colli risciacquato da Verzini, ecco quel che c'è voluto.

- Mi spieghi meglio per favore, lei parla di Verzini come fosse Mandrake.

- È molto di più cara, è un genio della fotografia, capisce tutto, ti legge dentro. E ha fatto la quinta elementare, e pure malamente, dice lui, ma proprio per questo, perché è rimasto libero da sovrastrutture, dalle camicie di forza intellettual-borghesi, è arrivato

subito al cuore del cinema come linguaggio "altro", inconscio in ebollizione.

- Allora c'è stato un match Verzini contro Delli Colli, quanti round?

- Ma no, paradossalmente si sono completati, non so come spiegarli. Delli Colli con la sua mentalità piccolo-borghese, tutta precisa, tutta perbenino, ha fatto una fotografia... 'bella' come sa fare lui che però era il trionfo dei grigi, niente contrasto, luci soffuse, roba da salotto buono, compreso il famoso spottino sulle facce, che diventano lisce e rifinite come le porcellane del servizio della domenica. Poteva piacermi? No e poi no.

- E allora?

- E allora panico, rischiamo di dovermelo tenere così, il mio film, ma non era Accattone... cioè non era più mio. A una proiezione di lavoro dove lascio appena trapelare le mie perplessità, ecco Verzini

che ascolta, mi guarda e non dice una parola. Poi fa tutto da solo, prende il negativo, lo stampa... bene, diciamo, anzi benissimo, come piace ai borghesi con tutti i grigi nidi Delli Colli rispettati, ma poi (il dritto, o genio che sia) da questo positivo ricava un altro negativo, ma stavolta, contro tutte le usanze e i know-how correnti, contrastato fino alla follia, ed ecco che le luci di Delli Colli diventano preziose. Capisci, se Delli Colli non avesse avuto tutte quelle cure di luci e lucine Verzini non avrebbe potuto corroderle o rialzarle al massimo. Insomma, ragazza

mia, per fare una rivoluzione ci vuole qualcosa da rompere, da sovvertire, da stravolgere. Altrimenti, che rivoluzione fai?

- Ma allora lei insinua che Delli Colli poi s'è vendicato.

- Io non l'ho detto, lo hai detto te... ma potrebbe anche essere. Quello credeva che siccome sono un po' defunto... insomma, è un fatto che quando gli hanno messo in mano il film da restaurare all'Istituto di Bologna ha cancellato il lavoro di Verzini ed ecco che l'insopportabile grigieme borghese affiora di nuovo a devitalizzare, a togliere senso alle mie creature e ai loro ambienti. E torna lo spottino da commediola e tutte le buonecose di pessimo gusto del "salotto di nonna Speranza". I piscelli di borgata ora hanno le facce ammorbidite, gonfie e zuccherose. Poi, supremo insulto ai miei desiderata, hanno trasmesso il film in TV e lì succede il peggio, via tutto il contrasto, ecco risuscitata tutta la paccottiglia dolciastra e grigia, volevano garantirsi lo share d'ascolto gli infami 'a stipendio fisso', e così sono riusciti a uccidere Accattone una seconda volta. Amen!

- Cultura Cinematografica!!! Se ci sei batti un colpo.

- Senti, urge fare 'santo subito' il cittadino Enzo Verzini (defunto anche lui) cui era bastata la quinta elementare per capire quello che non hanno capito fior di intellettuali tanto bravi in affabulazione quanto incapaci di accettare il cinema come linguaggio 'altro', cervellini ignari della strapotenza della fotografia del film sull'inconscio umano. Poveri! sono stati acculturati (si fa per dire) da scuole fasulle, ma l'ho scritto, sai, da qualche parte, che bisognerebbe abbassare la scuola dell'obbligo alla quinta elementare.

Pia Di Marco

ANAC

Associazione Nazionale Autori Cinematografici



GIORNATE DEGLI AUTORI VENICE DAYS

73. Mostra del Cinema di Venezia

“Il cinema indipendente e d’autore nella nuova legge: ruolo e prospettive”

e

“Il cinema italiano e le diversità: una priorità invisibile?”

Due gli appuntamenti di quest’anno all’interno della XIII edizione de Le Giornate degli Autori organizzati dall’ANAC insieme ad altre associazioni di settore.

Lunedì, **5 settembre 2016**, alle ore 11.00 - Spazio della Fondazione Ente dello Spettacolo (Hotel Excelsior)
Il cinema indipendente e d’autore nella nuova legge: ruolo e prospettive.

Nel disegno di legge sul cinema e l’audiovisivo, licenziato recentemente dalla Commissione Cultura del Senato, che sarà discusso in Aula nella seconda metà di settembre, è diventato meno rilevante l’interesse culturale per le opere che invece è elemento fondamentale per la normativa europea in materia. La percentuale delle risorse destinate, tramite i sostegni selettivi, alla produzione, distribuzione, esercizio e promozione del cinema indipendente e d’autore è a nostro avviso notevolmente sottodimensionata. Sono stati eliminati dal nuovo testo anche gli organismi, previsti in una prima bozza, quali il “Mediatore o Conciliatore”, da molti richiesto per favorire l’accesso al prodotto, la libera circolazione delle opere e per correggere le storture del nostro sistema distributivo, così come appare ridimensionato il ruolo di un organismo estraneo al controllo della politica che sovrintenda realmente alle politiche di sostegno pubblico al cinema come in Francia è il centro nazionale del cinema e dell’audiovisivo.

Si parlerà di questi temi con i rappresentanti delle diverse categorie del cinema italiano, in vista dell’imminente percorso parlamentare del provvedimento che dovrà necessariamente tener conto delle istanze espresse dagli operatori del settore. Nel corso dell’incontro sarà annunciato lo studio/ricerca “Le sale d’essai e il pubblico del cinema d’autore” a cura della Fondazione Ente dello Spettacolo. L’incontro è organizzato da ANAC, FICE, AGPCI, SNCCI, SNGCI, FICC e PMI Cinema e Audiovisivo in collaborazione con le Giornate degli Autori, il cui direttore, Giorgio Gosetti, aprirà i lavori con un saluto istituzionale.

Intervengono tra gli altri: Francesco Ranieri Martinotti A.N.A.C., Domenico Dinoia F.I.C.E., Marina Marzotto A.G.P.C.I., Franco Montini S.N.C.C.I., Laura Delli Colli S.N.G.C.I., Marco Asunis F.I.C.C., Marco Luca Cattaneo P.M.I.- C.N.A. CINEMA E AUDIOVISIVO, Gian Luca Farinelli CINETECA DI BOLOGNA, Detlef Rossmann C.I.C.A.E.

Moderà: Roberto Barzanti presidente delle Giornate degli Autori

Martedì, **6 settembre 2016**, alle ore 11.00, Villa degli Autori
Il cinema italiano e le diversità: una priorità invisibile?

In che modo le varie declinazioni delle diversità sono presenti nel cinema e nell’audiovisivo italiano? Come vengono rappresentate le identità di genere, etnia, religione, credo, abilità/disabilità, status giuridico, ambiente sociale e tutte le altre “differenze”? L’eccezione culturale a cui si riferiscono i programmi della Commissione Europea è veramente tutelata come indicato appunto dalle direttive europee? Pluralismo e inclusione sono garantiti nella nostra produzione e programmazione audiovisiva? Un incontro tra cineasti e esperti del settore per promuovere la messa in campo di politiche della diversità non solo sul piano delle tematiche ma anche su quello dei soggetti e per riflettere sulle opportunità, sulla comprensione e sulla valorizzazione delle differenze. L’incontro è organizzato da ANAC e #peruncinemadiverso in collaborazione con le Giornate degli Autori. Moderà: Umberto Marino.

Intervengono: Francesco Ranieri Martinotti (presidente ANAC), Leonardo De Franceschi (Università Roma Tre), Bruno Torri (SNCCI), Laura Delli Colli (SNGCI), Deborah Young (critico cinematografico), Antonio Falduto (docente UNINT Università), Steve Della Casa (critico cinematografico), Patrizia Fregonese (EWA), Cecilia Ermini (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro), Giulia Grassilli (Human Rights Nights), Paolo Masini (MiBACT), Nadia Kibout (attrice e regista), Rodolfo Bisatti (regista) e altri registi presenti alla Mostra.

Diari di Cineclub, media partner dell’evento, aderisce ai due appuntamenti e sostiene le iniziative dell’ANAC
Associazione Nazionale Autori Cinematografici

www.anac-autori.it/online

anac@anac-autori.it Roma, via Montello 2 – 00195 Tel. +39 (06) 37.51.94.99 - 347. 35 68.530

Sul numero di ottobre di Diari di Cineclub un ampio resoconto degli incontri

Omaggio a

Una donna e una canaglia (La bonne année), 1973

Un film di Claude Lelouch con Lino Ventura e Françoise Fabian



Simon (Lino Ventura), ex galeotto appena uscito dal carcere, studia meticolosamente un piano per rapinare una gioielleria di Cannes e conosce Françoise (Françoise Fabian). Simon viene invitato a cena, alla vigilia di Natale, nella casa della sua amica Françoise che corteggia.

Gli altri invitati, macchiette di intellettuali, lo mettono alle strette. Nel momento in cui costoro scoprono che non si interessa alle critiche sui film gli chiedono come faccia a scegliere cosa andare a vedere: Ma Lei non legge le critiche?

No.
Allora, come fa per scegliere un film?
Come scelgo una donna: correndo dei rischi.

DdC

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica.
E' presente sulle principali piattaforme social



XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'
Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro

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 Tantaro

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente
agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volon-
tari.

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com

per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

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

www.cineclubromafedic.it

www.ficc.it

www.cinit.it

www.fedic.it

www.cineclubsassari.com

www-pane-rose.it

www.umanitaria.ci.it

blog.libero.it/Apuliacinema

www.ilquadraro.it

www.cgs.it

www.sardiniafilmfestival.it

www.babelfilmfestival.com

www.arciiglesias.com

www.lacinetecasarda.it

www.retecinemabasilicata.it/blog

www.cinemafedic.it

www.moviementu.it

www.giornaledellisola.it

www.storiadefilm.it

www.passaggidautore.it

www.cineclubalphaville.it

www.conseguenze.org

www.educinema.it

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.alambicco.org

www.centofiori.de

www.sentieriselvaggi.it

www.circolozavattini.it

f Diari di Cineclub

www.sardegnaeventi24.it

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.aamod.it/links

www.gravinacittaaperta.it

www.ilclub35mm.com

www.suburbanacollegno.it

www.anac-autori.it

www.asinc.it

www.usnexpo.it

www.officinakreativa.org

www.monserratoteca.it

www.prolocosangioannivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.quartaradio.it

www.centroesteticolacrisalidesassari.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.ilgrempiodeisardi.org

www.grupppofarfa.org

www.amici dellamente.org

www.carboniafilmfest.org

www.selmonserrato.it

www.telegi.tv

www.focusardegna.com

www.teoremacinema.com

www.cinecoloromano.it

www.o7oartgallery.com



ISSN 2431-6733



772431 673900