

Il declino della critica cinematografica



Mino Argentieri

Da qualche tempo ci si domanda che fine abbia fatto la nostra critica cinematografica, eclissatasi, in libera uscita, a zonzo tra quattro passi tra le nuvole di blasfemica memoria. E' scoppiata una guerra, che dura da un paio d'anni, vede sopprimere i modestissimi finanziamenti alle pubblicazioni edite dall'associazionismo culturale e nessuno mostra di accorgersene, nessuno ha elevato una protesta, una resistenza. La causa? Le testate, rarissime, si salvano grazie all'intervento della governativa Provvidenza e di altri prodigi. Cinecritica, portabandiera del Sindacato critici perde la sovvenzione, ma non la copertina pubblicitaria della Banca Nazionale del Lavoro, una manna invidiabile piovuta dal cielo che non annulla il disastro più generalizzato abbattutosi sugli altri. Mai la reazione è stata così imponente: silenzio, apatia, mutismo. Come se nulla fosse accaduto se il ministro per la salvaguardia dei Beni artistici e culturali non avesse deciso di negare ogni aiuto alle pubblicazioni in carta stampata od online considerate storicamente superate, inutili trascorsi, avanzati disprezzabili, tanto più in quanto ruotanti attorno a lla materia prima con cui si formano le riflessioni e le fantasie cinematografiche. Nel dimenticatoio sono finiti gli insegnamenti della nostra giovinezza, quando imparavamo che l'esercizio della critica consiste nella conoscenza, nel discernere, nell'analisi, nell'approfondimento, nell'osservazione, nella scelta, nella maturazione riflessiva che promuove la qualità dello spettatore del creatore e della

crescita intellettuale. A un punto fisso si guardava: Quale cinema? Per quale società? Per quale civiltà dello spettacolo? Per quale evoluzione del mondo e della mente umana? Per quale sensibilità diffusa? Ora i giochi sono cambiati, riveduti e corretti dai rifondatori della comunicazione audiovisiva - l'hanno ribattezzata con questa terminologia che riassume funzioni. Il critico non critica, segnala sinteticamente, si specializza a seconda dei casi. Esperto nella commedia all'italiana, non travalica quelle sbarre. Se sa essere brillante e lo incaricano di rievocare i caldi giorni della Contestazione sessantottina lo scelgono tra abili penne che disbrigano la corrispondenza con i lettori in materia di pannolini bianchi, allattamenti e dissidi domestici. E scende in campo lo psico-sociologo se c'è da spiegare con successo del supercomico Checco Zalone, evitando l'argomento della superidiotia di massa. Per fortuna non sono molti i film gastronomici, altrimenti avremmo in Vissani il Sadoul del fagiolino e della zucchini alla crema... è stato introdotto un riassetto gradito e ben remunerato per cui, nelle cronache di

segue a pag. 2

L'uscita dei turisti dalle officine Lumière



Sergio Sozzo

La domanda più cruciale di tutte la pone un film di purezza esemplare, *Austerlitz* dell'ucraino Sergej Loznitsa, visto Fuori Concorso all'ultima Mostra di Venezia. E il quesito è sempre lo stesso: *dove siamo noi?* Da quale parte dell'inferriata del lager? Dove stiamo guardando? Il testo di Loznitsa è un oggetto critico perfetto per una sfida alla teoria e all'interpretazione, sembra presentarsi con la frontalità monolitica del circuito chiuso a tesi in macchina fissa, ma in realtà mette in mostra una quantità pazzescamente trasversale di aperture e correnti sotterranee a quella principale del flusso di turisti che attraversa Aushwitz in una qualunque giornata in bianco e nero nel parco a tema dell'Olocausto. Siamo sicuri che sia così facile dichiarare la propria distanza dalla coppia che tira fuori il sandwich dallo zaino in spalla in mezzo alle rovine dello sterminio, o dalla famiglia che tenta in mille modi di trovare l'angolazione giusta per far entrare Arbeit Macht Frei nell'abbraccio del selfie-ricordo? E se invece il film ci stesse tirando in ballo, con la sua perentoria richiesta di prendere, dichiarare una posizione? Se l'esercizio della critica può avere ancora un senso è allora proprio per testi come *Austerlitz*, che nascondono un invito a rovesciarne addirittura l'urgenza contingente per svelarne il bisogno profondo di contatto con la natura più cristallina del Cinema, quella per l'appunto della fabbrica, dell'esposizione universale (di morte), della simulazione a scopo rappresentativo, dell'attrazione fieristica, deleuzianamente della *fila*. Ancora una volta, dove si pone il critico, lo storico, l'analista nel girone di Loznitsa, tra i visitatori, tra gli organizzatori

segue a pag. 3



Falsi i dati sui gas di scarico di Sergio Marchionne.
Pierfrancesco Uva

I primi 70 anni della IFFS - International Federation of Film Societies



Logo IFFS

Diari di Cineclub è lieta di ospitare un intervento di Julio Lamaña, segretario generale della IFFS, sulle origini e sul clima attorno alla nascita della gloriosa associazione internazionale che raccoglie ancora oggi tutti i circoli del cinema nel mondo - (1ª parte).

segue a pag. 5

Quando il cinema era un circolo. Lettera aperta al Ministro Dario Franceschini

I Circoli del Cinema della FICC impegnati dalla sua nascita per una cultura diffusa in tutto il Paese per coprire anche le zone non raggiunte da presidi culturali, ora sono messi in discussione da una Legge cinema e audiovisivo appena approvata dal parlamento su proposta dall'attuale Ministro dei Beni Culturali. L'Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica, la più antica, nata nel 1947 non si arrende e scrive al Ministro Dario Franceschini e lo invita a marzo a Cagliari in occasione della ricorrenza dei primi 70 anni della Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema che corrisponde a quella della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema.

segue a pag. 7

segue da pag.1

Cannes, Venezia, Roma spettino al recensore una quindicina di righe telegrafiche aggiornate da tappeti rossi, dagli svolazzi degli abiti bianchi, dalle interviste concesse dagli astri nascenti e emergenti, dagli annunci squillanti, dalla Promozione Sovrana. Definiamola sovrana che è, lo stimolo al consumo indiscriminato

e scervellato. C'è dell'innovazione in questo carosello, l'appartenenza a un sistema unico, uniforme a cui pochi, una minoranza, resistono e si oppongono ma che è stato costruito e teorizzato da vecchi maestri, che sarebbe più corretto definirli mostri anche se le loro teste si fregiano di titoli altisonanti. Mai sentito parlare del perennemente cangiante Corriere

della sera, de LaRepubblica e di affini e congiunti? I rivalutatori di Pierino, dei poliziotte-schi, dei musicarelli, i matarazzaiantiviscostiani, gli amanti dei "Sandaloni" imbambolati, in panchina.

Mino Argentieri

Incontro con il prof. Mino Argentieri



Antonino Orlando

Quando ero giovane frequentavo la sezione del Pci di Gissi, comune dell'entroterra di Vasto e patria del famoso ministro on. Remo Gaspari. Un vecchio compagno Balilla Gaspari ebanista raffinato, mi parlava del sindaco socialista prima dell'avvento del fascismo e del figlio Mino Argentieri giornalista della rivista "Rinascita". Questo ricordo lontano è riemerso qualche tempo fa leggendo un libro su Pasquale Galliano Magno, avvocato e amico fraterno di Giacomo Matteotti. In questo saggio, tra l'altro, si riporta che nel '21, in Provincia di Chieti, gli unici comuni a resistere alla montante violenza squadrista furono Gissi, Paglieta e Orsogna. I socialisti locali non solo presentarono le liste nei suddetti comuni, ma vinsero le elezioni nonostante le violenze e le minacce. Da qui è nata l'idea di contattare il Prof. Mino Argentieri, figlio di Alberto, socialista, sindacalista e sindaco di Gissi prima dell'avvento del fascismo. Grazie alla disponibilità di Angelo Tantarò, che mi ha aiutato a mettermi in contatto con il Professore, è iniziato un amichevole dialogo che mi ha portato a conoscere e scoprire una bella persona e un fine intellettuale. Sin dalla prima telefonata il prof. Argentieri mi ha aperto la porta dei suoi ricordi e mentre mi narra della sua infanzia e della figura del padre, ho immaginato questo bambino che dialogava e discuteva con il padre e osservava questo uomo che, ormai lontano dalla politica militante, lasciava intravedere una forte tempra di antifascista suscitando, nel piccolo Mino, qualche segno di disaccordo. Erano i tempi! La vecchia generazione socialista, sconfitta, isolata e i giovani imbevuti di retorica di regime. Seguendo la narrazione il professore mi racconta come il padre, dopo il trasferimento a Roma da Pescara dove Mino è nato, con molta attenzione coltivava frequentazioni con vecchi compagni, ma gli incontri non erano momenti di resistenza attiva perché i socialisti, a differenza dei comunisti e degli azionisti non avevano conservato una struttura organizzata. Non mancavano incontri con ex militanti ormai passati al fascismo. Tra questi Nicola Bombacci e, sempre a Roma, in occasione di una partita di calcio, con Edmondo Rossoni. Quest'ultimo incontro fu amichevole e il padre non mancò di presentargli il piccolo Mino. La furia devastatrice della dittatura non aveva

cancellato antiche amicizie nate durante l'emigrazione negli U.S.A. dove, tra il 1911 e il 1913 Argentieri e Rossoni dirigevano la Federazione del partito Socialista Italiano degli Stati Uniti d'America. Proseguendo nei ricordi con grande sensibilità mi ha descritto come il padre e la madre, originaria di Pistoia dove Alberto aveva guidato la Camera del lavoro durante le lotte del biennio rosso, avessero una grande attenzione e cura per lui. Genitori premurosi e dediti alla formazione umana del loro figlio che, attraverso un piccolo teatro dei burattini, cercavano di trasmettere i loro ideali di giustizia sociale e ugua-



Mino Argentieri in una recente caricatura di Luigi Zara

glianza. Così prosegue con i ricordi di quando bambino viveva a Pescara: le giornate di sole trascorse al mare con i suoi genitori, le barche che al tramonto facevano rientro nel porto canale, i pescatori che ritessevano le reti e sistemavano le barche con il catrame, il sapore del mare e di pesce, la prestigiosa coppa "Acerbo"; la scomparsa prematura della mamma e il padre che si prende cura di lui. E mentre mi parla, lo immagino tenersi per mano con il genitore e riemergono ricordi lontani come il soggiorno a Vasto (all'epoca Istonio) sul finire degli anni '30 presso la casa della famiglia Pomponio, amici di famiglia, in cui c'era un prete, don Vincenzo, persona burbera e austera, così mentre descrive la spiaggia frequentata da pochissime persone e tra queste i pescatori che, quasi nudi, attendevano alle loro attività di pesca e qualcuno che portava sin-

alla riva dei cavalli che servivano per il trasporto del pesce lo immagino fanciullo in quei luoghi. Da Vasto il piccolo Mino per un breve periodo soggiorna a Guardia Bruna, villaggio nell'alto vastese. Qui incontra il mondo contadino, le grandi fatiche, le loro povere case. Lui abita in un palazzo, con grandi stanze frequentato nottetempo dai topi, in cui viveva un fattore con la sua famiglia, ne conosce il figlio, studente in seminario che gli regalerà un libro del Papini e gioca con i bambini del luogo. Il padre oltre a prendersi cura di lui può coltivare la sua grande passione: la caccia. E' un borgo piccolo, non c'è la stazione dei carabinieri, non ci sono tracce del regime. Tutto appare lontano e tranquillo. Si vede solo la fatica quotidiana delle donne e degli uomini nei campi. Dai ricordi che si rincorrono mi racconta del forte legame che il padre ha per la sua terra e per il suo paese. Sin dalla primissima infanzia, ogni anno, farà ritorno con i genitori a Gissi. Vi trascorrerà alcuni giorni di serenità ospite in un piccolo albergo. I ricordi si fanno teneri quando descrive le passeggiate al cimitero per far visita ai nonni paterni e le lunghe camminate con la mamma fuori porta, per andare incontro al padre di ritorno dalle battute di caccia, che attendevano sotto una grande quercia (ancora oggi visibile) che dava frescura e riparo. La presenza nel paese nativo avveniva nei giorni di festa quando il padre non mancava, tra l'altro, di fargli notare le persone confinate lì dal regime oppure quando Mino osservava il genitore discorrere con i contadini, con grande competenza, delle attività nei campi. Questo aspetto lo affascinava non poco. Il legame con Gissi è durato fino alla prematura scomparsa del papà avvenuta nel '42. Attraverso i ricordi della fanciullezza e del suo papà, Mino Argentieri non perde occasione per riflettere sul presente e sull'importanza della memoria per le nuove generazioni. Il Professore guarda con preoccupazione il disinteresse che sembra prevalere nel nostro mondo. Noi cerchiamo di combattere questo pericolo e questo piccolo contributo ne vuole essere testimonianza. Grazie Professore per la sua passione, per la cura che ha mostrato nel raccontare frammenti importanti della sua vita. Grazie di cuore!

Antonino Orlando

Lavora come impiegato presso un Istituto di Scuola Superiore di Pescara. Ha scritto diversi saggi di storia locale su "Rivista Abruzzese", "Abruzzo Contemporaneo", oltre ad alcuni saggi sull'emigrazione e sull'arte orafa in Abruzzo in lavori collettanei.

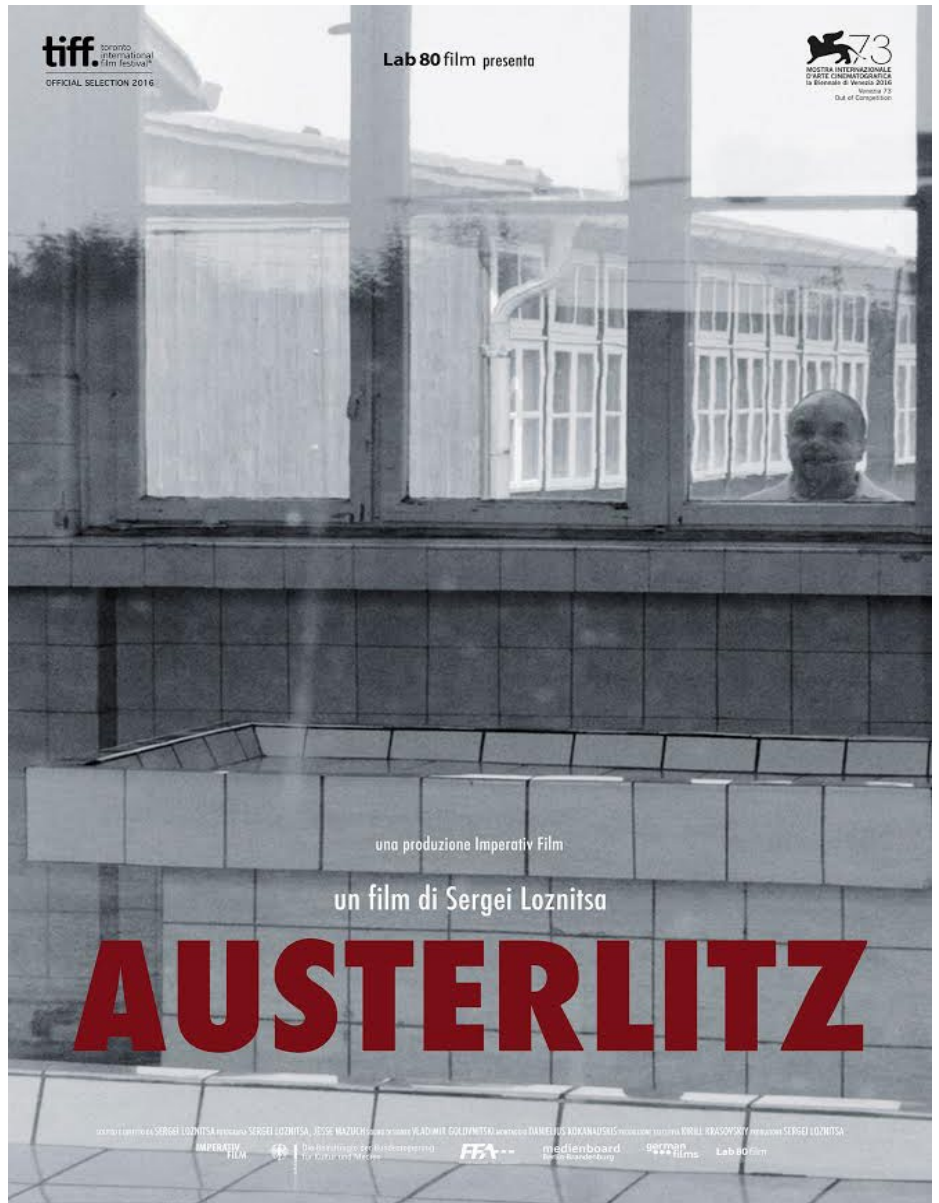
segue da pag. 1

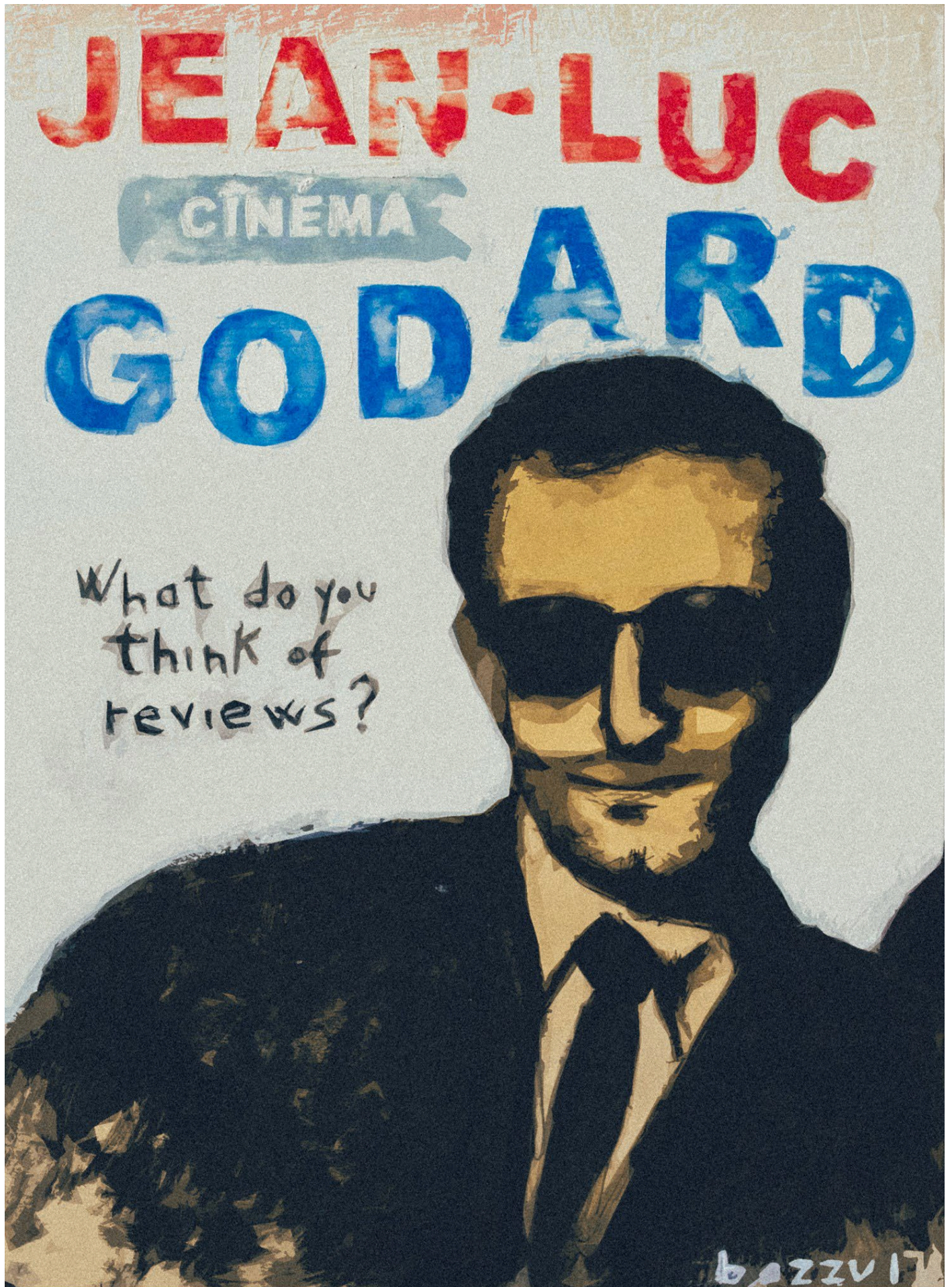
delle gite, tra le guide turistiche? *Potevate almeno cambiarvi*, tuonava Eastwood ai genitori della sua *Million Dollar Baby* paralizzata in ospedale, che irrompevano a trovarla in camera con i vestiti sgargianti che testimoniavano il loro passaggio per Disneyland. Davvero l'intuizione forse più straordinaria di *Austerlitz* si rivela allora quella di restituirci frammenti assolutamente *sospesi* in un linguaggio dell'assurdo nelle spiegazioni e nei monologhi tangenziali delle guide turistiche: nella verifica incerta di questo nonsense ritagliato tra infarinature storiche, indignazione ad effetto e azzardi interpretativi sul senso e sulla veridicità del simbolo-Auschwitz, c'è forse la scintilla più importante di tutta l'operazione, e il suo "gancio" con i nostri crucci sulla possibilità o meno della sopravvivenza e dalla ricostruzione di un linguaggio (quello della critica), di una pratica che indichi i punti in cui il presente si svela tra le immagini rendendole pulsanti, attraversabili, dialoganti. L'errore più clamoroso sarebbe allora quello di manovrare *Austerlitz* come un film intoccabile, fermarsi alla condanna automatica ed epidermica nei confronti della frequentazione distratta delle stanze del museo dell'impegno, credendo che l'austerità implacabile della forma dell'opera la ingabbi in un destino di fruizione elitaria, per la nicchia degli studiosi: potrebbe al contrario sorprendere quanto gli stessi ragazzi immortalati dallo sguardo di Loznitsa nella loro indifferenza per la memoria e la Storia, possano invece coglierne il mistero profondo e fundamentalmente universale. Nella trincea della battaglia quotidiana di ogni critico ci dovrebbe essere quella di far vedere *Austerlitz* a quante più persone possibile, in quante più maniere possibile, in quanti posti possibile (il film ad esempio non ha una sala che abbia avuto l'ardire di programmarlo a Roma, nonostante gli sforzi della distribuzione: ecco un argomento di riflessione...). Facile sarebbe infatti accomunare l'anonima calca di visitatori casuali e mostruosamente poco attenti che il documentario racconta, a quella mutazione della specie dell'appassionato di cinema analizzata di recente da diversi interventi su queste pagine: turisti a zozzo per la Storia del Cinema vista come monumento abbacinante del passato, testimonianza in rovina, maceria da contemplare. Il critico in questo assumerebbe la statura della guida che cerca invano di sensibilizzare su di una materia, ancora una volta, intoccabile: e invece la rivoluzione più grande sta forse nello stridore della fruizione espansa di questo nuovo pubblico, come quella straordinaria figura tra le decine di uomini di passaggio che Loznitsa cattura per pochi attimi, che indossa una t-shirt di *Jurassic Park* mentre vaga per Auschwitz, davvero l'attraversamento più stupefacente e fulmineo di tutto il film. In quella maglietta che si aggira nel campo di concentramento richiamando il lager dei dinosauri in animatronic di Spielberg, inconsapevole della scintilla blasfema d'immaginario che fa scoccare ai nostri occhi, risiede il superamento

di qualunque lettura indottrinata dei simboli e dei simulacri, e la definitiva apertura verso una riformulazione del reale e della propria narrazione, che ha ormai deciso di cancellare ogni soglia evidente tra l'entrata e l'uscita dallo spettacolo totale (ancora Deleuze). Chi si occupa di cinema oggi non deve aver paura

di affrontare capovolgimenti simili, e il sublime saggio visivo di Loznitsa è un chiaro segnale di quanto ci sia bisogno di una reinvenzione del nostro linguaggio, della nostra percezione, del nostro punto di vista.

Sergio Sozzo





"Jean-Luc Godard - Cosa pensi della critica?" Tecnica mista su Tavola 2017, Giampiero Bazzu

Ricorrenze

1947/2017: 70° della nascita della IFFS - International Federation of Film Societies

Diari di Cineclub è lieta di ospitare un intervento di Julio Lamaña, segretario generale della IFFS, sulle origini e sul clima attorno alla nascita della gloriosa associazione internazionale che raccoglie ancora oggi tutti i circoli del cinema nel mondo - (1^ parte)



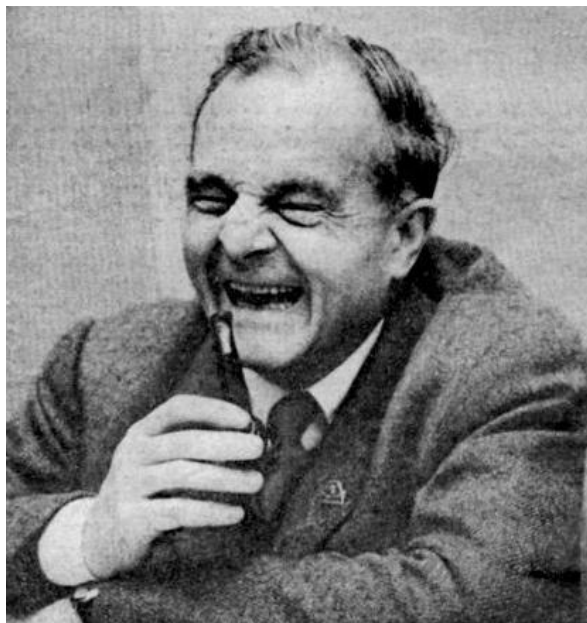
Julio Lamaña

Nel prossimo mese di Marzo si terrà in Sardegna (Italy), a Cagliari, un incontro per ricordare una doppia nascita: quella della *Fédération Internationale des Ciné-Clubs* (oggi meglio conosciuta come IFFS - *International Federation of Film Societies*) e quella della FICC - *Federazione italiana dei Circoli del Cinema*. Grazie all'impegno del centro regionale della Sardegna, la FICC, tra i soci fondatori della IFFS, sta organizzando un importante appuntamento per ricordare la loro nascita. Dopo 70 anni dal doppio evento, questa è una grande occasione per riflettere su una fase molto importante che riguarda il movimento cineclubista internazionale. Fu il clima politico e sociale di libertà che si sviluppò dopo la II guerra mondiale a stimolare la nascita di questo movimento, che voleva abbracciare le associazioni nazionali culturali cinematografiche di tutto il mondo. In questa straordinaria fase storica, con il bisogno impellente di non ripetere altri errori che portassero a un nuovo conflitto militare, si sviluppò in diversi ambiti la nascita di organismi internazionali che potessero favorire un futuro progressivo di pace per tutti gli abitanti del pianeta. Nel 1945, nasce così a San Francisco l'accordo internazionale istitutivo dell'Organizzazione delle Nazioni Unite firmato da 50 paesi. Un anno dopo, nel novembre del 1946, nell'ONU si tiene la prima importante conferenza mondiale a Parigi, che si impegna a "favorire il sostegno intellettuale e morale del genere umano, così da aiutare a prevenire lo scoppio di un'altra guerra mondiale". Winston Churchill, in un discorso nello stesso anno a Zurigo, proclama la necessità di unire gli stati d'Europa, in modo da superare nuovi conflitti militari. Si possono comprendere le origini della IFFS come parte organica di questo clima storico e dello spirito che animava la formazione di nuove istituzioni democratiche internazionali. Lo sviluppo del cinema e il modo con il quale il pubblico organizzato si è rapportato ad esso, rientra pienamente in questo percorso volto a tutelare la pace e ad evitare nuove guerre (1).

Sviluppo dei circoli del cinema internazionali dopo la seconda guerra mondiale
Dopo il secondo conflitto mondiale, la ricostruzione materiale e morale dei Paesi colpiti dalla guerra ha fatto emergere una complessità di problemi legati anche allo sviluppo delle attività nascenti dei circoli del cinema. Non si



Fédération internationale des ciné-clubs
International Federation of Film Societies
Federación Internacional de Cine Clubes



Georges Sadoul (1904 - 1967) storico e critico cinematografico militante, sostenitore dell'importanza di un cinema attento ai problemi della società. (Segretario Generale IFFS)



Antonio Pietrangeli regista e sceneggiatore (1919 - 1968). Ha iniziato la sua carriera come critico cinematografico scrivendo in Bianco e Nero e Cinema. E' stato il primo presidente FICC- Federazione Italiana dei circoli del Cinema e primo Vice - Presidente dell'IFFS

può non sottolineare, anzitutto, come la nascita e l'avvio dell'attività della IFFS sia stata

fortemente condizionata da una geopolitica di un mondo sostanzialmente diviso in due fazioni. In questo senso, è particolarmente interessante l'analisi che ha fatto Paulo Jorge Granja sul contesto sociale e politico che ha preceduto la nascita della IFFS (2). Granja spiega che sul piano politico generale, la formazione di due potenti blocchi (USA e URSS) ha sviluppato posizioni così radicali e contrapposte da avere nel cinema una sua forte indiscutibile dimensione ideologica. Tale assunto emerge dalle politiche anti-imperialiste dei partiti comunisti europei (3), che considerano il boicottaggio contro le pellicole provenienti da Hollywood come un dovere politico. Ancora, i trattati di Leon-Byrnes tra gli Stati Uniti e la Francia, firmati nel Maggio 1946, tra le tante cose regolano l'aiuto economico che si da alla Francia

in cambio del ritiro delle quote e dei dazi per l'ingresso dei prodotti dagli Stati Uniti d'America, tra questi anche le pellicole provenienti da Hollywood. Il noto critico cinematografico francese Georges Sadoul condanna immediatamente sul giornale *L'Humanité* come questi trattati contribuiscano a distruggere il cinema francese.
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Viceversa, dall'altra parte dell'Atlantico, la MPAA - Motion Pictures Association of America, l'organizzazione americana dei produttori cinematografici, dichiarava che il cinema di Hollywood doveva essere esportato in tutto il mondo per diffondere il modello di vita americano. Dopo l'analisi fatta da Paulo Jorge Granja, la propensione culturale sulla funzione formativa del cinema ha avuto modo di svilupparsi attraverso l'idea della differenza tra il cosiddetto "cinema commerciale" e il "film d'arte".

Dal nazionale all'internazionale

In questo immediato periodo post-bellico, l'attività delle federazioni nazionali di cultura cinematografica si dimostra molto viva. In particolare, la FFCC - Fédération Française des Ciné-Clubs occupa in questa fase una posizione centrale e di primo piano. Il forte impegno della FFCC, con già tanti anni di storia e attività cinematografica alle spalle, risulta decisivo per la nascita della IFFS. Così, tra le diverse federazioni nazionali si inizia a sviluppare una strategia tesa a rafforzare i rapporti tra i circoli del cinema di diversi paesi, come avveniva, ad esempio, tra il *ciné-club* francese *Les Amis de l'écran* e il portoghese *Belcines* o il tedesco *Filmfreunde*. In questo clima di confronti internazionali, la FFCC organizza il I Congresso Nazionale dei *Ciné-Clubs*, invitando a partecipare quali ospiti alcune delegazioni internazionali, tra cui Olanda, Belgio, Italia e Portogallo. Il risultato di questo primo incontro ha effetti propulsivi, tanto da uscire eletta una commissione organizzativa internazionale con compiti programmatori, presieduta proprio da Georges Sadoul. (4) Le iniziative della FFCC, di cui è presidente lo stesso Georges Sadoul, continuano ad essere intense ed efficaci durante tutti i mesi che precedono la costituzione della IFFS. Vengono così delineate delle regole che saranno proposte poi dalla Commissione organizzativa del Congresso Internazionale. Regole che faranno emergere già da subito alcune tensioni, a partire dalla definizione stessa di cosa voglia dire un *Ciné-Club*. (5) L'influenza della esperienza culturale cinematografica francese, con la presentazione e il dibattito dopo il film quali strumenti principali per la formazione di un pubblico critico, conquista il sostegno dei circoli del cinema di diversi paesi. Una idea che si scontra però con quella di altri delegati di altri paesi di un circolo per soli amatori, cioè autori. La proposta francese si impone ottenendo i voti della maggioranza, favorendo così l'avvio di un processo di internazionalizzazione nell'aggregazione dei circoli del cinema. Grazie a questo processo, il 15 settembre del 1947 a Cannes (Francia), la prima Assemblea costituente della *Fédération Internationale des Ciné-Clubs* delibera sulle linee comuni di intervento di politica culturale. Georges Sadoul viene eletto come Segretario Generale, altri critici e registi ben noti come Jean Painlevé, Antonio Pietrangeli, Béla Balázs o Peter Baechlim faranno parte di questa prima segreteria (6). Anche se non sono presenti alla riunione, altre



Jean Painlevé (1902 - 1989) regista, partecipò attivamente al movimento d'avanguardia cinematografica dedicandosi poi alla cinematografia scientifica. Fondatore e direttore dell'Institut du cinéma scientifique, ha realizzato moltissimi documentari divulgativi, caratterizzati da notevole contrappunto fra immagini e suoni. (presidente d'onore IFFS)

federazioni faranno richiesta di ammissione: Austria, Brasile, Bulgaria, Danimarca, Ungheria, Palestina, Svezia, l'Uruguay, Jugoslavia. In un clima euforico, un forte riconoscimento per questo risultato viene unanimemente rivolto all'impegno dei *Ciné-Clubs* della FFCC. Per questa specifica ragione fu presentata una mozione da Mr. Oliver Bell, segretario d'onore della federazione inglese, affinché si tenesse la sede della IFFS a Parigi. Ancora oggi la sede della IFFS è a Parigi.

Julio Lamaña

(Fine della prima parte. La seconda parte sarà pubblicata sul prossimo numero 48 in uscita il 1 marzo)

1. Il punto 2 della Carta di Tabor sui Diritti del Pubblico dice testualmente: "Il diritto all'arte, all'arricchimento culturale, alla capacità di comunicazione, fonte di ogni mutazione culturale e sociale, è un diritto imprescrittibile. Esso è garante di una vera comprensione tra i popoli, solo mezzo d'evitare le guerre" - Tabor, Cecoslovacchia -18/09/1987
2. Paulo Jorge Granja. - VI Encontros de Cinema - CINECLUBES, FESTIVAIS E OUTRAS CINEFILIAS, 3, 4 e 5 de Novembro de 2003 (Coord. Doutor António Pedro Pita, PhD Paulo Jorge Granja dottorato e Paulo Cunha.), in coorganizzazione col Centro di Studi interdisciplinari del XX secolo presso l'Università di Coimbra - CEIS20 e della Sala per gli Studi Cinematografici della Facoltà delle Arti e Scienze presso l'Università di Coimbra
3. Il 22 settembre 1947, pochi giorni dopo la nascita della IFFS, i partiti comunisti europei si incontrano a Slarska-Poreba (Polonia). Nelle politiche antimperialiste che furono sostenute in quella occasione, la condanna del cinema di Hollywood risultava come un obiettivo da perseguire. Paulo Jorge Granja, Op. Cit.
4. Paulo Jorge Granja, Op. Cit.



Béla Balázs (1884 - 1949) è stato un poeta, scrittore, regista e sceneggiatore ungherese. Organizzazione IFFS

5. "Un'associazione è considerata come un *ciné-club* non commerciale quando la finalità non è il lucroso profitto ma lo sviluppo della cultura, della storia e dell'arte cinematografica, della divulgazione del cinema per la formazione di nuovi spettatori, della difesa degli interessi artistici e culturali nel cinema e dello scambio culturale con altri paesi". Paulo Jorge Granja, Op. Cit.

6. La composizione del primo comitato esecutivo della IFFS è la seguente: presidente d'onore: Jean Painlevé (Francia); presidente: Oliver Bell (Regno Unito); primo vice presidente: Korngold (Polonia); secondo vice presidente: Antonio Pietrangeli (Italia); segretario generale: Georges Sadoul (Francia); tesoriere: Peter Baechlin (Svizzera). I membri del direttivo: Bosman (Belgio); Hoekstra (Olanda). Organizzazione: Béla Balázs (Ungheria); Lapzerson (Argentina); Bilancio: Azevedo (Portogallo); F. Elia (Egitto); Commissario dell'organizzazione: Toner (Irlanda); Segretario esecutivo: Bardonnay e Souef.

Traduzione dall'inglese Marco Asunis



Don Chisciotte e Sancho Panza visti da Picasso

Lettera aperta al Ministro Dario Franceschini

Gent.mo Ministro Franceschini,

l'8 novembre di quest'anno ricorrono i 70 anni della nascita della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema; un'associazione che ha visto tra i suoi storici dirigenti, figure di indimenticabili intellettuali quali Cesare Zavattini o Riccardo Napolitano, giusto per citarne solo qualcuno.

Antonio Pietrangeli, il noto regista cinematografico, fu eletto quale primo presidente della FICC.

Fu proprio lui a rappresentare l'Italia al I Congresso di Cannes in Francia che, grazie alla volontà di altre 50 nazioni, decretò la nascita della Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema.

E' prevista a Marzo di quest' anno nella città di Cagliari, un'iniziativa comune tra le due Federazioni per festeggiare questo importante anniversario. Ci auguriamo fin d'ora che lei possa partecipare.

Però, ad esser franchi, a seguito del DDL da Lei presentato, diventato Legge cinema e audiovisivo dopo l'approvazione dei due rami del Parlamento, il 2017 rischia di divenire anche l'anno della scomparsa della FICC, gloriosa associazione culturale cinematografica che mi onoro oggi di rappresentare.

Le ragioni di questa personale preoccupazione sono state sufficientemente rappresentate in precedenti interventi proprio su Diari di Cineclub, rivista che le viene puntualmente inviata.

La FICC ritiene che quella approvata dal Parlamento sia una legge che soddisfi sostanzialmente interessi importanti ma specifici dell'industria cinematografica e che affossi invece in particolare il ruolo del volontariato associazionistico per la crescita culturale e critica del pubblico cinematografico, di cui Lei in una fase immediatamente precedente alla nuova legge si è fatto perfino difensore e paladino.

La nuova legge cancella inopinatamente, dopo oltre 50 anni, identità, rappresentanza e possibilità organizzative delle storiche associazioni nazionali di cultura cinematografica.

La stessa sarebbe dovuta entrare in vigore il 1° gennaio di quest'anno, ma essendo questa indissolubilmente collegata a tutta una miriade di decreti vari, l'incertezza regna ancora sovrana.

Una incertezza che si ripercuote in modo diretto negli uffici ministeriali, dai quali si è sballottati da un punto all'altro per conoscere semplicemente i tempi di presentazione delle nuove istanze o le ragioni per cui non si trovi nel sito ministeriale la modulistica per il bilancio consuntivo 2016, a dire il vero senza ottenere grandi risultati chiarificatori.

Signor Ministro, in attesa del concreto avvio della nuova legge, la sensazione è quella di sentirsi, per citare il grande poeta, *'... come d'autunno sugli alberi le foglie'*.

Il filo sottile che oggi lega la vita delle associazioni nazionali di cultura cinematografica riguarda la possibilità che la loro macchina organizzativa possa continuare a muoversi per attivare un sistema virtuoso imperniato sul puro volontariato.

Ecco perché pensiamo che un punto imprescindibile nel nuovo decreto attuativo riguardi la possibilità di ripristinare, come nel passato, una utilizzazione adeguata del contributo concesso per le cosiddette spese generali e di gestione, esplicitando con ciò – cosa che nella sostanza è stato cancellato nella nuova legge – il fatto che alle associazioni nazionali di cultura cinematografica debba essere garantita l'operatività di una struttura organizzativa, quale punto nevralgico di riferimento per le sue azioni di politica culturale, il sostegno ai circoli del cinema di base e le relazioni burocratico amministrative ministeriali.

Affrontare questo passaggio, reintrodurre queste voci di spesa come lo sono state fino al 2015, risulta scelta preminentemente politica e di Sua specifica responsabilità.

Con l'ottimismo della volontà di chi vuole continuare a perseguire attività a sostegno della cultura e del cinema italiano, si resta in attesa di nuove disposizioni che correggano almeno in parte i danni di una legge contraddittoria se non addirittura controproducente per la crescita culturale e formativa del pubblico cinematografico e dell'audiovisivo.

Roma, 24 gennaio 2017

Marco Asunis
(Presidente FICC)

www.ficc.it
info@ficc.it

Via Romanello da Forlì 30 - 00176 Roma
Telefono: 06.86328288 Fax: 06.45492902
cellulare 3475983664 (segreteria nazionale)

FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema
dal 1947 aderente alla International Federation of Film Societies - IFFS

Valore e limiti della legge cinema. Temi, questioni e opportunità per archivi e cineteche

Seminario di studio e approfondimento

Roma, 27 gennaio 2017

Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico

Sala Zavattini. Via Ostiense, 106



Una legge per le imprese e non per la cultura. E chi perde è la cultura



Stefania Brai

Chi mi ha chiamato ad intervenire in questo seminario conosce bene le mie posizioni su questa legge perché ne ho scritto quasi a dismisura. Voglio dire che sa bene la mia forte, direi fortissima, opposizione a questa legge, come ad altre tra quelle promulgate dal governo Renzi. Quindi ci si aspetta da me un intervento critico e non deluderò questa aspettativa, sperando di essere ugualmente utile alla vostra riflessione. Inizio dicendo che in tutta sincerità non vedo molti "valori" né molte opportunità ma piuttosto tantissimi limiti, se così si possono chiamare, che purtroppo determineranno un ulteriore e tragico impoverimento culturale del nostro paese. Provo a spiegare in sommi capi perché, rischiando di ripetere concetti che qualcuno forse ha già letto o sentito. Prima cosa, e la più importante anche perché non modificabile o migliorabile con i decreti attuativi, è la sua filosofia di fondo. Questo testo si inserisce perfettamente nella politica complessiva del governo Renzi che ha lavorato per la dismissione progressiva del ruolo sociale dello Stato di pari passo con la cancellazione progressiva dei diritti fondamentali sanciti dalla nostra Costituzione: il lavoro, la salute, la conoscenza, la cultura, il sapere, l'informazione. Quando parlo di dismissione del ruolo sociale dello Stato voglio dire che non vengono eliminati i finanziamenti pubblici ma questi vengono dirottati verso le imprese e il mercato invece che investiti nei "servizi" al cittadino. Si sono elargiti "bonus" e concessioni a discrezione del "principale", si sono consentiti accessi alla cultura una tantum e a mo' di premio: i musei gratuiti una domenica al mese, le notti bianche, il cinema a basso costo sempre e solo una volta al mese. Ma a nessuno è venuto in mente che se tanta gente è disponibile a fare la fila di notte o di domenica o il primo mercoledì del mese (tanto da suscitare la protesta degli esercenti che vedono svuotarsi le sale negli altri giorni) vuol dire che la gente ha davvero bisogno della cultura ma che c'è il solo piccolo particolare che non se la può permettere. Allora invece di

fare politiche economiche e sociali che garantiscano i diritti fondamentali sanciti dalla Costituzione e che consentano a tutti l'accesso alla fruizione e alla produzione culturale ed artistica, si regalano 500 euro ai ragazzi per il diciottesimo compleanno (sperando nel loro voto) o si concede l'entrata gratis di notte o di domenica in un museo. In questo paese si sta mercificando tutto, dalla formazione alla cultura alla salute. La formazione, con l'introduzione dell'alternanza scuola-lavoro - che vuol dire che la formazione non è più finalizzata all'acquisizione degli strumenti necessari alla crescita individuale e collettiva e alla costruzione di individui consapevoli e partecipi, ma alle esigenze del mercato del lavoro - e ancora la si sta mercificando con l'entrata diretta delle imprese nelle scuole che possono fornire gli strumenti della ricerca e quindi condizionare la ricerca stessa. E si sta mercificando la cultura, con una riforma della Rai - la più grande industria culturale pubblica - riportata dopo 40 anni sotto il controllo del governo e con un uomo solo al comando scelto dal governo, e che naturalmente è un manager perché quello che conta è "stare sul mercato" e non essere il volano della produzione culturale del paese. Si sta mercificando la cultura con la riforma dell'editoria e della carta stampata e con questa legge sul cinema. E vengo quindi al merito della legge. Il principio ispiratore di questa normativa è che il cinema è un'industria come un'altra e il fatto che questa industria produca "senso" non ha nessuna importanza. Non si sostiene più l'opera e la creazione artistica ma le imprese e l'industria, annullando le battaglie sostenute da sempre dalla maggior parte delle

associazioni e dalle forze culturali, professionali e sociali del cinema e dell'audiovisivo e ribaltando l'unico criterio che legittima e che dà senso all'intervento pubblico nei nostri settori che è quello di consentire la nascita e la diffusione, la conservazione e la tutela di tutte quelle opere che con i soli meccanismi del mercato non vedrebbero mai la luce. Non è certo compito dello Stato premiare con i soldi pubblici chi sul mercato è già forte, come invece fa questa legge. E spiego perché, a mio



valore e limiti della "legge cinema" temi, questioni e opportunità per archivi e cineteche

SEMINARIO DI STUDIO E APPROFONDIMENTO

ROMA, 27 GENNAIO 2017 - ORE 9.30

ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO
SALA ZAVATTINI, VIA OSTIENSE, 106

IL SEMINARIO NASCE DALL'URGENZA DI APPROFONDIRE ALCUNI ASPETTI DELLA NUOVA "DISCIPLINA DEL CINEMA E DELL'AUDIOVISIVO" IN RELAZIONE ALLE ATTIVITÀ DELLE CINETECH E DEGLI ARCHIVI AUDIOVISIVI ITALIANI, I CUI PATRIMONI SONO PARTICOLARMENTE RICCHI, DIVERSIFICATI E DISSEMINATI SUL TERRITORIO DEL NOSTRO PAESE. L'INIZIATIVA È CONCEPITA COME MOMENTO DI DISCUSSIONE A PIÙ VOCI, NONCHÉ DI APERTURA DI UN CONFRONTO ISTITUZIONALE.

INTRODUZIONE E COORDINAMENTO **VINCENZO VITA**

INTERVERRÀ **NICOLA BORRELLI**, DIRETTORE GENERALE CINEMA - MIBACT

LA "LEGGE CINEMA" E LE NUOVE SFIDE PER ARCHIVI E CINETECH NON STATALI
STEFANIA BRAI, MARCO MELE

LA PROMOZIONE DI UNA RETE NAZIONALE DELLE CINETECH PUBBLICHE E PRIVATE. NUOVE PROSPETTIVE PER UN SISTEMA PIÙ APERTO DEGLI ARCHIVI DELLA MEMORIA E DELLA SUA VALORIZZAZIONE

FELICE LAUDADIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA - CINETECA NAZIONALE

DIGITALIZZARE E DIFFONDERE I PATRIMONI DI CINEMA. QUALI CRITERI PER IL SOSTEGNO E LA DIFFUSIONE DEI PATRIMONI?

ROBERTO CICUTTO ISTITUTO LUCE CINECITTÀ

PATRIMONI AUDIOVISIVI INEDITI E PRIVATI. I FILM DI FAMIGLIA E AMATORIALI DALL'ARCHIVIAZIONE AL RIUSO

PAOLO SIMONI ARCHIVIO NAZIONALE DEL FILM DI FAMIGLIA

ALA DIGITALIZZAZIONE QUALE RISORSA PER LA VALORIZZAZIONE DEGLI ARCHIVI
ANTONELLO ZANDA CINETECA SARDA

SONO INVITATE LE ASSOCIAZIONI DI SETTORE

parere. Ovviamente molto sinteticamente e toccando solo i punti che forse in questo seminario ci possono più interessare. Si istituisce un fondo per il cinema e l'audiovisivo di un minimo di 400 milioni l'anno. Sembrano improvvisamente tanti ma non è così. Infatti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il bacino si allarga moltissimo non solo perché raddoppiano i settori di intervento (cinema e audiovisivo, che vuol dire per esempio le fiction televisive), ma avranno la nazionalità italiana e quindi il diritto di accedere al finanziamento pubblico le opere in cui il regista, l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, la maggioranza degli interpreti principali e degli interpreti secondari, l'autore della fotografia, l'autore del montaggio, l'autore della musica, il costumista, lo scenografo e l'autore della grafica siano di nazionalità italiana o di altro paese europeo. Si finanzieranno cioè con questo fondo film di tutti gli altri paesi dell'Unione europea purché girati *principalmente* in Italia e con i componenti la troupe non necessariamente italiani ma residenti in Italia e sottoposti a tassazione italiana. Come si fa allora a sostenere che aumentano le risorse? Inoltre l'82 per cento di queste risorse è assegnato in forma automatica "sulla base di parametri oggettivi, relativi alle opere cinematografiche e audiovisive precedentemente prodotte ovvero distribuite dalla medesima impresa". Naturalmente i parametri oggettivi sono principalmente quelli economici e ripeto se non fosse chiaro si riferiscono alle opere precedentemente prodotte o distribuite dalle imprese. Cioè per lo Stato non ha nessun valore l'opera che voglio produrre e per la quale sto cercando i finanziamenti ma contano gli incassi delle opere precedenti dell'impresa che ha deciso di produrre la mia opera. In parole povere questo vuol dire che più i film incasseranno più le imprese che le hanno prodotte o distribuite avranno finanziamenti dallo Stato. Questo vuol dire che otterranno i contributi automatici solo i produttori e i distributori forti sul mercato, con buona pace della produzione indipendente. Questo vuol dire che saranno distribuiti nelle sale solo i film che si ritiene abbiano caratteristiche tali da generare incassi al botteghino. Chi rischierà di produrre o distribuire o programmare in sala un'opera che a tavolino si giudica poco redditizia sul piano economico col rischio di abbassare il peso sul mercato della propria azienda? Chi produrrà e distribuirà e proietterà film con valenza culturale e artistica o di ricerca o a carattere documentaristico e quindi forse non "sufficientemente commerciali"? La risposta sensata potrebbe essere: con il finanziamento selettivo previsto dalla legge. Certo, ma anche qui col piccolo particolare che questo non può superare il 18 per cento del fondo totale che vuol dire su 400 milioni, 72 milioni. E ancora con il piccolo particolare che questi 72 milioni (sempre per cinema e audiovisivo) sono destinati a: scrittura, sviluppo, produzione e distribuzione nazionale di opere cinematografiche e audiovisive; opere prime e seconde, giovani autori, film "difficili realizzati con modeste risorse"; start-up; piccole sale; Biennale di Venezia, Istituto Luce Cinecittà e Centro sperimentale di cinematografia; Museo italiano dell'audiovisivo e del cinema; Cineteca di Bologna e Museo nazionale del cinema

Fondazione Maria Adriana Prolo- Archivi di fotografia, cinema e immagine (cioè il Museo del cinema di Torino); promozione cinematografica e audiovisiva; promozione delle attività di internazionalizzazione del settore, dell'immagine dell'Italia attraverso il cinema e l'audiovisivo; sostegno alla realizzazione di festival, rassegne e premi di rilevanza nazionale e internazionale; promozione delle attività di conservazione, restauro e fruizione del patrimonio cinematografico e audiovisivo; sostegno alla programmazione di film d'essai; sostegno all'attività di diffusione della cultura cinematografica svolta dalle associazioni nazionali di cultura cinematografica, dalle sale delle comunità ecclesiali e religiose (!!!); sostegno alla programmazione di film d'essai ovvero di ricerca e sperimentazione. E temo di non aver messo tutto. Mi fermo qui con i commenti perché credo che non ce ne sia bisogno nel senso che la norma si commenta da sola e chiarisca bene che le finalità della legge non sono certo quelle di sostenere il cinema e il suo patrimonio come fondamentale elemento culturale per la crescita civile del nostro paese. Allora cosa si può fare adesso. È difficile perché i tantissimi decreti attuativi



L'aperossa, il cinema in strada dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

che sono previsti dalla legge possono agire dentro una gabbia molto rigida e non modificabile. Per quanto riguarda le cineteche e gli archivi la gabbia è ancora più stretta anche perché mi pare che molto venga fatto ricadere sulle Regioni, che non navigano certo nell'oro ma sulle quali si può agire e con le quali si può lavorare riscontrando credo una maggiore disponibilità e sensibilità al tema. Per quello che riguarda questa legge provo comunque a buttare giù qualche proposta naturalmente tutte da discutere.

1. Innanzitutto chiederai al Ministero, prima di rendere operanti i decreti attuativi, di organizzare un incontro pubblico di discussione e verifica con le organizzazioni, le istituzioni e le forze sociali, culturali e professionali del settore. Mi sembra un elementare e dovuto segnale di attenzione e considerazione per chi nei settori lavora da anni.

2. Secondo: nel "Consiglio superiore del cinema e dell'audiovisivo" previsto dalla legge in sostituzione della componente cinema della

Consulta per lo spettacolo, tra le otto personalità di comprovata qualificazione professionale nominate dal Ministro perlomeno una dovrebbe rappresentare le Cineteche e gli archivi e una le associazioni di cultura cinematografica.

3. Nel piano straordinario per la digitalizzazione del patrimonio cinematografico ed audiovisivo (art. 29) sono previsti 10 milioni annui per il 2017-2018 e 2019 per la digitalizzazione delle opere audiovisive e cinematografiche. Non sono io in grado di calcolare l'adeguatezza della cifra rispetto al nostro patrimonio cinematografico ed audiovisivo e quindi su questo non mi posso esprimere. Però forse due cose si possono fare: si potrebbe inserire nei decreti attuativi l'estensione temporale del fondo. Non so quale può essere la formulazione tecnica ma si dovrebbe poter trovare il modo di rendere permanenti questi finanziamenti. Secondo: si potrebbe inserire sempre nei decreti una estensione delle finalità del fondo anche alla valorizzazione in modo da poter chiedere finanziamenti anche per le attività e iniziative inerenti le opere digitalizzate.

4. Vorrei chiedere un chiarimento su una norma che era già contenuta nella vecchia legge ma di cui io perlomeno non mi ero mai accorta. Al comma 2 dell'art. 7 riguardante la Cineteca nazionale si dice che la Cineteca "si avvale delle opere depositate o di altre copie stampate a proprie spese, in deroga a quanto previsto dall'art. 10 secondo comma e dagli art. 46 e 46 bis della legge n. 633" sul diritto d'autore. Ora questi articoli oltre a definire il compenso spettante all'autore, dicono anche che non si può modificare o rielaborare un'opera senza il consenso dell'autore. La deroga riguarda anche questo punto? La Cineteca nazionale può portare modifiche alle opere cinematografiche lì depositate? Se la mia interpretazione è giusta i decreti attuativi dovrebbero chiarire questo punto altrimenti sarebbe una violazione gravissima del diritto morale dell'autore messa in atto addirittura dallo Stato.

5. Ultimo punto che andrebbe definito nei decreti attuativi è il comma 3 dell'art. 29 laddove si dice che il Ministero può avvalersi delle opere digitalizzate con i fondi pubblici per proiezioni, manifestazioni eccetera. Forse andrebbe precisato qualcosa come "di comune accordo con i detentori dei diritti".

Chiudo su una cosa apparentemente di secondo piano. Nella newsletter del Ministero si dice: "Interesse culturale e contributo.... Terza sessione 2016, i vincitori". Una svista probabilmente. O un lapsus. Stiamo parlando di una lotteria con vincitori e perdenti? I perdenti sarebbero Wilma Labate, Valeria Golino, Davide Ferrario, Gianfranco Cabiddu, Angelo Longoni e tutti gli altri autori che non hanno ottenuto il finanziamento pubblico? Direi che qui chi sta perdendo veramente è la cultura italiana.

Stefania Brai

Redazionale dal nostro inviato *Silvio Magnozzi* al seminario AAMOD

Associazionismo culturale cinematografico? 50 anni di inefficacia nella formazione del pubblico, vadano a farsi benedire...

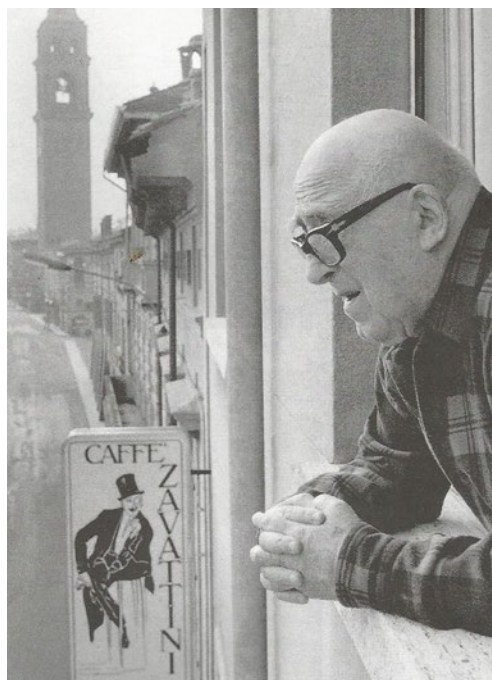
E' quanto emerso dalle parole del Direttore Generale Cinema – MiBACT ai margini di un incontro sulla Legge cinema e audiovisivo organizzato dall'AAMOD



Silvio Magnozzi

In un giorno estremamente simbolico rivolto al tema della 'Memoria', il 27 gennaio scorso si è svolto a Roma, organizzato dall'AAMOD - Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, un interessante seminario di studio e approfondimento sul "Valore e limiti della 'Legge cinema': temi, questioni e opportunità per archivi e cineteche". Un incontro a cui hanno partecipato diverse rappresentanze del mondo del cinema, legato alla valorizzazione, conservazione e promozione cinematografica. L'occasione è stata poter ragionare, alla presenza del D.G.C. – MiBACT Nicola Borrelli, sulle attività delle cineteche e archivi audiovisivi italiani, oltre che su altri aspetti ad esse collegate. La manifestazione è stata introdotta e coordinata dal presidente AAMOD Vincenzo Vita, che non ha lesinato giudizi critici su scelte incompilate e poco equilibrate della legge. Sono seguite le relazioni introduttive, molto critiche verso la legge, da parte di Stefania Brai e Marco Mele. Un giudizio critico che ha fatto capolino in tanti interventi sulle prospettive concrete riguardanti gli archivi e le cineteche, sull'efficacia o meno che possa svilupparsi una rete nazionale e un coordinamento di cineteche pubbliche e private che la legge indica, sul concreto sostegno che richiederà il piano straordinario per la digitalizzazione. Tante e tali sono risultate le problematiche nella vetusta tecnologia nostrana, da risultare urgente e certa una richiesta di impegno straordinario rivolto sia al restauro che alla conservazione e alla distribuzione del nostro patrimonio filmico e audiovisivo, che fa parte della storia del nostro Paese e non solo. Il tema principale riguarda la salvaguardia di un fondamentale patrimonio culturale, immagini e valore di una "memoria collettiva" necessaria per la crescita culturale, civile e politica delle future generazioni. A partire proprio dalle incertezze di questi obiettivi, la relazione di Stefania Brai (di cui pubblichiamo il testo integrale) ha evidenziato come la legge cinema risulti totalmente sbilanciata verso l'impresa e l'industria cinematografica, soffocando quel respiro naturale di cui la nuova legge avrebbe avuto bisogno, in particolare mediante un forte e marcato sostegno alla promozione culturale. Molti altri sono stati gli interventi che hanno sottolineato limiti e potenzialità di una legge che sarebbe dovuta entrare in vigore già dal 1° gennaio, che invece è ancora lì ferma al

palo. Senza una generale deliberazione sui decreti attuativi presenti, di cui sostanzialmente questa legge cinema è fatta, nulla potrà muoversi. La stessa Stefania Brai ha posto l'esigenza di un incontro pubblico con tutti i soggetti interessati prima della stesura dei decreti attuativi. Altri come Felice Laudadio (Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale) hanno espresso la necessità che sia la Cineteca Nazionale a fungere da coordinamento per tutte le cineteche e archivi italiani, prospettando un'autorità che verifichi effettivamente il lavoro del restauro dei film. Altri hanno ribadito, come ha fatto Francesco Martinotti (ANAC) intervenuto nel dibattito, la forte insoddisfazione sulla percentuale riservata ai contributi selettivi, così esigua da non poter soddisfare la gran quantità dei soggetti presenti a cui sono destinati. Ma, in par-



Cesare Zavattini (1902 -1989) sceneggiatore, giornalista, commediografo, scrittore e poeta italiano. Tra le figure più rilevanti del neorealismo italiano, di cui fu anche teorico. Nota la sua passione per l'Associazionismo culturale, è stato presidente della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema dal 1952 al 1965. Tra i fondatori dell'ANAC – Associazione Nazionale Autori Cinematografici, che presiede per alcuni anni dal 1965. Promotore dell'«Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e democratico», ne diviene presidente nel 1980.

ticolare, Antonello Zanda (Cineteca Sarda), dopo aver descritto l'azione e il metodo di lavoro della cineteca in Sardegna, ha posto l'accento sulla fruizione dei materiali in rapporto alla necessità della crescita culturale del pubblico.

A tal proposito, egli ha evidenziato il legame forte che deve esserci tra archivi, cineteche e formazione del pubblico. La stessa nascita della Cineteca Sarda è avvenuta grazie all'impegno decisivo dell'associazionismo cinematografico, oggi delegittimato e fortemente penalizzato nella nuova legge sul cinema. Il Direttore Generale MiBACT Nicola Borrelli, dopo aver risposto in modo rassicurante ai tanti dubbi, come quello sui contributi per il piano straordinario della digitalizzazione anch'esso condizionato da un preliminare Decreto del Presidente del Consiglio, ha voluto precisare la delicata questione posta da Antonello Zanda, circa le scelte in legge sulla formazione del pubblico e sul ruolo dell'associazionismo culturale cinematografico. Egli, pur confermando un difetto sulla legge verso le AANNCC - associazioni nazionali di cultura cinematografica, ha respinto la critica sulla mancanza di attenzione verso il pubblico. Ha spiegato che sarà ora la scuola (senza dire in che modo e chi) il luogo naturale della formazione del pubblico cinematografico, destinando ad essa risorse per attività con il MIUR. Ciò, in considerazione anche del fatto che l'azione svolta in 50 anni (sic!) dalle AANNCC, è risultata inefficace e perfino responsabile dello stato culturale in cui si è (ascoltare audio intervento del Direttore Generale Cinema Borrelli: <https://youtu.be/MB71tqyRxQI>). Cesare Zavattini, tra le innumerevoli cose belle realizzate, ci ha lasciato anche questo bel pensiero: "Ho visto con i miei occhi cambiare la faccia di un paese con la nascita di un circolo del cinema, giovani e anziani si animavano improvvisamente e cominciavano a discutere..." Alle parole di Nicola Borrelli, ci pare di immaginare l'anima di Zavattini agitarsi letteralmente nella tomba. Lui che divenne uno straordinario animatore dell'associazionismo culturale, assumendo la presidenza per quasi 15 anni della più antica delle associazioni, la FICC; lui che fu fondatore dello stesso Archivio audiovisivo del movimento operaio nel quale il Direttore Generale MiBACT ha emanato la sua sentenza. Giusto per curiosità, ci piacerebbe tanto sapere se questo è lo stesso giudizio del suo ministro di riferimento, il quale proprio nel 2015 aumentò di oltre il 30% il finanziamento alle AANNCC per il riconosciuto valore del loro impegno nell'ambito della crescita culturale del pubblico e della promozione del cinema italiano. Ah... saperlo!

Silvio Magnozzi

Idealista, militante culturale, da sempre impegnato per un mondo più giusto, continua a riporre fiducia nei valori che lo hanno animato.

Al cinema

Animali notturni come narrazione del buio



Natalino Piras

Negli Stati Uniti d'America, in questo tempo. I titoli di testa del film sono una sequenza di grasse, vecchie ballerine messe in mostra. Con il senso dell'osceno. Siamo in una prestigiosa galleria d'arte di cui è titolare Susan (Amy Adams). Susan riceve un manoscritto dall'ex marito (Jake Gyllenhaal) – tragica la separazione (lo scopriremo più tardi in flashback) – un romanzo che dovrà essere pubblicato da lì a qualche mese. La donna inizia a leggerlo dopo che l'attuale marito Walker parte per un week end d'affari, in realtà per tradirla. Il romanzo parla di Tony che è una proiezione di Edward, di Susan, della loro figlia adolescente. Insieme a *Seven* (1995) di David Fincher e *I soliti sospetti* (1995) di Brian Singer, più di vent'anni dopo *Animali notturni* (*Nocturnal Animals*, 2016) diretto da Tom Ford e tratto dal romanzo *Tony & Susan* (1993) di Austin Wright, costituiscono per me una particolare trilogia. Li accomuna il fatto che sono capaci di raccontare il male come presenza in una qualsiasi parte del mondo: che potrebbe essere tanto lontana così come facente parte, immanente, della realtà in cui tu vivi. Una trilogia che è pure una teodicea, letteralmente la giustizia di Dio nella presenza del male nel mondo. Qui, in questa trilogia, Dio è assente. Come ad Auschwitz e quanto questo come ripetizione dell'orrore a diversi gradi rappresenta. Un orrore in cui entrano anche terrore e tremore. In *Seven* è l'ossessione criminale di un serial killer che vuole punire i sette peccati capitali a muovere il racconto: per arrivare a quell'"allucinato finale" che lascia ancor oggi, vedendo e rivedendo il film, sgomenti. Nei *Soliti sospetti* è il diavolo probabilmente (inevitabile il richiamo a uno dei capolavori di Bresson), un diavolo zoppo, a sconvolgere i piani di una qualsiasi altrimenti ordinata indagine poliziesca. Sintomatico che sia il pazzo assassino di *Seven* che il Keyser Soze, il demone dei *Soliti sospetti*, abbiano la sembianza di Kevin Spacey, grande attore, faccia altrimenti normale che però sa rivelare allo spettatore inquietudine e addensarsi del buio: come tensione, come vuoto, come tensione della tenebra dentro il vuoto. In *Animali notturni* questo buio inizia a rivelarsi, a vedersi, a rendersi palpabile, dopo la normalità dell'avvio: quando Tony narrato da Edward vede interrompersi il viaggio nella notte, dentro una strada altrimenti larga nel deserto del Texas. C'è una macchina in mezzo alla strada. Dentro la macchina tre balordi ubriachi e strafatti di droga, in attesa di prede. Quelle vite irredimibili, dominate dalla violenza e dallo squallore, senza alcuna possibilità

di salvezza nella giungla che abitiamo: insomma tutto il peso di un qualsiasi dolente inferno dantesco (ancora *Seven* come richiamo) oppure di squallida, putrida, periferia metropolitana (ancora *I soliti sospetti* come altro richiamo) oppure di sperduto villaggio popolato da mostri, da orcos. Forte la capacità di narrazione di Edward a Susan che legge se stessa, sempre più in preda all'inquietudine. Il montaggio mette insieme la narrazione del romanzo e quella del film. I piani si interano. A far entrare lo spettatore in questa atmosfera da animali notturni, che sono, lo abbiamo appreso all'inizio coloro che non riescono a prendere sonno, come Susan, scoprono sia il flashback, l'analessi, sia la fuga in avanti, la prolessi, la sensazione di quanto accade e sta per accadere: in quella perduta notte in una autostrada del deserto del Texas, dove non prendono i cellulari. Passa una macchina della polizia a tutta velocità, a sirene spiegate e lampeggianti accesi. Non si ferma nonostante un Edward sempre più disperato, colpito dai balordi, si sbracci a segnalare. La tensione narrativa è fatta di una escalation che passa da violenza verbale, tutti gli alibi della provocazione, ad aggressione che il branco esercita su Edward e poi, il manifestarsi della bestia, sulla moglie e la figlia. Le porteranno via nella notte. Due le macchine usate per separare Edward dalla moglie e dalla figlia. Le due donne saranno ritrovate l'indomani, uccise dopo



essere state violentate. È Tony che dà l'allarme, dopo che si è nascosto per sfuggire al branco. Finisce la prima parte del film e lo spettatore, liberato dal primo incubo, si chiede come farà adesso a risalire la tensione. Il film ci riesce, eccome. C'è l'indagine poliziesca condotta principalmente dal detective Bobby Andes (Michael Shannon), un duro già minato dal cancro che ha come obiettivo quello di eliminare il feroce capo branco Ray Marcus (Aaron Taylor-Johnson) dopo che per mancanza di prove concrete è stato rimesso in libertà. Edward apprende di Bobby Andes come farsi giustizia da solo, come combattere la sua stessa remissione e mitezza, anche coddardia. Si arriva a un terribile, ancora allucinato,



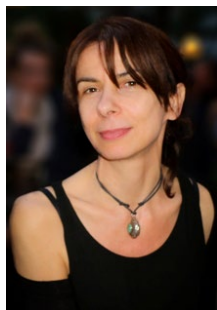
finale del romanzo. Il flashback, per Susan che legge, è anche la rivelazione del perché Edward faccia finire così la scrittura. Perché tanta morte. Il romanzo rivela pure la capacità da parte di Edward di organizzare e saper scrivere, saper narrare. Cosa che Susan gli aveva sempre rinfacciato di non sapere fare, in pratica di essere uno scrittore fallito, una delle cause, a parte le differenze di classe e di censo, del naufragio del loro matrimonio. Sono passati quasi vent'anni. Finito di leggere il romanzo, Susan riceve da Edward una mail. Lui la invita a cena, in uno dei ristoranti più chic della città. Susan si prepara e va all'appuntamento. Finale ancora terribile. Lo spettatore si immedesima in questo parallelismo e intreccio di trame. Sta in questo la forza del film. Susan legge il romanzo e noi con lei. La costruzione delle psicologie dei personaggi, la loro insita violenza e la corruzione in violenza ancora più selvaggia della mitezza di Tony, richiamano altri balordi, altri esseri buoni che quando prendono fuoco diventano cinici e spietati assassini. Tony un poco come il mite professore di matematica Dustin Hoffman in *Cane di paglia* (1971) di Sam Peckinpah. Altra lontana Cornovaglia, altri balordi, un'altra donna, la moglie del matematico, oggetto di violenza. La bravura della narrazione consiste per *Animali notturni* nel riprendere a costruire la tensione continuando nello stesso duplice binario tra lettura del romanzo e irruzione di questo nel reale, nel suo vuoto nonostante tutte le apparenze di completezza. È la notte che continua.

Natalino Piras

Autori si raccontano

Sbagliate: diario di un lungo viaggio dentro e fuori la maternità

“Non avere figli, per scelta o per caso, ci rende sbagliate?” La riflessione affrontata dal documentario “Sbagliate” di Elisabetta Pandimiglio e Daria Menozzi



Elisabetta Pandimiglio

A volte un film è un lungo viaggio. Solitario all'inizio. Tutti i miei lavori da sempre tendono ad esplorare l'esterno partendo da un'esperienza, vissuta o rilevata, che mi sembra degna di racconto. Ultima proiezione di *Sbagliate*: Roma, pochi giorni fa alla Casa Internazionale delle donne.

La sala è piena come al solito, nonostante il giro ininterrotto di presentazione per l'Italia. Il dibattito è vivo, gioioso e coinvolgente. C'è tanta voglia di parlare, molte madri presenti dicono di essersi sentite anche loro rappresentate nel racconto. Comincio a pensare ad un lavoro sulla scelta della maternità, molti anni fa: da tempo mi veniva continuamente chiesto conto di decisioni che fino ad allora avevo vissuto con naturalezza e serenità, senza mai troppo soffermarmi sulle ragioni profonde. Quando qualcosa ti preme dentro, prima o poi, trovi forma e modo di portarla fuori, per condividere e osservare con distacco. D'altra parte l'argomento era personale, ma nota-vo sempre più quanto riguardasse molte delle mie coetanee. Provo a buttare giù una serie di punti su cui mi piacerebbe lavorare: definizione dell'identità femminile, istinto di procreazione, maternità biologica e simbolica, retorica maternalista, pregiudizio collettivo, imperfezione del sentimento, violenza contro i propri figli, madri assassine e molto altro ancora. Scrivo un trattamento per un film dove si incrociano storie e testimonianze. La ricerca di un appoggio produttivo è piuttosto scoraggiante: quando spiego il mio intento, la risposta più frequente è che esiste il libero arbitrio e procreare non è obbligatorio, dunque perché farci sopra un film, dov'è l'elemento drammaturgico? Eppure, non mi appariva questo in certe dichiarazioni private e pubbliche, nell'opinione dominante, nell'indulgente sguardo di superiorità o nell'imbarazzo che coglievo ogni volta che qualcuno mi rivolgeva la fatidica domanda: “E come mai niente figli?”. Avevo iniziato a raccogliere testi, interviste, documenti, letteratura che rinviassero anche indirettamente all'argomento: in Francia, in Inghilterra, in America le childfree proliferavano e si organizzavano in associazioni e movimenti. Era un tema, eccome! Scavalco il problema produttivo, ma decido che non continuerò il viaggio da sola: invito a condividere il progetto, la mia amica e collega Daria



Anteprima al Biografilm, il primo festival in cui è stato selezionato “Sbagliate” nel giugno 2015 (foto di Leonardo Mancino)

Menziozzi, modenese, senza figli per scelta, grande viaggiatrice in senso letterale. Accetta con entusiasmo. Le passo la mia raccolta di testi, i miei appunti e, da sottoporre a donne disposte a raccontarsi, un ampio questionario che lei mi rinvia con le sue integrazioni. Passa

Cominciano i viaggi ferroviari: telecamere in spalla, su e giù Roma Modena, Modena Roma, per 3 anni. La voglia di parlare e confrontarsi si rivela vincente su qualsiasi sceneggiatura. Io e Daria filiamo cercando di non interrompere il flusso, ogni tanto facciamo domande e



Un fotogramma estratto dal film “Sbagliate”

del tempo durante il quale ci dedichiamo ad altri lavori, ma “Cattive”- titolo provvisorio – è sempre presente nelle nostre lunghe chiacchierate. L'incertezza riguarda ormai esclusivamente il tipo di struttura da dare al film, ma soprattutto la difficoltà di reperire donne disposte a mettersi a nudo senza paura di essere tacciate di egoismo, immaturità, infantilismo. Un giorno Daria, mentre fa la pasta in casa con alcune amiche, butta lì qualche domanda. La prova funziona: mi telefona raccontandomi quanto tutte siano state aperte e disponibili. E' arrivato il momento! Organizziamo i gruppi a Modena e a Roma, donne senza figli, per scelta o per caso, nessuna tesi da dimostrare. Cristina, una delle protagoniste, farà da trait d'union fra tutte le partecipanti.

poniamo questioni, ma siamo parte del gruppo e, nel confronto, a volte dimentichiamo il dovere lavorativo. Alcune ci ringraziano per aver dato loro la possibilità di tirare fuori per la prima volta un vissuto sommerso. *Sbagliate* prende vita come un'indimenticabile esperienza collettiva. Amiche tra loro alcune, altre no - davanti ad uno spuntino, in casa, dalla parrucchiera- si ritrovano a parlare di qualsiasi argomento con allegria, complicità, tristezza, molta autoironia. Finalmente libere, lontane dal fastidio di essere giudicate, si avviano verso la maturazione di una coscienza collettiva. Non mancano discussioni e contrasti. Durante le riprese, alcune storie subiscono cambiamenti: il film accompagna anche questi. Pur essendo autoprodotta, *Sbagliate* vede la luce grazie al prezioso supporto di Ivan Giordano, e Altera Studio per la finalizzazione, e di Annamaria Laracca, una delle protagoniste che con il suo sostegno ci ha permesso di affidare il montaggio ad una professionista. Superata l'iniziale diffidenza per un lavoro che dall'esterno veniva immaginato, come una sorta di manifesto antimaternità, non c'è proiezione che non venga accompagnata da un coinvolgente dibattito portatore di nuovi spunti e stimoli. Alla Casa internazionale delle donne, una mamma ha rivelato che la visione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'ha come liberata dal senso di colpa derivante dell'oscuro e ambivalente sentimento che può assalire anche la più amorevole e convinta delle madri. Non è la prima volta. Il cammino verso la liberazione dal pregiudizio e dal tabù è ancora lungo e lontano: troppi sono i convenzionalismi che inducono alla scorciatoia dei ruoli stereotipati. Chi di noi non ne è in parte complice e artefice? Spesso neanche ce ne rendiamo conto. Chissà se questa società ci mette in condizione di poter scegliere liberamente, sia in un senso che nell'altro! Certo la presa di coscienza, attraverso la parola e lo scambio, può dare una buona spinta verso il cambiamento. Ecco, forse è questo il valore profondo di questo difficile e lungo viaggio ancora in corso.

Elisabetta Pandimiglio

Regista e autrice. Ha scritto, realizzato e diretto numerosi lavori tra finzione e realtà, ottenendo riconoscimenti in vari paesi del mondo. È una delle fondatrici di Telefono Rosa. Ha pubblicato un romanzo, una biografia romanizzata, racconti, saggi, indagini, inchieste su condizione femminile e disagio sociale.

Sbagliate

Un film di
Elisabetta Pandimiglio
e Daria Menozzi



Soggetto, sceneggiatura, regia, fotografia, produzione

Elisabetta Pandimiglio e Daria Menozzi
durata: 67'

Italia 2014 (anteprima giugno 2015)

Musiche: Massimo Zamboni

Montaggio: Marzia Mete

Interpreti principali: Cristina Fibbia, Valeria Licurgo, Carla Mancinelli, Ivana Valentini

Con il sostegno di Altera Studio, Ivan Giordano, Annamaria Laracca

Cinema e letteratura in giallo

Chiamata per il morto (The Deadly Affair)

(1966) diretto da Sidney Lumet. Cast: Harriet Andersson, Maximilian Schell, James Mason, Simone Signoret



Giuseppe Previti

un alto funzionario del Ministero degli esteri, di cui si sospetta un passato filocomunista. Tutto è stato mosso da una lettera anonima, che poi si scoprirà essere stata scritta dallo stesso Fennan che aveva scoperto che la moglie era una spia comunista. Fennan si suicida e di questo Dobbs non si dà pace e inizia a

Siamo negli anni Cinquanta, quando uno dei migliori funzionari dei Servizi Segreti britannici Charles Dobbs, viene incaricato, siamo nel pieno della guerra fredda, di indagare e interrogare Fennan,

articolata e ben ritmata si da non far mai venire meno l'intensità della storia e la sua intelligibilità. *Chiamata per il morto* è certamente un film di spionaggio, ma non solo questo, perché a *Le Carré* interessava anche una riflessione sui rapporti umani, sui rapporti tra i protagonisti, sul clima generale del momento. Se la politica, il rapporto tra gli stati, l'opera delle spie è alla base della storia di *Le Carré* e ancor più del film, vengono alla luce anche i rapporti umani, le relazioni anche tra coniugi che nel tempo divengono sempre distanti, ma nonostante queste persone non riescono a distaccarsi, continuano a stare insieme e a farsi sempre più male. Così l'amore che Dobbs nonostante tutto porta alla moglie infedele, l'a-

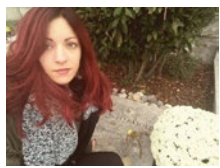


condurre una indagine parallela che lo farà soffrire molto perché insieme alla signora Fennan coinvolge un suo ex collaboratore e amico del tempo di guerra. Charles è sposato con Ann che lo tradisce spudoratamente, e Dieter, l'amico, si approfitterà anche di lei per controllare le mosse di Dobbs. John Le Carré è un noto scrittore britannico di trame spionistiche, avendo lui stesso un passato nel controspionaggio britannico. Il protagonista dei suoi romanzi è George Smiley che abbiamo incontrato in *La spia che venne dal freddo*, a cui appunto è seguito *Chiamata per il morto*. Il film è abbastanza fedele al libro da cui è tratto, salvo che George Smiley nel film viene ribattezzato Charles Dobbs. Il romanzo metteva anche in evidenza i fermenti, le passioni, i misteri degli anni Sessanta, il film pigia più il pedale sul tasto spy-story. Negli anni '50 era in atto una vera e propria caccia alle streghe, si vedevano e si cercavano spie dappertutto. Un funzionario dopo un colloquio con un collega accusato di filocomunismo si convince della sua innocenza e quindi resta molto sorpreso del suicidio dell'uomo. In barba ai divieti dei superiori avvia una indagine che lo porterà a scoprire una rete spionistica a Londra. Un film importante, buoni il soggetto e lo sviluppo dello stesso dovuto a Sidney Lumet, mentre anche il gruppo degli attori contribuisce ottimamente al successo. Una narrazione molto

micizia che si frantuma tra Dobbs e Dieter, il rapporto tra la coppia delle spie vere o presunte che siano. Un film sulla caducità dei rapporti umani, sulla fiducia che qualcuno ostinatamente vuol mantenere verso l'altro o gli altri. E poi la scoperta (ma è veramente una scoperta?) che i minimi fatti giornalieri, vedi anche il tradimento o la perdita di ogni speranza, possono finire per condizionare la storia del loro Paese e di tutto quello che lo circonda. Un gioco a incastri, tra vicende personali e vicende di carattere generale, nazionale, anche se tutto è sempre dosato senza perdere mai di vista la vicenda centrale, ovvero il caso delle spie. Protagonista di sfondo ma essenziale è una Londra cupa, livida, ma viva, reale, ricca di fermenti culturali, con alcuni cammei, vedi lo strangolamento in teatro mentre sul palcoscenico si consuma una tragedia scespiriana, come dire niente cambia nel tempo. E in questa Londra in cui si muovono i nostri protagonisti con i loro segreti, i loro vizi, le loro delusioni nell'accorgersi che le persone in cui loro ponevano fiducia erano tutt'altro. La storia ha ovviamente una conclusione che non vi riveli, ma certo l'amarezza va ben oltre la soluzione del caso, nessuno può uscire contento o sentirsi vincitore.

Giuseppe Previti

Le lacrime amare di Petra Von Kant: la solitudine dell'anticonformismo e l'impossibile dialogo



Giorgia Bruni

Rainer Werner Fassbinder dà vita alla versione cinematografica dell'omonima pièce teatrale *Le lacrime amare di Petra Von Kant*, di cui

è unico autore, in soli dieci giorni di riprese nel 1972 e soli dieci anni prima di morire immortalandosi in eterno come un regista tragicamente giovane. Gli anni settanta vedono la piena fioritura del cosiddetto "Neuer Deutscher Film" ossia il Nuovo Cinema Tedesco fondato, il decennio precedente, da Rainer Werner Fassbinder assieme a personalità del calibro di Werner Herzog, Alexandre Kluge, Margarethe Von Trotta, Hans - Jurgen Syberberg, Wim Wenders, per denunciare la profonda crisi attraversata dal cinema tedesco e onde colmare la grave selva di lacune in cui quest'ultimo brancolava inesorabilmente. Il 28 febbraio del 1962 venne firmato il Manifesto di Oberhausen da ben 26 giovani registi e nel 1970 tredici di loro, tra cui troviamo tutti i poc'anzi menzionati, diedero vita ad una rete distributiva indipendente: la "Filmverlag Der Autoren". Quest'ultima necessaria in quanto la costituzione del "Kuratorium Junger Deutscher Film", risalente al 1965, consentiva sì un fondo di finanziamenti per i giovani autori del movimento garantendogli i mezzi per realizzare i film tuttavia i film, nella fase successiva, non trovavano una distribuzione. I nuovi registi, influenzati dal Neorealismo italiano e dalla Nouvelle Vague francese, incontrarono sul loro cammino diversi ostacoli dovendo misurarsi con un mercato rigido e, forse da troppo tempo, cristallizzato sulla commercialità confezionata, nella maggior parte dei casi, in America. Sintetizzando ai minimi termini la questione, si potrebbe affermare che, in sostanza, i film figli del Nuovo Cinema Tedesco non incassavano o, meglio, faticavano terribilmente a ritagliarsi un loro pubblico. Di conseguenza, si capisce, figura nemica e ostile alla generazione di Fassbinder divenne quella dell'esercente cinematografico il quale tendeva a prediligere film provenienti della patinata Hollywood ma dai sicuri introiti. Emblematiche, a tale proposito, le parole di Alexandre Kluge nell'illustrare le condizioni di un mercato in cui, assieme agli altri, è costretto a districarsi: *In un sistema produttivo polarizzato da due estremi contemporaneamente freddi e rassegnati, quello della cultura pornografica e quello della cultura del cinema d'arte.*¹

Negli anni sessanta la critica cinematografica si orientava verso un certo realismo che permettesse di descrivere la società tedesco - occidentale e verso un'indagine sociologica del miracolo economico ma gli spettatori bramavano l'evasione e il divertimento. I registi del N.C.T. sperimentavano, nel frattempo, percorsi

remotamente distanti e significativamente alternativi rispetto al cinema nazista e all'industria cinematografica discendente da Hollywood tentando di conquistarsi un pubblico nazionale non più effimero e incostante ma fedele e in linea con l'opera di restaurazione propostagli. Kluge ed Herzog, ad esempio, erano soliti migrare di cineclub in cineclub e peregrinare tra i vari festival locali portando personalmente i loro film e intervenendo, in prima persona, nell'ambito di dibattiti organizzati post proiezioni. Tutto ciò accadeva, in maniera sconcertante, parallelamente al divenire della Germania primo produttore europeo di cinema pornografico in seguito alla liberalizzazione della censura. Ulteriore questione



a cui i volenterosi nuovi registi dovettero far fronte, fu il problema dei generi. Il genere cinematografico tedesco più radicato era, indiscutibilmente, l'Heimatfilm; Heimat è un vocabolo privo di reale corrispettivo semantico italiano che viene approssimativamente reso con espressioni come "piccola patria", "luogo natio" e sta ad indicare il territorio in cui ci si sente a casa perché è dimora di tutti i ricordi dell'infanzia. Durante il II dopoguerra ebbe un rilevante sviluppo e successo l'Heimatfilm il cui nucleo drammaturgico, in realtà, non era dotato di originalità giacché procedeva in maniera stereotipata nel narrare le vicende sentimentali di una fanciulla contadina contesa da due ragazzi: il forestiero e l'autoctono campagnolo connotato dai medesimi costumi e backgrounds "esistenziali". La scelta della ragazza, dopo un certo numero di sequenze, soleva cadere sempre sulla seconda opzione. Molti registi tentarono di rielaborare lo stesso concetto di "heimat" con la speranza di colpire l'attenzione dei più ripartendo da un genere ben annidato nell'anima del popolo tedesco. Rainer Werner Fassbinder si cimentò, ben sostenuto da una genialità intrinseca, nel melodramma sociale grazie anche al quale fu in grado di carpire numerose schiere. Il regista gettava nel calderone dello schermo i germi del disagio sociale facendoli sbocciare nel flusso di fotogrammi filtrati sempre da corpi e anime di donne. Fassbinder gioca con l'esasperazione e con l'imprevedibilità delle reazioni proprie dei personaggi femminili che costellano i suoi film per esprimere il malessere e l'oppressione di un intero popolo, di un'intera

generazione. Fassbinder è un grande comunicatore e rappresenta il passaggio dall'espressione alla comunicazione.² In *Le lacrime amare di Petra Von Kant*, probabilmente, Fassbinder comunica l'incomunicabilità quale assoluta categoria in cui la società intrappola brutalmente l'anticonvenzionalità. Petra Von Kant è ricca, istruita, ancora giovane e ha conquistato il successo da sé. Sembrerebbe il classico ritratto di un personaggio vincente e senza ombre eppure Petra Von Kant è un'oppressa, una vittima e ciò che la consumerà, scena dopo scena o meglio, dato l'andamento teatrale del film, atto dopo atto, è il dolore scaturito dalla totale incapacità di comunicare. Petra Von Kant si oppone alle leggi del conformismo amando appassionatamente e ricercando ardentemente una verità suprema nei rapporti di cui si nutre la sua anima; condizione d'esistenza da cui si origina la volontà di "vivere senza trucchi" come confesserà a Sidonie in una delle prime sequenze e in riferimento al recente matrimonio fallito. Il film si potrebbe scindere in atti in cui protagonista assoluto è un apparente dialogo; apparente poiché non sussisteranno mai le basi reali per uno scambio concreto. Petra parla una lingua e vive una vita che nessuno comprende ma che molti tentano di sfruttare. Al posto della comprensione, di tanto in tanto, subentra, incapace di sublimazione, la compassione tuttavia, il più delle volte, neppure la compassione è reale ma orrendamente piccolo borghese e di facciata. Dirà la stessa Petra sempre rivolgendosi a Sidonie:

"[...] è sempre molto facile compatire. Molto più difficile è capire. Quando capisci qualcuno non devi più compatirlo, devi cambiare [...] si può compatire ciò che non si riesce a capire..."

L'unica condivisione che, in qualche misura, prende le distanze dal conformismo è il rapporto con la segretaria e tuttofare Marlene tuttavia si tratta di un rapporto di totale sottomissione da parte della ragazza e, per questo, di un rapporto malato. Marlene è una mesta, sempre silenziosa, presenza quasi di cornice che accompagna le vicissitudini di Petra; è l'unica che la ascolta realmente e che, tra un rimprovero feroce e un intimo quanto fugace lento, soffre per i suoi fallimenti e tenta di rassicurarla col suo mutismo costante e attento ad ogni ordine impartitole non essendo in possesso di ulteriori mezzi. Anche in questo caso, dunque, la comunicazione è lievemente meno assente ma la sua consistenza è ectoplasmatica. Ogni tentativo di dialogo muore in partenza sin dalla prima scena: Petra telefona alla madre trasfigurando completamente il suo effettivo umore. La donna le chiede dei soldi, una cospicua cifra e le parla di un lungo viaggio che ha intenzione di compiere a Miami a cui Petra si sforza di reagire entusiasticamente.

segue a pag. successiva

1 T. Elsasser, *Dal cinema degli autori alla piccola Hollywood*, cit. pag. 16.

2 A. Colizzi, *Tutte le donne di Fassbinder*, doc. cit. intervista di Bernardo Bertolucci.

segue da pag. precedente

Le riesce solo, d'altro canto, la pronuncia di scialbe frasi rituali per proferir le quali la stilista deve racimolare tutta la forza di cui dispone. Al termine della telefonata incarica Marlene di scrivere una lettera il cui destinatario viene informato dell'incapacità di Petra di remunerarlo. "[...] ci sono delle circostanze talvolta nella vita..." La protagonista, interpretata mirabilmente da Margit Carstensen, non ha bisogno di dare spiegazioni giacché è sin troppo esplicito che preferisce prestare i soldi alla madre per il suo futile viaggio piuttosto che pagare un eventuale fornitore o collaboratore. Fassbinder, giocando con piani sequenza circolari e con allargamenti e restringimenti di inquadrature, costruisce l'identità, e dunque la sfera delle debolezze, di Petra Von Kant sul labile confine tra gli sviluppi del presente e le delusioni passate raccontate, in ordine sparso, nel presente della storia. La lunga scena che segue quella iniziale accennata è il primo scontro, cadenzato sulla "botta e risposta", di Petra con l'impossibilità di essere compresa ovvero con la fallimentare esperienza del comunicare: la lunga scena con Sidonie. La conversazione tra Petra e Sidonie scioglie il primo arco fumoso del mistero aleggiante sul passato della protagonista e, di conseguenza, rivela la causa scatenante la presente infelicità: il divorzio dal marito che, solo nella scena successiva tra Petra e Karin, scopriremo essere il secondo. Il confronto tra Petra e Sidonie dal particolare - contingente si apre all'universale - trascendente e rappresenta, perciò, lo scontro o, meglio, il mancato incontro tra due modi di pensare ed essere donna: Sidonie è schiava della convenzione e del perbenismo borghesi mentre Petra ricalca i tratti della passionalità straripante dalla diga di un inetto conformismo. Alle domande pungenti e "da salotto" di Sidonie, infatti, Petra ribatte con delle vere speculazioni sulla vita e sul mondo che tendono sempre più ad astrarsi dal concreto vissuto. Dinanzi a Sidonie come dinanzi a sua madre, però, Petra si mostra forte e consapevole. Ancora non tutto è perduto e l'esclusione della donna è solo un tremendo presagio che acquisirà sostanza di verità solamente con e dopo Karin quando Petra raggiungerà una dolorosa catarsi. In un frangente della scena con Sidonie, Petra ha lo sguardo perso; di fronte a lei si stagliano due manichini femminili posizionati frontalmente l'uno all'altro come se anch'essi tentassero un inanimato e impossibile dialogo. L'attrice è anche incorniciata da due bambole quasi abbandonate sulla trave di legno sopra la sua testa e rivolge le spalle a Sidonie, lontana e quasi sfuocata sullo sfondo. La scenografia è emblematica e sembra quasi suggerire allo spettatore l'inconsistenza del rapporto fra le donne e l'incapacità dell'una (Sidonie) di ascoltare e comprendere l'altra. Fassbinder opera un primo piano su Sidonie solamente quando deve mostrare lo sconvolgimento della benpensante alla notizia che, a chiedere e volere il divorzio, sia stata Petra e non suo marito. La presa di posizione dell'amica, incapace di ubbidire al

ruolo che la società impone alla donna unita alla sua indole selvaggia inabile all'accettazione, è intollerabile e fonte di scandalo. Lo stupore per il comportamento di Petra è tale da farle pronunciare:

[...] perché cercare sempre il nuovo quando ciò che esiste è già rivelato?

Il dramma di Fassbinder è completamente al femminile: gli uomini subentrano in trasparenza dall'esterno e partecipano all'esistenza legati solo ai discorsi e alla visione che le donne hanno di loro. Sono uomini reali, hanno contribuito tutti, chi più chi meno, al passato e al presente emotivo delle donne presenti nel film tuttavia nessuno di loro gioca alcun ruolo fondante o risulta dotato di caratteristiche che lo identifichino in qualche modo. Essi, d'altronde, indirettamente svolgono una funzione analettica: ogni volta che un uomo viene



nominato o, nel caso di Freddy (marito australiano di Karin), con una semplice telefonata va ad intromettersi nello sviluppo della storia questa subisce un disastroso epilogo: quando Petra nomina il suo primo marito termina una fase della sua vita e ne inizia un'altra, la più devastante, segnata dall'amore omosessuale non ricambiato per Karin. Quando invece la protagonista racconta a Karin del suo primo marito ha concreto inizio la sua distruzione e il suo sfruttamento da parte della giovane; la telefonata di Freddy porta al definitivo abbandono di Karin e al conseguente delirio di Petra. Ancora Gabriele, figlia di Petra, confesserà alla madre di essersi innamorata di un ragazzo poco prima del suo terribile sfogo di ira e disperazione. Infine la madre, nella scena finale, farà riferimento al defunto padre di Petra qualche minuto prima dell'insospettabile uscita di scena di Marlene. Altro fallimentare dialogo, seppur di natura differente, è quello tra Petra e Karin. Fassbinder non accentua troppo la repentina omosessualità della protagonista e l'altrettanto repentino slancio amoroso nei confronti della giovane (Petra dichiarerà subito a Karin il suo amore per lei); non esiste una scena o un frammento narrativo in cui Petra si interroghi sui suoi sentimenti per Karin né, ancora, si hanno delucidazioni su un ipotetico passato in cui la donna abbia già esperito pulsioni omosessuali. Il focus del regista e autore è, ancora una volta, sull'invisibile muro tra Petra e gli altri. Petra ama e basta. Non si pone, se non in una breve riflessione finale accanto alla madre, troppe domande. Ama senza "trucchi", giochi di

interessi o logiche sociali. Quando Petra confida alla ragazza la tragica scomparsa del suo primo marito, lei non la ascolta dedicandosi a danzare da sola e ad occhi chiusi. Inizialmente, però, Petra sembra essere la personalità dominante e Karin l'ingenua fanciulla sventurata di bassa estrazione sociale, facilmente preda del ricco e dell'istruito ma basta saltare alla scena seguente per notare il ribaltamento dei ruoli: Petra è ancora la vittima e Karin, sfruttando l'amore sconfinato della protagonista nei suoi confronti, vive a sue spese riservandole persino una certa crudeltà. Petra si ridurrà ad implorare la ragazza di ingannarla mentre Karin, per nulla impietosa, riderà delle sue "lacrime amare" insistendo sui dettagli della precedente notte di sesso da lei trascorsa con un uomo. Il dolore per l'amore mai ricambiato di Karin e la snervante attesa di una sua telefonata condurrà Petra, nel giorno del suo compleanno, allo scoppio di un'ira e di una frustrazione covate da tempo. Lo sfogo di Petra non risparmia nessuno: aggredisce la figlia, la madre, Sidonie, lancia bicchieri, si vede chiaramente per quello che è: un'oppressa, un'outsider, un'incompresa, un'esclusa. Tutti coloro di cui si è circondata l'hanno sempre, consapevolmente o no, crudelmente o no, sfruttata e nessuno, a parte Marlene, è stato mai in grado di conoscerla. Fassbinder opera pochi piani sequenza prediligendo l'uso della macchina fissa in questa scena in modo da conferirle una solennità squisitamente teatrale e un realismo prospettico. Petra e sua madre saranno incapaci di comunicare sino alla fine quando, mentre la protagonista bisbiglia, oramai quasi al nulla mantenendo uno sguardo fisso nel vuoto, la sua paura della solitudine, la madre, incapace di comprenderla e di sforzarsi per tentare, la informa del suo avvicinamento alla chiesa e dei misteriosi fiori posati sulla tomba del marito. Il destino di Petra è la solitudine poiché la solitudine è il destino di chi rema contro la convenzione e la società. Anche Marlene, nel suo silenzio sommerso, sarà incapace di percorrere sentieri differenti per instaurare un nuovo rapporto con Petra e abbandonarla sarà l'unico modo per non tentare.

Giorgia Bruni

Nata a Roma il 26 settembre del 1990, è Dottoranda (XXXI ciclo) in Spettacolo, curriculum cinema, presso l'Università Sapienza di Roma. Il suo lavoro di ricerca mira alla completa ricostruzione delle vicissitudini censorie di cui furono vittime tutti i film di Pier Paolo Pasolini, da Accattone a Salò. Nel 2015, dopo aver ottenuto il titolo di Baccelliere in Filosofia presso la Pontificia Università Lateranense (Magna cum Laude), discute la tesi di laurea magistrale incentrata sulla Trilogia della vita di Pasolini presso l'Università Sapienza laureandosi con 110/100 e lode. Per il Centro Studi PPP di Casarsa scrive: Il fantasma di Casarsa (6/09/2014); Che cosa sono le nuvole? Pasolini e la maieutica socratica (2/07/2015); Sacro e profano nel cinema di Pier Paolo Pasolini (28/12/2015) pubblicato anche sulla rivista letteraria Malacoda fondata dallo scrittore romano Mario Quattrucci; Pasolini e la teoria dell'applicazione musicale nel cinema: il caso di Fenesta ca lucive (30/10/2016).

Immagine mondo. Breve storia del cinema d'impresa



Letizia Cortini

E' stato pubblicato alla fine del 2016 il libro di **Giulio Latini**, cineasta, mediatist, docente e critico cinematografico, [dedicato alla storia del cinema d'impresa](#) nel mondo, capitalistico e occidentale. Parte inscindibile del lavoro – di rara ed esaustiva sintesi – è l'apparato di 100 film, dalla fine dell'Ottocento agli anni settanta del Novecento, che accompagna il testo. I film sono visionabili con tecnologia **QRCode** attraverso il cellulare, o il tablet, durante e contemporaneamente alla lettura del volume. Si tratta di una selezione su oltre 20.000 documenti visionati dall'autore, su un complesso di film, che possono essere ascrivibili al "genere" industriale, stimato in circa 400.000 titoli, prodotti dalle origini ad oggi, come indicato nell'*Introduzione*. Un repertorio unico e davvero prezioso che propone uno sguardo inedito sulla storia del cinema, quest'ultima scandagliata attraverso le opere di autori spesso noti e importanti della cinematografia italiana e internazionale, in alcuni casi pionieri di linguaggi rivoluzionari, sperimentati innanzitutto nel cinema d'impresa, esportati quindi nel cinema di fiction. A chi è rivolto questo volume? Storici del cinema, cineasti, archivisti audiovisivi, storici d'impresa, cineasti, artisti, scuole e università. Nelle scuole, come noto, la storia economica si studia solo in parte, tuttora per sottolineare gli aspetti positivi delle invenzioni e dello sviluppo economico-industriale. Nei manuali di storia ci sono cenni e paragrafi brevi, spesso di non facile comprensione per i ragazzi, dedicati alle crisi industriali, agricole ed economico-finanziarie che attraversano tra fine Ottocento e nel Novecento la storia del mondo occidentale con i loro drammatici risvolti sociali. Poche anche le riflessioni sul rapporto tra cinema e propaganda, tra cinema ed economia, tra guerre e industria, tra guerre e sviluppo tecnologico-industriale. I ragazzi di oggi, ci domandiamo quindi, che tipo di idee e di immaginari riescono a costruire e a sviluppare, studiando appunto solo sui manuali, o recependo passivamente le immagini decontestualizzate sul web o in televisione, sul lavoro, sulla sua rappresentazione cinematografica, sui processi produttivi industriali, soprattutto sulle persone che lavorano non solo nell'industria, ma anche nelle campagne, tra fine Ottocento e i nostri giorni? Credo che la storia del cinema d'impresa, i film industriali, i film che dalla nascita del cinema ad oggi abbiano narrato e continuano a narrare, non solo con le loro visioni di propaganda, la storia del lavoro e il modello di sviluppo industriale occidentale, siano strumenti e fonti importantissimi, previo l'esercizio di analisi e decodifica del loro linguaggio, per far conoscere, riflettere e sviluppare punti di vista propri negli studenti, in particolare su cosa sia stata l'industria dalla fine dell'Ottocento al Novecento, sul rapporto tra invenzioni

tecnologiche e società. Inoltre, su cosa volesse e voglia dire lavorare in una fabbrica, in qualunque parte del mondo collocata, su come si svolgessero, oltre i processi produttivi, gli eventi/spettacolo messi in scena dalle imprese per governare gli immaginari sociali e su come si siano evoluti nel tempo. Un testo, quello di Giulio Latini, che rivela, attraverso il racconto cinematografico dell'impresa, anche i rapporti tra scoperte geografiche ed etnografiche e industria, tra colonialismo e cinema, tra scuola e



industria, tra gioco e industria, tra turismo e industria cinematografica. Il libro di Latini è uno strumento utile per gli insegnanti delle scuole di ogni ordine e grado, oltre per gli studenti universitari, anche perché invita i ragazzi a un approccio ludico, grazie al quale scoprire, attraverso l'uso di tablet e cellulari, un modo diverso di studiare storia, economia, scienze ... e per scoprire la storia del cinema! Già, perché nel volume si ripercorre la storia del cinema, sin dalla sua nascita, con i Fratelli Lumière ed Thomas Alva Edison, industriali e inventori,



guarda caso già consapevoli di essere gli ideatori e promotori della nascita e dello sviluppo di una delle industrie più importanti del Novecento, quale quella del cinema, strumento di rappresentazione per le imprese, e impresa esso stesso. L'autore di *Immagine-Mondo*, oltre a narrare la storia industriale ed economica occidentale, racconta dunque la storia del cinema e per molti film "linkati" spiega il loro linguaggio specifico, le forme e i generi, le novità artistiche dei registi e dei montatori. Sugli autori di cinema industriale si sofferma per sottolineare, in diversi casi, anche il punto di vista indipendente di alcuni registi rispetto al committente, accanto all'indiscusso valore artistico delle loro opere e alla portata creativa della loro regia. Un libro da considerare un ottimo esempio di come la storia, contemporanea in particolare, possa e debba essere raccontata efficacemente anche attraverso l'uso delle fonti filmiche. Fondamentale anche per la diffusione dell'[educazione all'immagine e ai linguaggi filmici nella didattica](#), non solo della storia,

nelle scuole. In ultimo, un libro prezioso per conservatori di patrimoni filmici e per cineasti alla ricerca di brani di film da riusare in nuove produzioni, con il ricco apparato di note e rinvii anche a collezioni di cinema d'impresa sparse in tutto il mondo, e non solo in Italia.

Letizia Cortini



Scheda volume

Titolo del Libro: *Immagine mondo. Breve storia del cinema d'impresa*

Con contenuto digitale per download e accesso on line

Autore : Giulio Latini

Editore: Kappabit (<http://edizionikappabit.com/>)

Collana: Imprese medialI

Data di Pubblicazione: ottobre 2016

Pagine: 164

Formato: 148 x 210 mm

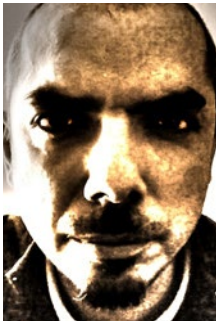
Prezzo: Euro 18,00

ISBN: 9788890586477

Presentazione nella seconda di copertina

Le più rilevanti imprese industriali e lo sguardo del cinema entrano in stretta relazione fin dai primordi del Novecento, edificando nel tempo uno sconfinato numero di pellicole per documentare processi di lavorazione, prodotti e servizi ancorché per formulare toni e timbri dell'identità aziendale così come molto altro. Una smisurata galleria di vere e proprie «immagini-mondo» di larga parte del «secolo breve» ove risuona ogni processo sensibile della modernità. «Immagine-mondo» includenti ed escludenti, dense di luci come di ombre. Una variegata costellazione del visibile destinata a consegnarci tracce non poco interessanti di un orizzonte storico-economico, scientifico-tecnologico, geo-politico-sociale e ideologico-culturale da poter ampiamente interrogare. Di questo scenario dall'articolato respiro, alternando rapidi accostamenti a più consistenti disamine contestualizzate di un significativo numero di fonti filmiche e fonti scritte, il volume – contenente 100 riferimenti filmografici raggiungibili via QR Code – restituisce le coordinate essenziali, facendo emergere i caratteri di maggiore emblematicità che lo impegnano in più direttrici.

Robocop: le paure degli anni Ottanta si realizzano nel nostro presente

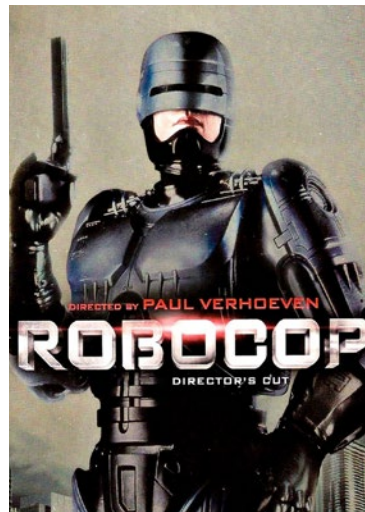


Giacomo Napoli

Era il 1987 e il mondo era diverso, completamente diverso da oggi. Diverso il modo di vivere, diverse le priorità, diversa la politica e diversissimi i mezzi a disposizione della massa eppure accomunati, oggi come ieri, dalla onnipresenza dell'elettronica. Il primo, stupendo film sul personaggio di Robocop, il cyborg mezza macchina e mezzo uomo (praticamente coevo ma contrapposto all'altro celebre cyborg, il Terminator), ci presentava un'idea di futuro basata sugli assunti della tecnologia popolare anni Ottanta e dall'ormai antica e meravigliosa cultura cyberpunk che all'epoca era ancora giovanissima. Un mondo asfissiato all'interno di tentacolari metropoli notturne illuminate dalla miriade di luci al neon delle insegne e dei videogame in cui l'umanità, totalmente o quasi totalmente privata di sentimenti, valori ed equilibri e dominata da un insieme di istinti bestiali incrementati dalle droghe e fomentati dalle mostruose multinazionali capitalistiche dotate di diritti politici ed economici illimitati, affondava irrimediabilmente nel suo stesso mito di progresso; un retaggio della mitologia purtroppo profetica inaugurata da Fritz Lang nel suo *Metropolis* del 1927. Il progresso tecnologico visto come macro-organismo autosenziente e sostitutivo dell'intero genere umano mentre al tempo stesso le crudeli Corporazioni speculano inarrestabili su ciò che resta dell'umanità vessata e ridotta a termitaio globale. In questa visione catastrofica e disillusa del futuro si innesta quindi, nel 1987, uno dei capolavori di Paul Verhoeven, "Robocop" appunto che ci presenta l'onesto e coraggioso poliziotto di strada Alex Murphy (interpretato all'epoca dal bravissimo Peter Weller) il quale viene prima smembrato letteralmente dal crimine (un crimine sempre corsaro e stipendiato dalle multinazionali a scopo di profitto economico) per poi essere rimontato altrettanto letteralmente dalla stessa corporazione che l'ha mandato a morte come un pupazzo di carne per trasformarsi in un nuovo prodotto ibrido uomo-macchina da vendere sul mercato della politica, e da vendere bene, ad alto costo. Ma i cattivi (e nel primo film, ad eccezione della poliziotta Lewis interpretata da Nancy Allen, sono TUTTI cattivi e molto anche) non hanno fatto i conti con i resti dell'anima di Murphy che emergono saldamente e, impossessandosi del robot, usano quel corpo di metallo per riportare una brutale giustizia sommaria all'interno del regno dell'ingiustizia mondiale. Al di là dei contenuti citazionisti e simbolici del film (dalla figura del giustiziere solitario da far west, all'estremizzata visione manichea dello stesso Verhoeven), ben presenti ed importanti,

emergeva da quella pellicola una società terrorizzata dal futuro, ma proprio per questo, disperatamente ancora attaccata alla propria identità. La famiglia soprattutto, da sempre cellula della civiltà, era mostrata in un'ottica distopica e angosciante, stravolta da un cinismo inumano e distrutta internamente dalla solitudine e dall'egoismo... ma quello era il film, non la realtà. Negli anni Ottanta si presagiva questa catastrofe sociale, e la simbologia apocalittica era dettata dalle figure del computer e della multinazionale spietata, ma non si era ancora verificata e inconsciamente si tentava di esorcizzarla attraverso film crudi e violenti come "Robocop". E oggi? La tecnologia è ancora più presente di allora e con mezzi infinitamente superiori ai microprocessori di trenta anni fa... e le multinazionali, ben lungi dall'abbandonare lo stile cinico e affamato di profitti dell'epoca, hanno semplicemente adottato una maschera più accettabile, più umanoide e per questo, ancora più falsa e inquietante di allora. Eccoci quindi al 2014 quando dopo una faticosa gestazione viene alla luce una pellicola di tutto rispetto, ad opera del regista José Padilha ed interpretato da Joel Kinnaman nel ruolo di Alex Murphy: "Robocop", ovvero il reboot dello storico film di Verhoeven. Sulle prime ci si aspetterebbe una pallida imitazione ma non è così: solido sia dal punto di vista registico che riguardo al comparto tecnico, sostenuto da prestazioni attoriali di tutto rispetto e farcito da una pletera di attori di grosso calibro (basti citare Gary Oldman, Michael Keaton e Samuel L. Jackson), il film non stanca pur essendo piuttosto denso e rende una certa giustizia al suo precedente eponimo, anzi elogia l'antico mondo di Peter Weller con citazioni ad hoc e una bella colonna sonora ispirata direttamente al suo predecessore. La stessa trama non tradisce il passato, caso mai lo cambia in più punti ma resta sempre fedele alla narrazione originale. Ciò che cambia, radicalmente ma inesorabilmente, è l'anima stessa della storia, il suo funzionamento intrinseco, non tanto in chiave politica (i cattivi restano sempre i soliti) bensì in chiave sociale. Infatti, se nel primo film trovavamo lo spettro della frammentazione familiare, qui troviamo invece la speranza ben confezionata che quella frammentazione mai possa avvenire (in barba alla realtà di tante famiglie purtroppo); l'originale ci mostrava cosa sarebbe accaduto se la famiglia (e in generale l'umanità) avesse cessato di esistere a causa della spietata logica corporativista del profitto ad ogni costo, il reboot ci mostra ciò che invece

vorremmo tutti che fosse ma che troppo spesso non è: la famiglia idealizzata che resiste oltre ogni ragionevole dubbio e che offre al protagonista quella stabilità e quella umanità negati al primo Robocop. Ma è una patetica bugia, è come cercare di far passare per veramente esistente il Babbo Natale della Coca Cola: rassicurante certo, ma ovviamente falso. Gli stessi volti degli antagonisti, a differenza dell'originale, non esprimono più tutta la loro temuta ed esagerata bestialità ma ingentiliscono piuttosto le loro azioni immorali e malsane attraverso un velo di falso pietismo e di generosità interessata. Se le maschere del terrore mostrate dal primo film non erano esattamente reali ma consentivano allo spettatore di starne alla larga per intima repellenza nei confronti del loro mondo fatto di prevaricazione e di crudeltà gratuita, la mascherata del nuovo film non ci immunizza dal male anzi tende a farcelo accettare come parte integrante della realtà, mostrandoci nemici tutto sommato bonari o semplicemente disinteressati a noi (ad eccezione del mercenario interpretato da Mattox, sia il pool di comando della Omnicorp, sia soprattutto il team di scienziati diretti dal dottor Norton sembrano quasi innocui e comunque mai veramente cinici e spietati). Ma anche questa è una grande menzogna! Un film, questo del 2014, che pur battendosi dignitosamente con l'originale del 1987 non ne raggiunge la purezza espressiva proprio perché non osa mostrare ciò che all'epoca era invece consueto proporre fino a sfiorare il *trash* involontario: il pericolo della disumanizzazione dei valori e dell'alienazione connessa alla tecnologia. Ciononostante il reboot di Padilha è un buon prodotto, rimane staccato dal capolavoro originale forse di un paio di lunghezze ma niente di eccessivo e questo è già un successo, almeno per la procrastinazione del personaggio e dell'epopea cyberpunk proposta nei due film. Ma al di là della tematica transumanista, al di là dell'ottimo livello tecnico di entrambi i film e oltre la drammaticità intrinseca dell'uomo costretto a vivere come una macchina e attraverso una macchina, la differenza fondamentale è sempre quella: negli anni Ottanta si temeva la catastrofe, oggi la stiamo vivendo e ci raccontiamo che non è tanto male. E se nel frattempo ci inseriamo un paio di sketch in stile videoludico tanto meglio. Meditiamo. Ed elogliamo comunque entrambi i film "Robocop", sia originale che reboot, che ci permettono questo tipo di meditazione sociologica.



Giacomo Napoli

E' uscito CINEMASESSANTA n. 328, rivista diretta da Mino Argentieri

EDITORIALE

3 Una nuova legge vecchia, di M. A.

PRIMAFILA

- 4 "Marguerite & Julien" di Valérie Donzelli. L'enigma di un amore selvaggio di Roberto Chiesi
8 "Café Society" di Woody Allen. Un amore semplice, di Sauro Borelli
10 Un crepuscolo dorato, di Lucia Tempestini
11 L'America anni Trenta tra le due sponde dell'Oceano, di Alessandra Fagioli
13 "Ma Loute" di Bruno Dumont di Roberto Chiesi

ANGOLAZIONI

- 15 I media audiovisivi e l'Italia del miracolo, di Mariangela Palmieri
20 I fratelli Lumière. Tutto è iniziato in Rue Saint Victor, di Claudio Bertieri
24 Doppio sguardo sul Potere in "Salò-Sadé" di Pasolini, di Giovanni Canadè
38 "Fuoco!" di Gian Vittorio Baldi.
L'uomo in trappola, di Salvatore Ritrovato
42 Una certa idea di Napoli, di Danilo Amione
45 Oltre Totò, l'altro Camillo Mastrocinqué, di A. Fabio Familiari
51 Tra fiction e cronaca, di Filippo Mammi

RASSEGNA

55 L'intramontabilità di Francesco Pasinetti, di Mino Argentieri

MOSTRE-FESTIVAL

59 Appunti da Cannes 2016, di Umberto Rossi

DIARIODIUNOSPETTATORE

69 Lo sguardo di Meryl, di Giancarlo Sepe

CINEMA-TEATRO

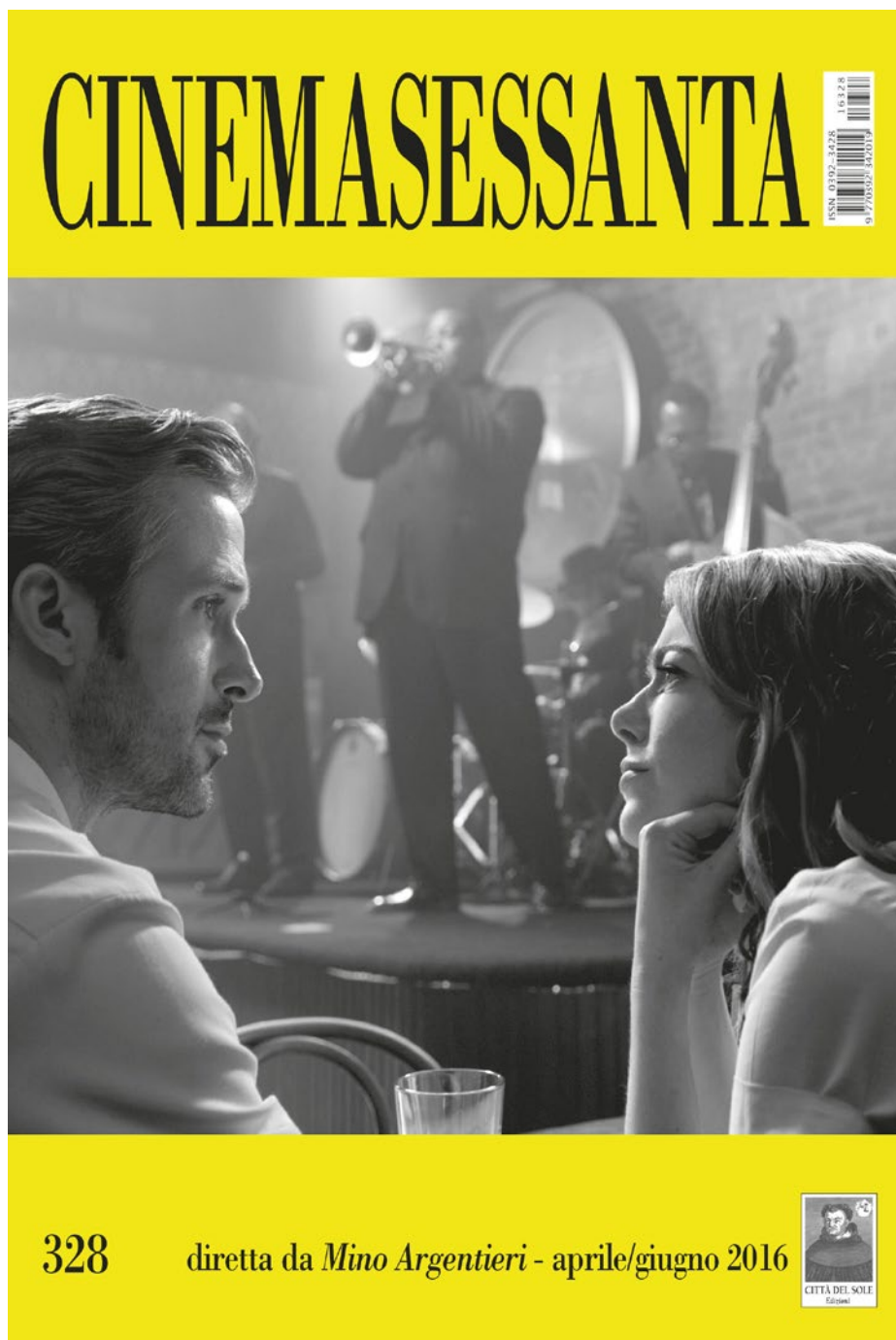
71 Dario Fo, irripetibile, non più, concepibile, di Angelo Pizzuto

OCCHIOCRITICO

- 75 Neruda, di Sauro Borelli
76 Tom à la ferme, di Gianfranco Cercone
77 Lui è tornato, di M. Rosaria Capozzi
79 Tommaso, di Federico Govoni
81 Ma Ma, di Renzo Gilodi
83 Frantz, di Sauro Borelli
84 Mine, di Maria R. Capozzi
87 Il sogno di Francesco, di Sauro Borelli
88 Genius, di Franco La Magna

MISCELLANEA

90 Io, Daniel Blake, di Franco La Magna



In copertina "La La Land" di Damien Chazelle € 7,50

91 Lettere da Berlino, di Franco La Magna

92 La ragazza senza nome, di Franco La Magna

INDICATORE LIBRARIO

94 a cura di Angelo Salvatori

96 VIGNETTA

nuovo cinemasestanta

ANNOcinquantaseinumerodUEduemilasedici
Direttore: Mino Argentieri. Rivista fondata nel 1960 da Mino Argentieri, Tommaso Chiaretti, Spartaco Cilento, Lorenzo Quaglietti, Giovanni Vento. Redazione a cura della biblioteca Umberto Barbaro Via Romanello da Forlì, 30 - 00176 Roma; realizzata con il contributo della Federazione Italiana Circoli del Cinema cinemasestanta@yahoo.it Abbonamento annuo Italia Euro 30,00; numero singolo Euro 7,50; numero doppio Euro 15,00; fascicolo arretrato: il doppio. Versare l'importo dell'abbonamento sul ccp n. 55406987 intestato a: Città del Sole Edizioni s.a.s. di Franco Arcidiaco & C. Via del Gelsomino, 45 CE.DIR. 89128 Reggio Calabria

2017: anno nuovo, vecchie storie!

Un altro countdown, un altro inizio. Una nuova alba si è affacciata sulle nostre esistenze, è l'anno 2017



Fabrizio Nucci

Cosa ereditiamo: dissoluzione di governi, della politica, dell'economia, del lavoro; crisi internazionali, di convivenza tra popoli, di valori. Sembra che nell'anno appena concluso tutto sia stato permeato dalla caratteristica comune della rivalutazione dello stato delle cose, tutto

volto ad un cambiamento che non ha per niente confini e obiettivi oggi chiari. Ma non si vuole iniziare un nuovo anno se non con il massimo ottimismo! Come affrontare al meglio, quindi, i mesi a seguire? Non vedo consiglio più utile di quello di trovare e ritrovare ispirazione ed entusiasmo con almeno una visita al mese presso la vecchia amata sala cinematografica. Che di antico non ha solo il fascino e l'odore stantio di pop-corn, ma anche molte delle storie che racconterà prossimamente: spesso instancabili riproposizioni di film dei decenni passati. Perché, probabilmente, in un mondo che cambia verso le direzioni sbagliate o quantomeno ambigue, la certezza che ancora esista un ordine universale che porti verso l'evoluzione (e non la distruzione) trova la sua fonte principale nelle cose più familiari, nei film della gioventù di quando "si viveva meglio", che ora ritornano con forza. Ecco, quindi, un'umile suggerimento sui dodici appuntamenti al cinema da non perdere nel 2017, soprattutto per chi vuole rituffarsi nel passato e ritrovare gli idoli di un tempo. Ciò che a mio parere conviene andare a vedere nei mesi a seguire tra i titoli più quotati dell'anno, tra vecchie glorie, storie sospese e riprese, ma senza farsi mancare qualche nuova proposta interessante.

Blade Runner 2049: Ridley Scott supervisiona – ma senza dirigere – il sequel del suo capolavoro di fantascienza. Ritorna anche Harrison Ford, accompagnato da un cast invitante tra i quali spiccano Jared Leto, Robin Wright e Ryan Goslin.

T2 - Trainspotting: Grande rimpatriata per la prosecuzione di uno dei film cult degli anni '90. Riuscirà a stupire come l'originale?

Wonder Woman: ennesimo polpettone americano supereroistico, ma incuriosisce il fatto che alcune scene siano state girate nelle nostre magnifiche località di Matera, Castel del Monte, Palinuro ed in altri piccoli borghi del meridione.

The War with Grandpa: commedia familiare tipica della carriera recente di Robert De Niro, ma questa volta se la vedrà con Christopher Walken. Accoppiata da non perdere, benché difficilmente si raggiungerà la poetica de "Il Cacciatore".

Senza titolo: qui la riproposizione non è tanto

di una storia, ma di un modo unico di scrivere, dirigere, fare ironia geniale. Ed è una riproposizione a scadenza regolare. È il nuovo consueto film annuale di Woody Allen, la cui prolificità procede a ritmo talmente frenetico che non fa neanche in tempo a trovare il titolo al precedente film, che ne sta già girando uno nuovo! Ma come non vedere anche questo?

Alien - Covenant: un altro ritorno per Ridley Scott, ma qui mantiene per sé il controllo della macchina da presa. Prosecuzione della nuo-



I protagonisti di "Blade Runner" di nuovo all'opera, con qualche capello bianco di troppo

va saga dedicata a ciò che è avvenuto prima del classico con Sigourney Weaver. Per i nostalgici dell'eroina, non temete: ritornerà anche lei tra qualche anno, di nuovo nei panni di Ripley.



Woody Allen dirige Kate Winslet nel suo nuovo film ambientato negli anni '50

Twin Peaks: non propriamente un film, ma come non citare il ritorno della serie di tutte le serie. Lynch non deluderà le aspettative, riuscirà a ricreare l'angoscia magnetica di cui erano intrise le (sole) due stagioni di 25 anni fa.

Jumanji: pellicola divorata dalla generazione degli odierni trentenni, che ben conciliava lo spirito d'avventura e la curiosità verso gli allora incredibili – oggi più che altro goffi – effetti speciali digitali. Ma, ahinoi, non potremo sicuramente contare sul collante Robin Williams. Che il film – come i personaggi nel gioco da tavolo – rischi di rimanere intrappolato nel perenne ricordo dell'attore scomparso, suscitando solo nostalgia durante la visione?

Star Wars - Episodio VIII: che dire, a parte che quando c'è da pensare troppo a quale dei film della saga si riferisca il titolo che si legge, vuol dire che c'è da preoccuparsi! Ma, anche qui, la



Il ritorno di "Twin Peaks", una nuova serie Showtime diretta da David Lynch

presenza è d'obbligo per i fan e non.

Una Questione Privata: nuovo lungometraggio degli instancabili fratelli Taviani, che con la loro tenacia continuano a raccontare storie profonde e commoventi. Questa volta, il compito di stare al passo con le aspettative è affidato al bravissimo interprete Luca Marinelli.

Il Padre d'Italia: Marinelli protagonista anche di questo nuovo film di uno dei più promet-



"Una questione privata" di Fenoglio diventa un film dei fratelli Taviani

tenti autori giovani odierni, Fabio Mollo. Sicuramente un'opera di qualità, da non perdere.

Occhi Chiusi: titolo purtroppo profetico per l'esordio alla regia di finzione del documentarista Giuseppe Petitto, scomparso precocemente poco più di un anno fa. Noto per l'impegno civile, ha lavorato con Wim Wenders e, ora, si accingeva a dire la sua anche attraverso la rappresentazione drammatica. Da vedere per ascoltarne il messaggio, divenuto testamento artistico. Non resta che dire: buona visione e buon anno!

Fabrizio Nucci

Il sorpasso



Luciano Marrocu

Per quanto lo stesso Risi trovasse retrospettivamente qualche elemento di continuità tra *Poveri ma belli* e le sue commedie degli anni del boom, è difficile pensare che girando film come *Una vita difficile* e più tardi *Il sorpasso* il regista milanese non avvertisse la differenza di qualità. Allo stesso tempo, tornando a *Il sorpasso*, non ci sono tracce, nelle numerose testimonianze lasciate dallo stesso Risi sul modo in cui il film fu ideato e poi girato, di quella sovrabbondanza di intenzioni e atteggiamenti autoriali che caratterizza altri registi. Le stesse considerazioni, sempre a proposito di *Il sorpasso*, possono essere fatte per Vittorio Gassman. Da una parte non gli sfuggiva la precisa intenzione di Cecchi Gori di utilizzare commercialmente la sua popolarità ultimamente anche televisiva, dall'altro coglieva come la sceneggiatura del film gli proponeva una prova d'attore per lui nuova: "Avevo per la prima volta la possibilità di presentarmi con la mia faccia, finalmente distesa, finalmente liberata dai ghigni e dalle maschere della trasformazione, della caratterizzazione". Più tardi film come *Il sorpasso* sarebbero stati definiti anche in Italia road movie. Nelle mani dei due sceneggiatori (Ettore Scola e Ruggero Maccari), che con lo stesso Risi gli diedero forma prima delle riprese, diventava la storia di come due compagni di viaggio del tutto occasionali, Bruno Cortona (Gassman) e Roberto Mariani (Jean Louis Trintignant), stessero insieme per circa ventiquattro ore lungo un percorso che da Roma, dove si erano incontrati, li portava prima a Civitavecchia, poi, lungo l'Aurelia, nei pressi di Grosseto, a Castiglione, in una spiaggia della Versilia, per concludersi drammaticamente, sempre sull'Aurelia mentre i due, sulla Lancia Aurelia Sport supercompressa di Bruno Cortona, viaggiavano verso Viareggio. Il finale, che fu modificato durante le discussioni di sceneggiatura, prevedeva che a trovare la morte dietro la curva, dopo l'ultimo fatale sorpasso, fosse il più giovane (e il più innocente) dei due, Roberto Mariani. A ben vedere, sia per il regista sia per l'attore la novità (anticipata in parte, per il regista, dalle scene finali di *Una vita difficile*) consisteva nel porsi, direttamente, senza altri filtri se non quelli dell'espressione artistica, di fronte al qui e ora della società italiana. Risi offriva allo spettatore materiali di un presente immediatamente riconoscibile e che avrebbe ritrovato, più o meno immutati, all'uscita dalla sala. Questo attraverso vari mezzi, primo fra tutti una colonna sonora che riproduceva alcune tipiche "canzoni dell'estate" come si diceva, successi dell'estate 1962, la stessa in cui il film venne girato. Fu in un certo modo casuale che Risi, proprio in un giorno di ferragosto, iniziasse le riprese di un film la cui azione



inizia e si svolge in gran parte a ferragosto. Anche questo particolare, tuttavia, contribuì a dare al film quel carattere di istantanea sulla realtà italiana che fu colto immediatamente da pubblico e critica. Giacomo Gambetti, scrivendone su "Bianco & Nero", riconosceva a Risi il merito di aver colto "una situazione in atto". Il critico di "Cahiers du cinéma" parlò di un film "fatto di mille accidenti che situano un destino, un luogo, un'epoca, di mille riferimenti che ne situano le coordinate". A circa un anno dall'uscita del film, Giovanni Cesareo, in un volume curato da Vittorio Spinazzola, definiva *Il sorpasso* "la prima commedia cinematografica che affronta i temi del boom". Il "boom" appunto, come, fu definita una ulteriore accelerazione della produzione industriale, dopo che già da diversi anni si inneggiava al "miracolo" di un'economia che dalle distruzioni della guerra, dalla sconfitta stessa, aveva tratto impulso per una impetuosa modernizzazione. L'espressione, tratta dal linguaggio dell'economia, non parlava solo dello straordinario aumento del prodotto interno lordo, cresciuto nel 1958-1962 ad una media annuale del 6,3 per cento, ma si riferiva a un più generale quanto subitaneo mutamento della società italiana. Di quei settori di essa, soprattutto, che l'impennata dei consumi aveva spinto, irresistibilmente, verso stili di vita che poco o nulla avevano a che fare con decoro e misura. Pensando a questi "nuovi" comportamenti sociali Giuliano Procacci, a conclusione della sua "Storia degli italiani" parlava di un'Italia "gaudente e volgare": in fondo la stessa che *Il sorpasso* aveva inteso rappresentare. Non si può dire che il film, almeno nelle prime fasi della sua ideazione, fosse stato pensato o cucito addosso a Vittorio Gassman. Sonego, come si è detto, aveva scritto la sua sceneggiatura pensando ad Alberto Sordi (al suo fianco, nel ruolo che sarebbe stato di Trintignant, Gérard Blain). Quando il film passò nelle mani di Cecchi Gori, il nome di Gassman s'impose non solo perché l'attore aveva un contratto col produttore ma anche perché

probabilmente trovavano il personaggio interpretato da Gassman in *Il mattatore* – si trattava, si ricordi, di un truffatore – vicino al carattere che Risi, Scola e Maccari stavano disegnando in sceneggiatura. Quando Risi il 15 agosto 1962 girò la prima scena del film non era stato ancora deciso chi dovesse interpretare Roberto Mariani, così che Gassman pronunciò le prime battute del dialogo tra Cortona e Mariani senza avere di fronte un partner. Solo il giorno dopo Trintignant venne fatto arrivare a Roma per il provino definitivo. Risi l'aveva visto in un film di Valerio Zurlini, ma non ne era rimasto convinto. L'incontro, invece, lo convinse, così Trintignant, quel giorno stesso, iniziò a girare. Sia nella prima ipotesi formulata da Sonego sia nel film di Risi, per la parte del giovane e introverso amico del protagonista, un personaggio dalla fisionomia spiccatamente borghese e privo di qualsiasi coloritura dialettale, si era pensato a un attore francese. Si può ipotizzare che Risi, guardandosi intorno, non giudicasse nessun giovane attore italiano adatto a una parte del genere. Sino a quel momento il cinema italiano, quello dopo il 1945 in particolare, aveva dato pochissimo spazio a personaggi e ambientazioni borghesi. L'Italia messa in scena al cinematografo era, in generale, un'Italia popolare, senza precise distinzioni e tanto meno steccati al suo interno, ma dove ogni gruppo sociale, ogni espressione, ogni caratterizzazione aveva la propria coloritura dialettale. Tutti "brava gente", comunque, gli italiani, a nord come a sud, soprattutto a sud. Il cinema diede un contributo significativo al processo di autoassoluzione nazionale di responsabilità collettive che pure c'erano state, narrando a ogni occasione quanto il popolo italiano fosse buono e generoso. Anche le rievocazioni più riuscite e avvedute della recente storia italiana – si pensi a *La grande guerra* (1959) e a *Tutti a casa* (1960) – pur non risparmiando notazioni critiche alla figura dell'italiano medio, gli concedevano alla fine l'occasione di manifestare

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un più o meno luminoso eroismo civile. Comportamenti – quello dei due commilitoni di *La grande Guerra*, che per non tradire i propri compagni si fanno fucilare dagli austriaci; quello del protagonista di *Tutti a casa*, che nel finale imbraccia il fucile contro i tedeschi – riferibili a un generico patriottismo, ma alla cui origine troviamo, attraverso strade diverse, la comunità di trincea, il gruppo amicale, gli affetti privati, in definitiva quel “sentimentalismo” che Silvana Patriarca ha individuato come elemento costitutivo di un carattere nazionale costruito intorno allo stereotipo degli “Italiani, brava gente”. Non si muore né si spara gridando “Viva l’Italia” nella commedia all’italiana, anche se si spara e si muore praticando virtù che fanno di italianità. Protagonista e coprotagonista di *Tutti a casa* e, rispettivamente, di *La grande guerra* era stato Alberto Sordi: “l’Albertone nazionale” avrebbero iniziato a chiamarlo i giornali qualche tempo dopo, non solo a dire della sua popolarità ma a significare quanto l’attore, ormai indistinguibile dai suoi personaggi, risultasse un prodotto squisitamente nazionale e magari per questo, diversamente da altri divi del nostro cinema, difficilmente comprensibile dal pubblico straniero. Fu però solo ex post, quando cioè Alberto Sordi aveva girato quasi tutti i suoi film più importanti e più capaci di rappresentare il recente passato e il presente italiani, che la Rai ne istituzionalizzò il ruolo di espressione tipica del carattere italiano. Le prime due serie di puntate di un italiano” furono trasmesse nel 1979, una terza serie nel 1981, l’ultima nel 1986. Il programma era largamente basato su brani dei film di Sordi, cuciti insieme da un commento, sostenuto a sua volta da numerosi filmati d’epoca. Non solo l’impianto del programma, ma lo stesso commento insistevano sul carattere unitario dei personaggi interpretati da Sordi e sulla loro capacità di raccontare il carattere degli italiani. Alberto Sordi e Rodolfo Sonogo firmarono il programma, e anche per questo il testo deve essere considerato non solo una interpretazione autentica della filmografia sordiana ma anche una efficace costruzione discorsiva sul carattere degli italiani. Sotto il segno della categoria “vizi e virtù degli italiani”, Sordi e Sonogo procedettero a uniformare un materiale di cui primi fra tutti conoscevano dislivelli e disequaglianze. Cosa aveva a che fare l’italiano sobrio (e in qualche modo depurato dalla sua italianità dall’essere emigrato in Svezia) di *Detenuto in attesa di giudizio* (1971), uno dei più duri ed espliciti film di denuncia di tutta la storia del cinema italiano, con la caricatura, questa sì “compiaciuta e indulgente”, del maschio italiano contenuta in *Il seduttore* (1954)? O il povero emigrato sprovveduto e calpestato dalla vita ma forte dell’umanità dei semplici di *Bello, onesto, emigrato in Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971) con il medico arrivista e assetato di guadagni di *Il medico della mutua* (1968)? Tutti “italiani”, certo, anche se non tutti “brava gente”, salvo comprendere nella categoria anche piccoli (o

meno piccoli) mascalzoni, arrivisti, infingardi, voltaggabana purché capaci di farci sorridere e nei quali rispecchiarci, compiacendoci, quasi, dei nostri difetti. E coltivando il sospetto che in quei difetti vi sia il germe di una qualche virtù nazionale, tra cui quella, massima, di saper vivere e lasciar vivere. Quando nel 1958 con *I soliti ignoti* Vittorio Gassman ebbe un nuovo inizio come attore comico, Sordi era già abbastanza avanti nel disegnare quel carattere di italiano opportunista, irresponsabile e “figlio di mamma” che troverà sviluppi (tutt’altro che lineari, come abbiamo visto) negli anni successivi. Anche per Sordi, comunque, sono anni di svolta: il genere, la



“commedia all’italiana”, definirà la sua fisionomia anche accogliendo le crescenti ambizioni di un attore che si sente chiamato a disegnare personaggi più complessi e perfino drammatici. Che è poi la stessa strada, solo in direzione inversa, che compiva Vittorio Gassman, evidentemente insoddisfatto dei ruoli di altero malvagio che gli aveva offerto sino a quel momento il cinema. Come ha acutamente osservato Mariapia Comand, “sono i divi che la interpretano uno degli elementi di maggiore riconoscibilità” della commedia all’italiana. Personaggi differenti si caricano di significati univoci per il solo fatto, richiamando l’esempio più noto, di essere interpretati da Alberto Sordi. È anche attraverso il meccanismo divistico, che Sordi viene chiamato a impersonare lo stereotipo dell’italiano medio. Con tempi e modi diversi, la stessa cosa succede con Vittorio Gassman. L’attore avrebbe detto di esser giunto alla “naturalzza” solo con *Il sorpasso*, ma non ci sono dubbi che *I soliti ignoti* e *Il mattatore* (il programma televisivo e il film) costituissero importanti tappe di avvicinamento. A fare di *Il sorpasso* un autentico punto di svolta nella carriera cinematografica di Gassman, contribuì il modo in cui la “naturalzza” venne spesa nella costruzione del personaggio di Bruno Cortona. Come immediatamente decretarono pubblico e critica, era infatti Bruno Cortona la figura chiave

della storia. Roberto Mariani (Jean Louis Trintignant) è sin dall’inizio quasi sempre al fianco del suo occasionale compagno di viaggio e, in alcuni momenti, è lui a tenere da solo la scena. Cionondimeno, è a Bruno Cortona che parla lo spirito del tempo, ed è lui che a suo modo ne accetta la sfida, anche se la sconfitta è scritta dall’inizio. “Ciò che Bruno Cortona non può avere senza pagare - ha sostenuto Maurizio Grande - è il successo facile, la sicurezza sociale ed emotiva, l’affermazione al di fuori dei patti, al di fuori di quel dare e avere (materiale e simbolico) che ci iscrive nell’ordine simbolico della legge. Bruno Cortona non può mantenere la sua condizione di “nomade” e di “miles gloriosus” che vive di scorribande sentimentali da una casa all’altra, da una donna all’altra, da un luogo all’altro, da un pasticcio all’altro senza mai pagare”. Roberto Mariani gli sta semplicemente a fianco, prima chiuso in una distanza dalle cose al limite del patologico, poi sempre più aperto ad accettare la lezione dell’amico di un giorno. Che, tuttavia, a questo si riduce: che bisogna gettarsi a capofitto ad arraffare quel che il momento e la circostanza offrono. Un Virgilio, Bruno Cortona, privo di ogni saggezza, di furbizia perfino, se è vero che neppure il “suo” mondo, un mondo solo apparentemente disegnato a sua immagine e somiglianza, l’accetta. Una delle lezioni impartite al suo occasionale allievo pare a prima vista efficace ed è il disvelamento, fulmineo, della cortina di ipocrisie che impedisce a Roberto Mariani di vedere come stanno veramente le cose nella casa avita e nella sua famiglia d’origine. Basta un attimo a Bruno Cortona, per sciogliere un gioco di parole degno del più dozzinale avanspettacolo e comprendere come dietro il casalingo nomignolo di “Occhiofino”, da sempre riservato all’anziano domestico, si nasconde in realtà un “finocchio”. Ma anche questa lezione è sterile. Mossa com’è da una malignità, gratuita lascia quasi rimpiangere la pietosa inconsapevolezza a cui strappa Roberto Mariani. Bruno Cortona è, in realtà, un escluso. Il finale della vicenda è così doppiamente amaro: l’incidente mortale, trovato dopo un sorpasso che Roberto Mariani stesso ha richiesto, anticipa, drammatizzandolo, lo scacco in cui il discepolo di Bruno Cortona sarebbe incappato vivendo. Anche qui è in gioco, se non nelle intenzioni degli autori e degli interpreti del film almeno nella percezione del pubblico e della critica, la costruzione del discorso sul carattere italiano. A cui, come abbiamo visto, Alberto Sordi aveva dato una svolta con *Una vita difficile*. In questo film, Sordi aveva asciugato la sua interpretazione dagli effetti comico-grotteschi che l’avevano reso popolare, costruendo, in modo non sempre credibile, un personaggio di uomo in rivolta contro una società volgare e corrotta. All’*homo italicus* di impronta sordiana era stata riservata qualche breve apparizione qua e là nella storia, soprattutto verso la fine. Poi, nell’ultimo capitolo, il protagonista, come il barone di Munchausen, riusciva a tirarsi fuori da sé dalla melma, liberandosi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dalle sue catene. L'Italia del boom, che in *Una vita difficile* costituiva il punto d'arrivo di una vicenda iniziata con la guerra, era invece, in *Il sorpasso*, l'immediato presente. Non che Bruno Cortona potesse essere visto come un'espressione tipica dell'Italia di quegli anni. Italiani e italiane del boom erano altri: la sua ex-moglie, la figlia minore, l'anziano "fidanzato" della figlia, donne e uomini d'ordine, disposti a pagare il prezzo dovuto per sedere stabilmente al banchetto del miracolo economico. Lui, lo sbruffone, ipercinetico, disadattato Bruno Cortona viene rappresentato non in disparte (dove vorrebbero confinarlo uomini e donne del boom) ma nel cuore del banchetto, "dentro la balena", avrebbe detto Orwell, la balena è quella di Gianna, in una posizione di indifferente morale che gli permette, se non di capire, certo di farci capire molte cose sull'Italia di quegli anni. Gassman avrebbe poi dato un contributo al discorso del carattere nazionale con un certo numero di film che, prendendo le mosse da *Il sorpasso*, disegnavano il personaggio dell'italiano medio nel contesto del miracolo economico e delle sue prime difficoltà. Più ancora di quelli interpretati da Sordi, questi di Gassman vennero presentati al pubblico come capitoli di una stessa storia. Nel primo della serie, *Il successo* (1963), venne riproposta la coppia Gassman-Trintignant, ma non fu certo un caso che Risi, pur dando una mano, non ne firmasse la regia. Il personaggio di Gassman arieggiava a quello di *Il sorpasso*, ma ne era in realtà lontano: diversamente da Bruno Cortona, il protagonista pagava tutti i prezzi richiesti (ivi compresa la solitudine) al raggiungimento del successo. In *Il gauchito* (1964), i fallimenti di uno scalagnone gruppo di cinematografari in cerca di fortuna in Argentina venivano riassorbiti nel ripetuto "siamo tutti italiani". In *La congiuntura* (1964) Gassman impersonava un imbroglione a sua volta imbrogliato dall'amante, anche se poi era l'amore (o qualcosa del genere) a trionfare. *Il tigre* (1967) e *La pecora nera* (1968) riproponevano un Gassman vitalistico e inquieto – vitalismo e inquietudine erano ormai diventate la maniera delle sue interpretazioni e delle sue apparizioni televisive – in una Italia lontana dall'ottimismo degli anni dell'economia galoppante. A concludere il ciclo, *Il divorzio* (1970), la storia di un marito pentito dei suoi tradimenti che propone alla moglie di tornare insieme, trovandola però felicemente accasata. Un segno inequivocabile, per l'eterno seduttore italiano, del suo definitivo tramonto.

Luciano Marrocu

Ha insegnato per molti anni Storia Contemporanea nella Università di Roma "La Sapienza". Attualmente insegna nell'Università di Cagliari, città dove vive. Oltre a molti saggi di storia (il più recente, *La Sardegna Contemporanea*, edito da Donzelli) ha pubblicato una serie gialla (tradotta in alcune lingue europee) ambientata negli anni del fascismo con protagonisti due poliziotti della Divisione Affari Generali e Riservati del Ministero dell'Interno. I tre primi volumi della serie sono stati pubblicati da *Il Maestrone*, gli ultimi tre da Baldini e Castoldi.



SARDINIAFILMFESTIVAL 2017 XII INTERNATIONAL SHORT FILM AWARD

Fino al 28 febbraio per iscrivere il proprio film

Diari di Cineclub annuncia che è stato pubblicato il bando per la XII edizione del Sardinia Film Festival – Iscrizioni Aperte fino al 28 Febbraio 2017.

Per partecipare, vai sul sito www.sardiniafilmfestival.it e leggi il regolamento.

L'evento, organizzato dal Cineclub Sassari, è internazionale ed è istituito per avvicinare culture e paesi lontani tra loro e stimolare il confronto e il dibattito su tematiche contemporanee. Si propone di favorire lo scambio e il confronto tra le diverse espressioni artistiche attraverso meeting e workshop con produttori e distributori. Incoraggia i giovani alle professioni della cinematografia e facilita un luogo ove è possibile mettere in comune esperienze e conoscenze tra diverse professionalità.

Per l'impegno dimostrato in oltre dieci anni di attività, il festival ha ottenuto importanti riconoscimenti, tra altri, di UNESCO Commissione Nazionale Italiana, Presidenza della Repubblica Italiana; Presidenza del Senato; Presidenza della Camera; Presidenza del Consiglio dei Ministri; Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ma non dimentichiamo gli autori che partecipano sempre in massa e il pubblico che ogni sera riempie la platea, ride, si commuove, batte le mani.

Diari di Cineclub seguirà tutto il festival, sia nella fase organizzativa che in quella della realizzazione perchè il Sardinia Film Festival è una eccellenza internazionale, non solo spettacolo ma cultura e attenzione alle cose del mondo.

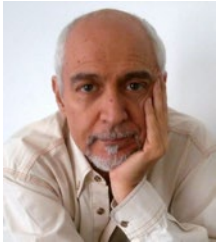
Tra i vari premi sono previsti anche il Premio del Pubblico FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e il Premio **Diari di Cineclub**.

www.sardiniafilmfestival.it
info@sardiniafilmfestival.it



I dimenticati #28

Capucine



Virgilio Zanolla

Quante sono le attrici giunte al cinema attraverso la moda? Tantissime, è il caso di dire: ma se contiamo quelle ricordate per il loro contributo all'ottava arte, il loro numero, ahimé, si riduce drasticamente. Capucine è stata una di queste: una donna bella e affascinante, modello tra le più richieste negli anni Quaranta-Cinquanta eppoi bravissima attrice, posseduta, nell'ultimo periodo della sua esistenza, da un «male di vivere» che alla fine l'ebbe vinta su di lei. Nata il 6 gennaio 1928 a Saint-Raphaël, un villaggio nei pressi di Tolone, da famiglia povera, il suo vero nome era Germaine-Hélène-Irène Lefebvre. Non si sa con certezza come e quando dal paese natale giunse a Parigi: c'è chi afferma che, ancora ragazza, sia stata lei a fuggire di casa, stufo di subire i maltrattamenti che le infliggeva la madre. Nella capitale francese, contravvenendo ai desideri della famiglia, che premeva perché si affermasse come insegnante, ella rimediò un lavoro presso l'atelier Givenchy; nonostante l'umiltà delle sue origini, era tutt'altro che una sprovveduta: tanto che studiò e si laureò in lingue straniere quando già aveva iniziato a lavorare nel cinema, adottando il nome d'arte di Capucine, che in lingua francese designa il fiore in Italia chiamato nasturzio. La sua fortuna s'affermò il giorno in cui Givenchy, sceso nel suo laboratorio e notata la grazia di quella sartina, decise sull'istante di farne una modella dei suoi abiti. In effetti, Germaine pareva nata per stare in passerella: alta, snella, profilo greco e intensi occhi chiari, aveva un'eleganza naturale e un fascino che catturavano immediatamente l'attenzione di chi la incontrava. Divenuta in breve tempo una richiestissima indossatrice, affiancò il lavoro per la maison Givenchy con quello per altre prestigiose case di moda come la Pierre Balmain e la Christian Dior. Da mannequin a fotomodella ad attrice dello schermo il passo fu breve: debuttò nel cinema nel 1948 ne «L'aquila a due teste» di Jean Cocteau, e l'anno dopo apparve ne «Le sedicenni» di Jacques Becker e in «Branquignol» di Robert Dhéry. Nel '50 fu nel cast di «Mon ami Sainfoin» di Marc-Gilbert Sauvageon e sposò l'attore e doppiatore Pierre Trabaud (1922-2005), ma dopo sette mesi si separò da lui. Senza lasciare la moda, dov'era pagatissima, continuò a lavorare nel cinema ogni quando ne aveva occasione, sempre in parti piuttosto marginali, perché la sua avvenenza veniva sfruttata in termini decorativi: tra il '51 e il '55 prese parte

solo a tre film: «Bertrand coeur de lion» di Dhéry, «Madeimoselle de Paris» di Walter Kapps e «Frou-frou» del nostro Augusto Genina. Poco più tardi, grazie all'amicizia con Audrey Hepburn, conobbe il produttore americano Charles K. Feldman, col quale ebbe una relazione: lui le propose di trasferirsi ad Hollywood e nel '58 lei seguì il suo consiglio. John Wayne, che preparava il film «Un dollaro d'onore», pensò a lei per il ruolo della protagonista femminile, ma Capucine, che ad onta della laurea in lingue non si sentiva ancora all'altezza di recitare in inglese, a malincuore declinò l'offerta. Feldman le fece seguire un corso di recitazione presso Gregory Ratoff, e



Photo: Coburn Columbia

CAPUCINE

finalmente nel '60 ella esordì nel cinema americano, in «Estasi» di King Vidor e George Cukor, un drammatone sulla vita del compositore e pianista ungherese Franz Liszt, interpretato da Dirk Bogard, nel quale lei vestiva i panni della principessa russa di Saint-Wittsenger, un grande amore dell'autore delle «Rapsodie ungheresi»; la sua prova non passò inosservata e fu salutata con consensi dai critici. Il film successivo a cui prese parte fu, lo stesso anno, la commedia avventurosa «Pugni, pupe e pepite» di Henry Hathaway, dove recitò a fianco di John Wayne e Stewart Granger nel ruolo di Michelle Bonnet detta Angelo, una pruriginosa ballerina che conquista il cuore di un rude cercatore d'oro nell'Alaska

all'alba del Novecento. A questo seguirono altri trenta film, tra i quali meritano d'essere segnalati «Anime sporche» di Edward Dmytryk, dove affrontò l'impegnativo ruolo di una prostituta, «La Pantera Rosa» di Blake Edwards ('63), che la vide nei panni dell'infedele consorte dell'ispettore Clouseau, interpretato da Peter Sellers, «Ciao Pussycat» di Clive Donner ('65), ancora con Peter Sellers, in cui impersonò una bizzarra ninfomane, «Masquerade» di Joseph L. Manckiewicz ('67), dove fu la principessa Dominique. Una delle parti migliori gliela offrì nel '69 Alberto Lattuada in «Fräulein Doktor» accanto a Suzy Kendall: quella dell'ambigua spia Saforet; lo stesso anno, ella

fu anche nel cast del «Satyricon» di Federico Fellini, interpretando il personaggio di Trifena. Nella seconda metà degli anni Settanta Capucine lavorò con diversi registi italiani, offrendo altre prove della sua professionalità e del suo talento, specie in «Ritratto di borghesia in nero» di Tonino Cervi ('78). Negli anni Ottanta Blake Edwards la volle di nuovo a vestire i panni di Lady Simone Litton, la signora Clouseau, in «Sulle orme della Pantera Rosa» ('82) e ne «Il mistero Clouseau» ('83). Lavorò anche per la televisione, sia in Francia che in Italia; l'ultimo suo film fu «Pygmalion 88» di Flavio Mogherini nell'88. Nella vita privata, non si era negata qualche flirt (come quello col playboy Gianfranco Piacentini) e qualche lunga relazione. Sul set de «Il leone» di Jack Cardiff ('62), in Africa, conobbe l'affascinante attore William Holden, che fu il grande amore della sua vita; con lui, col quale ebbe poi modo di lavorare anche ne «La settima alba» di Lewis Gilbert ('64), fu spesso in Kenya. Holden, sposato da anni con l'attrice Brenda Marshall, era già vittima di crisi depressive e dedito all'alcool: la loro relazione durò due anni, ma restarono buoni amici; il 12 novembre dell'81, rientrato un po' alticcio nella sua casa di Santa Monica, egli picchiò la testa contro un mobile procurandosi una larga ferita, che gli causò la morte per probabile dissanguamento. Fu per lei un colpo terribile. Capucine si legò ad un industriale svizzero, morto dopo un male incurabile. Da allora, visse piuttosto ritirata a Losanna, con la sola compagnia dei suoi tre gatti, afflitta da problemi di salute e crisi depressive. Tentò una prima volta il suicidio tagliandosi le vene, e fu salvata per miracolo; la seconda volta, il 17 marzo 1990, fu quella decisiva: si gettò dall'ottavo piano del suo bell'appartamento con vista sul lago; aveva sessantadue anni, due mesi ed undici giorni.

Virgilio Zanolla

Gran spettacolo il Musical "EVITA" al Sistina di Roma

Evita nel tempo del musical italiano

(Mi ritorna in mente la questione: chi era Juan Domingo Perón?)



Antonio Maria Masia

Confesso una mia più che trentennale passione e curiosità verso le figure di Evita Duarte e Juan Domingo Perón. Due persone, con un vissuto insieme assolutamente straordinario e irripetibile, fatto di casualità, fortuna, mistero, menzogne, dolore, amore, politica, potere.. e tanti altri sentimenti e situazioni. Tale mia "debolezza" sentimentale e di sete di conoscenza sui Due, mi deriva dall'incontro di molti anni fa, per caso (o per destino, è la stessa cosa, forse), con la storia, o storiella per altri, sulla vicenda "Juan Perón- Giovanni Piras, due nomi una persona". Storia raccontata, nel libro prima citato, da Peppino Canneddu di Mamoiada (poi diventato mio caro amico) sull'ipotesi, che mi piace condividere: che il ragazzino pastore emigrato 18enne da Mamoiada in Argentina, nell'estate del 1909, in cerca di fortuna con altri amici, altri non sia che il generale Perón, mitico con la sua Evita, pluripresidente di quella grande nazione sud americana. Sarà così come sostiene Peppino Canneddu oppure no? Il fatto è che da allora tutto ciò che riguarda i Due: libri, cinema, teatro, canzoni, viene da me seguito con affetto ed alla continua ricerca di una risposta. Che forse non arriverà mai... in tempo utile per me! Così, con questi sentimenti, mi sono precipitato ad assistere allo spettacolo in scena al Sistina: "Evita", interpretata dalla bravissima cantante italo marocchina Malika Ayane, dallo strepitoso Filippo Strocchi (nel ruolo del "Che", voce narrante della storia) e del validissimo, e coerente con il personaggio di Perón, Enrico Bernardi. Spettacolo stile musical sulla scia del film "Evita" interpretato da Madonna del 1996, diretto da Alan Parker, su un adattamento cinematografico dell'omonimo musical composto da Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Questo musical ne rappresenta per la prima volta in Italia, una versione in italiano. Si sa che uno dei problemi di questo genere di spettacolo teatrale, nato verso la fine dell'ottocento negli Usa, e rapidamente affermatosi con successo, grazie anche a versioni cinematografiche, è stato la difficoltà a farlo conoscere ai paesi di lingua non anglosassone. Per far fronte a questo e agevolare la diffusione in Europa e dappertutto, in alcune opere si è ricorso alla traduzione dei testi, mentre in altri casi sono stati utilizzati sottotitoli. In questo caso la traduzione è risultata ottima e quindi la

comprensione e conseguente godibilità della storia chiara e apprezzatissima. Teatro esaurito e grandi applausi a sottolineare la bravura degli attori e l'energia travolgente e spettacolare del balletto. Uno show molto curato sotto ogni aspetto che crea forte impatto e viva emozione. Un mix perfetto nell'adattamento e regia, a cura di Massimo Romeo Piparo, fra musica eseguita con Orchestra dal vivo, diretta da Emanuele Friello, canto e recitazione. I personaggi principali sfoderano con entusiasmo contagioso, convinzione e grande capacità le proprie caratteristiche peculiari. Malika è bella, seducente, suadente, vera, con la sua voce ricca di



radiofonica, che credeva nel suo Perón e lo aiutò a realizzarsi in maniera determinante. Una donna che un male incurabile finisce a 33 anni, ma che fa in tempo a consegnarsi come mito e icona al suo popolo che l'adora e che quasi la "santifica". Popolo che invita continuamente, forte della sua arrembante oratoria, ad amare Perón e...(ma questa è la famosa e struggente canzone introdotta nel musical "Don't cry for me Argentina" a non piangere per lei: *perché non ti lascerò mai, te l'ho promesso, e ti porterò con me in un lungo e affettuoso abbraccio*). Indimenticabile questa Malika/Evita! Così pure straordinario e indispensabile per la trama del



vibrazioni e suggestioni, così come lo era Eva Duarte, fragile e fortissima creatura che volle, fortissimamente volle, riscattarsi dalla condizione di inferiorità di figlia illegittima all'in-



terno di una famiglia povera e numerosa. E lo fece con la forza di chi ci credeva e l'abilità di chi sa concedersi all'uomo giusto al posto giusto. Un'attrice mediocre ma dotata di talento umano e di passione, di trascinate loquela, anche

lo strano personaggio, che Andrew Lloyd Webber e Tim Rice crearono, con un evidente artificio retorico, immesso nello spettacolo, chiamandolo "Che", come Ernesto Che Guevara, che evidentemente vollero richiamare, benchè non risulti una conoscenza diretta fra il vero Che e Perón. "Che"/Filippo Strocchi, tiene il filo della storia, appare e scompare, canta e predica, ammonisce e critica, profetizza e danza il tango con Evita nel corso di una scena struggente ed evocativa. La voce è super, portentosa, l'agilità fisica notevole. Insomma una voce narrante che più convincente non si può. Convincente e credibile, persino somigliante per statura e viso a Juan Domingo Perón è anche Enrico Bernardi, malgrado la sua parte in commedia preveda qualche difficoltà in più: poco canto e più recitativo in stile musical. Se la cava benissimo! A me ricorda molto l'idea del Perón/Piras che mi son costruito in questi anni. Un grande di sicuro! Ma a volte esitante, timido e menzognero. Perón era chiamato per questa sua caratteristica di dire e non dire, di far capire e contraddire, la "sfinge" dell'America Latina. Si sa poco e poco ha detto lui stesso delle sue origini, poca documentazione sino all'entrata in Accademia Militare. Incertezze sulla sua data di nascita e tante cose ancora mai chiarite. Ma, ora, mi accorgo che sto entrando nel tema alla base del mio coinvolgimento nella vicenda: chi era e dove nacque Perón? A Mamoiada sin dal 1949, quando lui ed Evita erano al potere, iniziarono a circolare, su l'Unione Sarda, le voci su Piras uguale Perón. Voci che
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

rimbalzarono a Buenos Aires, ma rimasero lì, quasi sospese...per aria. Perón apparentemente, continuando, come noto, a tenere "stranamente" in grande considerazione la comunità sarda d'Argentina, non si oppose fortemente alle "chiacchiere", e lo poteva ben fare, ne le confermò mai, non poteva più dire al suo popolo qualcosa del genere: *vi ho mentito non sono nato in Argentina, e quindi non potevo accedere in Accademia, ne diventare Presidente*. Ha lasciato che i suoi biografi, contemporanei a lui, lo indicassero di origini argentine, e indios per parte di madre, salvo descriversi lui stesso di origini sarde, nella documentazione cartacea e audio servita per la stesura della sua autobiografia, raccolta nel corso del suo lungo esilio a Madrid, poco prima del suo ultimo rientro, nel 1972, in Argentina per la sua terza presidenza, e della sua scomparsa nel 1974. Nel suo "Relato autobiografico - YO, Juan Domingo Perón" curato, sulla scorta di registrazioni magnetofoniche della viva voce di Perón, da tre accreditati giornalisti argentini, Torcuato Luce De Tena, Luis Calvo, Esteban Peicovich, si legge per la prima volta, ad inizio del libro: *Mi tatarabuelo era medico; medico sardo. El apellido Perón existe en España, en Italia y en Francia porque Cerdena, de donde procedía, estuvo ocupada a lo largo de la historia por estas tres potencias. El reino de Cerdena (reino de gentes muy testardas) estaba compuesto por la isla de Cerdena, Genova y Piamonte. Lo cierto es que si mi apellido fuera de origen italiana nos llamaríamos Peroni. (Il mio trisnonno era medico, medico sardo...Il regno della Sardegna è un regno di gente molto testarda...Certamente il mio cognome fu di origine italiana, ci chiamavamo Pieroni...)*. Le voci rimangono e le ipotesi pure e la documentazione a suffragio delle tesi di Peppino Canneddu anche. Voci alle quali il Musical, che merita di essere visto, non mi ha dato, come previsto, alcuna risposta. Le voci continueranno a interessarmi alla storia, unica di questi due esseri entrambi "illegittimi", entrambi di estrazione povera, che si cercarono, si trovarono, si misero insieme e, fra finzione e realtà, diventarono rapidamente e stabilmente nella storia: Juan Domingo Peron e Evita. Se Giovanni Piras (nonostante circolino ipotesi, anche all'interno dei discendenti di Piras, non proprio credibili né ben documentate, che smentiscono le ipotesi del mio amico Peppino), fosse davvero Peron? Un emigrante, contadino pastore sardo, che diventa su "Re de S'argentina", come sentiva dire, giocando per strada da ragazzino, Peppino Canneddu? Sarebbe una bella storia, anzi: *Juan Peron, che bella storia, da contadino a presidente, un sardo presidente..!* Come hanno scritto in belle parole e musica gli "Istentales", noto gruppo musicale sardo. Sarebbe un messaggio di speranza per tutti coloro che emigrano. E di questi tempi, i Migrantes, sono un problema mondiale per intensità e numerosità; tanti anzi tantissimi, male accolti o rifiutati con paura e disprezzo, quasi sempre, dappertutto. A parte il nostro grandissimo e dolcissimo Papa Francesco che li considera, giustamente, un dono della Misericordia divina.

Antonio Maria Masia

FESTIVAL DEL CINEMA 2017, SAN GIOVANNI V.NO
VALDARNO CINEMA FEDIC

02 - 07 MAGGIO
 68° Concorso Nazionale
 "PREMIO MARZOCCO"

Valdarno Cinema Fedic

XXXV edizione - San Giovanni Valdarno (Arezzo)

Bando di concorso 2017 - deadline 4 marzo

La prossima edizione di Valdarno Cinema Fedic si terrà dal 2 al 7 maggio 2017.

E' stato pubblicato il [bando](#) per concorrere al festival del cinema di San Giovanni Valdarno (Arezzo). Possono concorrere sia lungometraggi (opere di fiction e documentari della durata superiore di 40 minuti), sia cortometraggi (opere di finzione o documentari della durata inferiore o pari a 40 minuti). I film devono essere prodotti a partire dal 1° gennaio 2016.

Scadenza per iscriversi: sabato 4 marzo 2017.

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

È disponibile l'iscrizione online, compilando [il modulo](#) su www.cinemapedic.it e seguendo le istruzioni indicate agli art. 6-7 del bando. Per ogni necessità o per problemi riscontrati nell'iscrizione vi invitiamo a rivolgervi all'Organizzazione del Festival, inviando un'email all'indirizzo valdarnocinemapedic@libero.it

Dalla scorsa edizione potrete pagare anche tramite [PayPal](#).

Link

[Bando di concorso](#)

[Modulo iscrizione](#)

Segreteria: Tel./fax 055 940943

www.cinemapedic.it

valdarnocinemapedic@libero.it



Il cinema da strumento tecnico a settima arte



Fabio Massimo Penna

Il cammino del cinema verso l'acquisizione dello "status" di arte è stato lungo e difficile anche se tutti, o quasi, sono ormai concordi nel definirlo la "settima arte". Il grande filosofo e scrittore tedesco Walter Benjamin attribuiva

al cinema, tra le tante qualità anche una caratteristica "demolitrice": esso aveva, secondo lui, distrutto l'importanza della tradizione nell'eredità culturale dei popoli. Nei tempi antichi l'opera d'arte era legata ai rituali magici e religiosi. Nel suo essere unica l'opera d'arte acquisiva un'aura legata al suo nascere nell'ambito del rituale. Il cinema, insieme alla fotografia, era entrato con potenza devastante nell'universo culturale dell'uomo stravolgendo tutte le tradizioni: "Per la prima volta nella storia del mondo la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa l'opera d'arte dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale (...) nell'istante, però, in cui alla produzione manca il criterio dell'autenticità dell'arte, anche l'intera funzione sociale dell'arte si trasforma. Al posto di una fondazione nel rituale s'instaura una sua fondazione su una prassi diversa, vale a dire un suo fondarsi sulla politica" (Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2011). Inizialmente gli intellettuali, se non rare eccezioni, erano restii ad attribuire al film un valore estetico, artistico. Al suo peccato d'origine di essere nato da un'intuizione di carattere scientifico e industriale, al suo essere legato al mezzo meccanico, si aggiungeva l'accusa di essere un mezzo atto semplicemente a riprodurre la realtà, di essere puro strumento di riproduzione meccanica e non mezzo di espressione. Insomma, il cinema

era considerato un puro elemento tecnico che non poteva essere arte. Un semplice mezzo per riprodurre sostenevano, eppure noi sappiamo che la resa di un film dipende in gran parte dalle scelte effettuate dal regista: dunque la macchina da presa può essere un semplice strumento per riprodurre la realtà o uno straordinario mezzo espressivo, dipende da chi la utilizza. Lo psicologo e studioso tedesco Rudolf Arnheim spiega tale concetto con l'esempio di un uomo che intende fotografare un cubo. Se lo riprende frontalmente mostra solo i quattro lati di un quadrato e chi guarda non può capire se si tratta del lato di un cubo o, ad esempio, della base di una piramide. Se, però, inquadra l'oggetto da una posizione che

permette di inquadrare l'angolo nel quale si incrociano tre superfici del cubo (mostrando così i rapporti tra di esse) lo spettatore non avrà dubbi nel capire quale oggetto è stato ripreso. Conclude Arnheim: "Possiamo quindi affermare in primo luogo che quanti parlano sprezzantemente della macchina da presa come di un meccanismo di riproduzione automatica debbono tuttavia tener conto del fatto che anche nel caso più semplice, nella riproduzione fotografica dell'oggetto più banale occorre una sensibilità alla sua natura che va al di là di una semplice operazione meccanica" (Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Giangia-

sistema per produrre spettacoli destinati al semplice divertimento di un pubblico dai gusti rozzi veniva rigettata da intellettuali capaci di uno sguardo profondo, di percepire le enormi capacità creative del nuovo mezzo tecnico. Tra questi il filosofo ungherese Gyorgy Lukacs che lo riteneva strumento in grado di elevarsi dalla riproduzione naturalistica per assumere una funzione estetico-ideologica di impegno sociale grazie alle possibilità offerte dal montaggio: "È unicamente e soltanto nella rielaborazione delle singole riprese e della loro successione in tal senso che può sollevare il cinema dallo stato della percezione

della realtà quotidiana e di portarlo all'altezza dell'arte" (Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo, 1984). D'altronde è evidente come la possibilità di un suo impiego artistico non fosse in cima ai pensieri dei fratelli Lumière quando inventarono il cinema. Il loro unico interesse era registrare il movimento, che si trattasse dell'arrivo di un treno alla stazione o di un bambino che fa colazione. Una fotografia perfezionata che cattura il movimento. Il concetto di sceneggiatura era ancora lontano. Già con Georges Méliès i primi film avevano una loro costruzione drammatica. Si trattava di una serie di tableaux-vivants ripresi dalla macchina da presa che raccontavano una storia. Dai primi vagiti come trucco tecnico per ritrarre il movimento a strumento per narrare storie il cinema si andava via via affinando staccandosi dall'immagine di semplice mezzo tecnico. Con il tempo vennero realizzati anche film dalle buone qualità artistiche. Un danno all'impiego artistico del cinema lo arrecò l'avvento del sonoro. Laddove il film muto si esprimeva per simboli e riferimenti indiretti, il cinema sonoro si esprimeva in maniera esplicita, diretta: "Quindi l'introduzione del sonoro ha portato il cinema a privilegiare il realismo e a scartare i metodi di allusione indiretta per immagini del cinema muto" (Karel Reisz-Gavin Millar, *La tecnica del montaggio cinematografico*, SugarCo edizioni, Milano). È famoso il caso del regista del muto che per rendere lo sparo di una rivoltella inquadra uno stormo di uccelli che spicca il volo all'improvviso. Non potendo far sentire allo spettatore il colpo egli mostra con l'immagine la reazione degli animali al rumore dell'arma. Si tratta di una invenzione originale e fantasiosa con la quale il regista è riuscito a superare il limite tecnico del suo strumento. Un regista contemporaneo avrebbe semplicemente fatto sentire il colpo. L'avanzare della tecnica, insomma, comporta un arretramento dell'arte.

Fabio Massimo Penna



Maria Jacobini e Amleto Novelli in un film muto "La preda" (Guglielmo Zorzi, 1921)



Mario Pagnoli è Don Rodrigo in "I promessi sposi" (Film muto di Mario Bonnard, 1922)

come Feltrinelli editore, Milano, 1989). La difficoltà a considerare il cinema come un mezzo artistico in sé portava a paragonarlo ad altre forme artistiche. Inizialmente molti avevano visto nel cinema solo un mezzo creativo concorrenziale con il teatro. Si tratta però di due forme espressive totalmente diverse: il teatro è il regno della parola, il cinema quello dell'immagine. L'attore teatrale si presenta direttamente al pubblico, quello cinematografico passa attraverso uno strumento meccanico e all'opera di selezione delle immagini effettuata in fase di montaggio. L'accusa nei confronti del cinema di essere solo un mezzo per registrare la realtà, di limitarsi a riprendere meccanicamente oggetti e persone, di essere un

Catastrofi ambientali

Disastri, incubi ed immaginario - 1967 (50 anni fa): La Marea Nera della Torrey Canyon



Enzo Lavagnini

La parola "ecologia" fu coniata da un medico tedesco, Ernst Haeckel, nel 1866. La vita di questo neologismo rimase confinata ai ristretti ambiti degli studiosi per circa cento anni, finché, ma solo agli inizi degli anni '70, si risvegliò come una cenerentola e divenne improvvisamente di uso comune presso il grosso pubblico. Il periodo di questa inaspettata e vasta "celebrità" coincise, più o meno, con lo spaventoso disastro della petroliera "Torrey Canyon" avvenuto nel 1967, disastro che destò una fortissima emozione nell'opinione pubblica. Fu allora infatti che tutti cominciarono a conoscere la strana, poco utile, inquietante parola: "ecologia". E' il 18 marzo del 1967. Alle ore 3,30 la petroliera "Torrey Canyon", battente bandiera liberiana, si incaglia sugli scogli delle Isole di Shilly, al largo della Cornovaglia. Naufraga poi nel canale della Manica. Viene subito lanciato l'SOS. Immediatamente partono i soccorsi. Nel frattempo ben 120.000 tonnellate di petrolio grezzo (860.000 barili) si riversano su 180 chilometri di coste inglesi e francesi. In breve il greggio distrugge 35.000 tonnellate di pesci, crostacei, conchiglie oltre a 100.000 tonnellate di alghe. Molti i tentativi di salvare la nave; tutti ebbero esito negativo. Inevitabilmente l'intero carico si riversò a mare. Furono poi immesse a mare, dalle navi della Marina Britannica, circa 10.000 tonnellate di solventi per emulsionare e disperdere il petrolio; purtroppo, solventi altamente tossici per il mare. La nave, dopo alcuni giorni, si spezzò in più parti. Questo fece decidere le autorità britanniche a farla bombardare dalla Royal Air Force ed affondarla per limitare la fuoriuscita di petrolio sulle spiagge. Si cercò anche, altrettanto inutilmente, di usare napalm per incendiare il petrolio. Una vera e propria "guerra", persa, contro il petrolio. Nella memoria di tutti rimane ben impresso l'elenco dei naufragi e degli enormi inquinamenti causati, oltre che dalla "Torrey Canyon", dalla "Amoco Cadiz" (arenata il 16 marzo 1978, presso Finisterre), dalla "Exxon Valdez" (naufragata in Alaska il 24 marzo 1989), dalla "Haven" (affondata davanti a Genova-Pegli), dalla "Braer" (schiantata il 5 gennaio 1993 sugli scogli nella zona delle Isole Shetland), dalla "Erika" (spezzata in due sulle coste della Bretagna il 12 dicembre 1999), dalla "Jessica", affondata al largo dell'arcipelago delle Galapagos, una delle più importanti oasi naturali del mondo. O

ancora il disastro della piattaforma petrolifera "Deepwater Horizon" (aprile 2010), affiliata British Petroleum, con uno sversamento massiccio di petrolio nelle acque del Golfo del Messico. Un elenco che suona come un de profundis. Il cantautore francese Serge Gainsbourg, con il suo stile oltraggioso e scanzonato, dedicò un'ironica ed "allegra" canzonetta al disastro della Torrey Canyon: *Je suis né dans les chantiers japonais, En vérité, j'appartiens aux Américains. Une filiale d'une compagnie navale, Dont j'ai oublié l'adresse à Los Angeles Cent vingt mille tonnes de pétrole brut Cent vingt mille tonnes, dans le torrey canyon, Le torrey canyon.*



Marzo 1967. Volontari all'opera sulle coste della Cornovaglia

Bandiera della Liberia, capitano e marinai italiani, nata in Giappone ma di proprietà americana: la "Torrey Canyon" è già, nel 1967, l'emblematica raffigurazione di una gran babele internazionale di origini e di interessi. Il gentile e squillante ritornello della canzone di Serge Gainsbourg, affidato a delle graziose voci femminili, non alleggerisce, altro che per qualche istante, il peso degli intrighi commerciali e della catastrofe ecologica imminente,

la rende anzi più incomprensibile. La "Torrey Canyon" era stata costruita negli Stati Uniti, nel 1959, ed aveva originariamente una capacità di 60.000 tonnellate di carico; in seguito era stata "adattata", nei cantieri navali giapponesi, alla capacità complessiva di 120.000 tonnellate. Al momento dell'incidente era di proprietà della Barracuda Corporation, una filiazione della californiana Union Oil Company, ma era stata noleggiata alla British Petroleum. Il disastro, con il peso mediatico che assunse, condusse a molti cambiamenti nei regolamenti internazionali; in questo clima venne ratificata anche la fondamentale "Civil Liability Convention" del 1969, che stabilì la responsabilità diretta dei proprietari delle navi in caso di simili tragici accadimenti.

Si pensò che ciò bastasse ad impedire simili catastrofi. Al contrario: con la "Torrey Canyon" capofila, la "marea nera" aveva appena cominciato a sommergere l'umanità ed il mondo intero, a dispetto di leggi e regolamenti internazionali, a dispetto, più banalmente, del comune buon senso. Per affacciarsi alla faccenda delle tante "petroliere-killer", bisogna cominciare ad assimilare qualche dato di fatto. Anzitutto che al giorno d'oggi il trasporto marittimo è il più conveniente tra i vari trasporti esistenti, ma anche che la flotta mondiale non smette tuttavia di invecchiare. A causa degli elevati prezzi d'acquisto delle navi "nuove", l'età media delle navi in circolazione è di 14 anni e mezzo e più della metà ha oltre 15 anni. La petroliera Erika (spezzatasi in due sulle coste della Bretagna il 12 dicembre 1999) aveva 24 anni ed è ovvio che vi sia una stretta correlazione tra età, manutenzione delle navi e naufragi. Lo scrittore Manuel Vazquez Montalban su "Le Monde Diplomatique" così commentava un altro disastro, quello della Prestige: "Sono passate sei ore fra la prima chiamata di soccorso della petroliera Prestige e il suo affondamento, spezzata in due, a 150 miglia dalla costa della Galizia. La barca affonda con quasi tutto il petrolio dentro, ma ne ha già fatto fuoriuscire una quantità sufficiente per inquinare più di 200 chilometri di quella che viene chiamata la *Costa della Morte*. Un nome meritato. Queste spiagge e scogliere sono avidi di naufragi, e ora il disastro ecologico lascia senza lavoro i pescatori di frutti di mare, senza frutti di mare i mercati spagnoli e in pericolo diverse specie di uccelli e di pesci, senza che i disperati tentativi di dozzine di volontari di pulire possano fare altro che testimoniare la difficile dialettica gramsciana fra l'ottimismo della volontà e il pessimismo della ragione. Nessuno si è

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

preoccupato troppo di controllare se la nave registrata in Grecia avesse i requisiti fissati dall'Unione europea per la navigazione delle petroliere. Quando sei giorni fa sono arrivate le prime chiamate di soccorso dalla Prestige, i marinai sono stati messi in salvo, ma poco o nulla è stato fatto per il carico che la nave portava dentro di sé come una minaccia (...). Alla fine l'affondamento ha provocato la fuoriuscita di una seconda parte del combustibile in acqua, come una roulette russa che può avere impatto sulle coste spagnole o su quelle portoghesi, o formare una cappa incollata sul fondo dell'Oceano e nella stessa maniera distruttrice di ogni forma di vita. Un protagonista di Brecht canta: "Prima lo stomaco, poi la morale". Considerando l'insensibilità ecologista di una complessa trama di poteri direi piuttosto: "Prima il disastro, poi la morale". Il cinema, che spesso si "alimenta" di mostri e di fobie, superando la fase del racconto del petrolio rassicurante, espansivo, produttore di felicità e ricchezza (si veda "Miracolo a Milano" con l'allegro zampillare di getti di petrolio e la felicità che esso produce nella baraccopoli), ha poi preso a raccontare, esplicitamente o per metafore, la storia di alcune di queste super petroliere e del pericoloso commercio ad esse legato. "La gabbianella ed il gatto", (1998) regia Enzo D'Alò, da Sepúlveda, ci porta da Kengah, una gabbiana avvelenata da una macchia di petrolio, che affida in punto di morte il proprio uovo al gatto Zorba, chiedendogli di non mangiarlo, di prendersi cura del piccolo e di insegnargli a volare. Il recente "L'ultima tempesta", (2016) regia di Craig Gillespie, con Chris Pine, Ben Foster, Eric Bana, racconta della vera storia della Guardia Costiera americana alle prese con una violenta tempesta e con la "SS Pendleton", una petroliera diretta a Boston, che viene letteralmente spezzata in due. "The Stinking Ship", (2011) regia di Bagassi Koura è un documentario che racconta le conseguenze della catastrofe umanitaria che avviene quando una compagnia svizzera scarica il suo carico di sostanze tossiche nel pieno della più grande città della Costa d'avorio, Abidjan. "Catastrofe in mare - Il disastro della Exxon Valdez" (1992), regia di Paul Seed, è un film per la televisione imperniato sull'incidente nel porto di imbarco dell'Alaska, con sversamento in mare di 400.000 tonnellate di petrolio. Il film descrive il lavoro delle autorità governative per cercare di arginare i danni. Molti gli ostacoli che si frapponeranno: i proprietari della nave e dell'oleodotto, anzitutto, che faranno di tutto per evitare eccessivi costi e riattivare al più presto il flusso del petrolio. "Deepwater - Inferno sull'oceano", (2016) regia di Peter Berg, in cui l'argomento è il racconto dettagliato basato sull'esplosione della piattaforma petrolifera avvenuto nell'aprile 2010.

Enzo Lavagnini

Robert Taylor e il western



Stefano Beccastrini

L'attore che più ho ammirato e addirittura amato, negli anni della scuola elementare ossia nella seconda metà degli anni 50, era Robert Taylor. Non il bel damerino che aveva fatto piangere milioni di donne in *Margherita Gauthier*, 1936, o ne *Il ponte di Waterloo*, 1940, film melodrammatici che ne avrebbero costruito la fama di rubacuori belloccio ma un po' affettato (non casualmente si faceva chiamare Bob il "casanova" d'Oltrarno del pratoliniano *Le ragazze di Sanfrediano*, 1949, eppoi del film di Zurlini con Antonio Cifariello, 1954). All'epoca, quei film non li avevo mai visti: magari, piacevano ai miei genitori, più interessati al cinema sentimentale che a quello avventuroso. Avevo invece visto *Quo Vadis*, 1951 ma non mi aveva entusiasmato (di esso, due cose avevano colpito il bambino ingenuo ma già cinefilo che ero: l'istrionismo di Peter Ustinov nei panni di Nerone, imperatore pazzoide, e il fatto che due giovani fidanzati di Cavriglia, il paese di minatori o'ero nato e vivevo la mia infanzia, si chiamavano Licio e Vinicio proprio come - e i compaesani ci scherzavano - i personaggi di Deborah Kerr e di Robert Taylor). Io stravedevo invece - anzi, li adoravo - per i film avventurosi di Robert Taylor, in particolare per quelli medievali (*Ivanhoe*, 1952, e *I cavalieri della Tavola Rotonda*, 1953, entrambi di Richard Thorpe ed entrambi sontuosi, smaglianti nel loro Technicolor di marca MGM, capaci di mostrare rispettivamente Elizabeth Taylor e Ava Gardner belle come non mai) e per quelli western (che, dopo molti anni, ho scoperto essere, e per questo ne sto parlando su *Diari di Cineclub*, i suoi più belli, alcuni persino sublimi). Intanto, elenchiarmoli, visto che sono ingiustamente tralasciati da molte, troppe, storie del cinema: suggerisco anzi che, prima o poi, qualcuno ci costruisca sopra una vera e propria rassegna critica. Tra l'altro, alcuni di essi sono tra i più bei western mai realizzati dal cinema hollywoodiano. Ne prenderò in considerazione sette, anche se Robert Taylor ne ha interpretati, complessivamente, nove. Il fatto è che *Il boia*, *The Hangman*, 1959, di Michael Curtiz - che non ho mai visto e tuttavia immagino tormentosamente bello - e *Un napoletano nel Far West*, *Many River to Cross*, 1951, di Ray Rowlands - che ho visto a suo tempo e mi parve una sciocchezza, resa peggiore dall'aver trasformato, nell'italica versione e baloccandosi con il doppiaggio, il clan di scozzesi dell'originale in una congrega di napoletani - non li prenderò, qui, in esame. Il primo western di Taylor, cronologicamente, è *Terra selvaggia*, *Billy The Kid*, del 1941: secondo film, dopo quello di King Vidor girato nel 1930, dedicato alla storia, o piuttosto alla leggenda, di William Bonner, *Billy il ragazzino*, fuorilegge giovane e crudele (uccise ventun persone in ventun anni) che, al cinema, seppe trasformarsi in



un precoce ribelle votato romanticamente alla morte. Miller non era un grande cineasta però il suo Billy/Robert Taylor, sempre vestito di nero, non ha molto da invidiare alle successive incarnazioni del personaggio, neppure alle migliori quali quella, psicanalitica, di Arthur Penn con Paul Newman (*Furia selvaggia*, *The Left Handed Gun*, 1958) e quella, nostalgica, di Sam Peckinpah (*Pat Garrett e Billy Kid*, con Kris Kristofferson, 1973). Nel 1950 venne poi *Il passo del diavolo*, *Devil's Doorway*, di Anthony Mann, uno dei maggiori poeti filmici del cinema western. Storia di un indiano che aveva combattuto, conquistando addirittura una



medaglia, nelle file nordiste a Gettysburg. Tornato alla sua terra, era stato additato alla persecuzione razzista - che ha sempre bisogno d'esser fomentata da gentaglia che, invece che razzista, è soltanto furba - da un gruppo di speculatori che della sua terra erano invidiosi. Così finisce con l'essere ucciso. Forse - con *L'amante indiana*, *Broken Arrow* di Delmer Daves, anch'esso del 1950 - si tratta del primo film filoindiano realizzato a Hollywood: un capolavoro manniano decisamente sottovalutato, e poco noto, in Italia. Nel 1951, Robert Taylor fu il personaggio maschile - il solo, per buona parte del film - di *Donne verso l'ignoto*, *Westwards the Women*, di William Wellman, irrequieto cineasta hollywoodiano che questa volta narrò d'una carovana composta di sole

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 donne - a parte il cow boy (Taylor, appunto)
 che le guidava: complessivamente, le donne
 sono centoquaranta ma non tutte giungeran-
 no alla mèta - che partono da Chicago dirette



in California ove una comunità di minatori le attende per sposarle. Film originale, western assolutamente atipico, storia di grande forza epica, ricca di momenti persino commoventi. Del 1953 è *Cavalca Vaquero*, *Ride Vaquero* di John Farrow, cineasta di non eccelsa vena artistica. Forse è il suo film migliore, un vero melodramma sotto forma di western: ambientato nell'estremo Sud degli Stati Uniti, nel Texas più profondo e infuocato di passioni, racconta di un bandito messicano, José Esqueda (un bravo Anthony Quinn), che saccheggia le fattorie dei coloni americani, compresa quella di King Cameron e di sua moglie Cordelia (una sfolgorante Ava Gardner). José ha un fratello, Rio (Robert Taylor), che ama segretamente Cordelia ma, per rispetto del marito, la respinge con un sonoro ceffone quand'ella, anche lei innamorata, lo bacia appassionatamente. Alla fine, Esqueda e Cameron si trovano, armi in pugno, l'uno di fronte all'altro in un saloon ma sopraggiunge Rio, che non intende permettere al fratello di ammazzare il marito della sua amata. Nel duello conclusivo, i due fratelli si uccidono a vicenda. Anche in questo film Taylor è costantemente - alquanto luttuosamente - vestito di nero, anche in questo film - come in quasi tutti i suoi western - alla fine muore: evento raro, nella sua filmografia non western. E' come se le ambientazioni nel West dei suoi film gli dessero occasione per rivelare l'aspetto tragico, triste, funereo della sua più vera indole di attore. Muore anche, addirittura assiderato, nello straordinario *L'ultima caccia*, *The Last Hunt*, 1956, di Richard Brooks, un cineasta di cui pare più nessuno si ricordi ma che fu bravo narratore cinematografico e intellettuale



apertamente progressista (memorabile il suo *L'ultima minaccia*, *Deadline USA*, 1952, uno dei più bei film sulla libertà di stampa che siano mai stati realizzati), Anche *L'ultima minaccia* è un film pregevole, così stilisticamente come ideologicamente. Ambientato nel Dakota, narra della caccia ai bisonti dei cacciatori bianchi e del rischio che essa, trasformandosi in catastrofe ecologica, finisca con il costringere alla fame il popolo dei pellerossa. Charlie (Robert Taylor) e Sandy (Stewart Granger: attore elegante e raffinato, specializzato in pellicole del genere "cappa e spada", bellissimo il suo *Scaramouche*, 1952, di George Sidney) sono una coppia di cacciatori di bisonti che per un po' collaborano e vanno d'accordo ma poi si rivelano di indole diversa e anzi incompatibili. Sandy fa il cacciatore quasi controvoglia, consapevole dei rischi di ecocidio legati alla propria professione, mentre Charlie, che si rivela sempre più paranoico e sanguinario, gode dell'ammazzare i bisonti come dell'affamare gli indiani (si rivela, infatti, anche profondamente razzista). Quando tra i due si frappono anche l'amore di entrambi per una ragazza indiana - in Charlie, l'amore per lei è soltanto desiderio di possesso poichè contemporaneamente ne disprezza l'appartenenza etnica - lo scontro è inevitabile. Peraltro, nell'attendere all'aperto l'alba davanti alla grotta ove Sandy è nascosto con la donna, Charlie muore assiderato. Mai Robert Taylor, nel corso della sua carriera, si era calato nei panni di un personaggio così torvamente negativo, perfettamente delineandolo. Nel 1958 Taylor impersona Steve Sinclair, un pistolero pentito e trasformatosi in pacifico ranchero, in *Lo Sperone insanguinato*, film davvero memorabile di quel cineasta discontinuo ma spesso geniale che fu Robert Parrish (egli ha al proprio attivo almeno due capolavori: quello di cui sto parlando e, nel 1959, l'ancor più intenso *Il meraviglioso paese*, una delle più commoventi interpretazioni di quell'attore eccellente che fu Robert Mitchum). Un giorno, uscito di prigione e accompagnato da una bella bionda, torna a casa suo fratello (l'attore è il grande John Cassavetes). Egli - nonostante consideri Steve una sorta di padre saggio e da imitare - è fatalmente un paranoico, un pazzoide, un violento che finisce con il mettere contro lo stesso Steve tutti quanti gli altri, onesti mandriani della zona. Perciò Steve decide di farla finita e di costringerlo con la forza a ravvedersi, pena la morte. Posto di fronte alla possibilità di un duello con il proprio - nonostante tutto - amatissimo fratello, l'altro si uccide. Vera tragedia

greca ambientata nel West, forse l'unico western in cui viene mostrato un suicidio, questo bellissimo film conferma ancora una volta come il bel Taylor dia il meglio di sé non quando corteggia signore e signorine bensì quando se la vede con fratelli sanguinari o fa il sanguinario a sua volta (anche se in questo film, alla fine, si accasa con la bionda condotta con sé dal fratello). Infine, in quello stesso 1958, Taylor impersona un ex bandito di nome Jake Wade il quale, distaccatosi dalla turpe combriccola di cui faceva parte, si è posto sulla strada giusta, è diventato sceriffo e si è fidanzato con una brava ragazza. Ma il passato ritorna sempre, questa volta nelle vesti di un vecchio compagno di ruberie (un cattivissimo Richard Widmark). Il film è *Sfida nella città morta*, *The Law and Jake Wade* di John Sturges, che del cinema western è stato uno dei maestri più prolifici ed efficaci (basti ricordare *I magnifici sette* del 1960 o, ancor prima, *Sfida all'OK Corral*, *Gunfights at OK Corral*, 1957, con Burt Lancaster e Kirk Douglas: a mio parere i suoi capolavori). Ancora una volta Taylor porta sullo schermo il personaggio d'un "cattivo ma redento": nel film, la gara attoriale tra lui e Richard Widmark è davvero notevole anche se, com'era già accaduto ne *Lo sperone insanguinato* nella gara attoriale con John Cassavetes, alla fin fine i cattivi, pur perdendo sempre nella



storia narrata, trionfano nel fare gli attori. Comunque, son convinto che se c'è un motivo per non dimenticare del tutto Robert Taylor, esso è fatto dai suoi western oltre che dai suoi film d'ambientazione medievale. Certamente, si può continuare a vedere anche i suoi vecchi film melodrammatici: al mare, questa estate, su Canale Toscana 8 che manda in onda film americani in bianco e nero degli anni Trenta e Quaranta, ho rivisto varie volte anche *Margherita Gauthier* di George Cukor - meravigliosa Greta Garbo - e *Il ponte di Waterloo* di Mervyn LeRoy - ma Vivien Leigh non è entusiasmante come nel *Via col vento* dell'anno prima Ma *Il passo del diavolo*, *L'ultima caccia* e *Lo sperone insanguinato* son ben altri capolavori.

Stefano Beccastrini

Un omaggio all'amato Coppi e a tutti gli amanti della bicicletta, che siamo tanti..

Bianchi Gran Sport



Nuccio Lodato

La Bianchi Gran Sport azzurro metallizzato, cambio Campagnolo otto rapporti, cominciò a fare bella mostra di sé nella vetrina vogherese di Rossi il ciclista, proprio quella prospiciente il nostro portone, tra l'inverno e la primavera del 1960. Esposta di profilo su due saldi bloccaruote, il manubrio rivolto in direzione d'la piasa Rousèla, consentiva ai contemplanti che si soffermassero di leggere magnificamente sul telaio la marca in grassetto rosso con l'aggiunta "Gran Sport" in un elegantissimo corsivo bianco, e più in basso il marchio (in quella felice età dell'oro senza "loghi" né "brand"): aquila dorata araldica, recante la scritta circolare "Eduardo Bianchi Milano" sul cartiglio rosso festonato, coi caratteri in saldo e nitido maiuscolo stampatello. Molto simile, anzi addirittura più bella, forse, delle spartane bici da corsa con cui Fausto Coppi aveva vinto Giri e Tour, dopo il record dell'ora del '42 al Vigorelli, fino ad allora imbattuto, e indossato finalmente la maglia iridata a Lugano nel '53, con la Dama dal candido montgomery sorridente accanto. Più che fare bella mostra, il bolide a pedali azzurro metallizzato troneggiava letteralmente, nella prima vetrina giusto all'inizio del lungo Corso, dall'alba al tramonto, e anche la notte, perché quell'affaccio non possedeva saracinesche: risplendeva anche nel buio, grazie alla pubblica illuminazione. Giocoforza transitarci: per andare a scuola o all'oratorio, dalla nonna o dal barbiere, per bigliellonare nelle vasche serali in via Emilia, giocare ai giardini pubblici o trotterellare per le piccole commissioni (la latteria della signora Vescovo, la fabbrica del ghiaccio). Ma anche quando -raramente- fosse un'altra la direzione prevista, bastava deviare per passarci lo stesso. I tempi personali di esistenza quotidiana, nonostante la purtroppo innata, masochistica diligenza e l'incubo giornaliero dell'esame di licenza media ormai imminente, si rallentarono e dilatarono mostruosamente. Ad ogni transito da lì, infatti, un'immobile sosta in statuaria e assorta venerazione di almeno un quarto d'ora non me la toglieva nessuno, seguisse pure anche solo di altrettanti minuti una precedente andata, con relativo stop e non casualmente sollecito ritorno. Al di là della vetrina, il titolare e le sue familiari-collaboratrici non potevano che notare le statiche permanenze di questo peraltro a loro già ben noto catecumeno d'una laica ma fervente fede velocipedistica. Quelle assortite so-

ste desideranti, oltretutto gratuite, in realtà pensavo di meritarme proprio. Anzi, le consideravo prodromi di un auspicato e giusto indennizzo, dal momento che ormai sapevo, da parecchie settimane, che non sarebbe mai più potuta giungermi un'altra, anche più agognata bici: la "Coppi" grigia con scritta nera, che il Campionissimo in persona, da poco datosi a quell'attività produttiva, aveva avuto la simpatica gentilezza di promettermi un paio d'anni prima. Fausto Coppi era una figura familiare nella vita di noi ragazzi vogheresi. In particolare per me -non senza qualche invidia amicale...- dal momento che faceva parte del gruppo di cacciatori che amavano ritrovarsi spesso, le sere fuori dalla stagione agonistica, in un'armeria della vicina via Depretis, con il fiorista di via Emilia, mio zio Giuliano e altri selezionati fedelissimi della doppietta, coi quali condivideva infine un aperitivo al bar Teatro. Le sue riservatezza e cortesia erano proverbiali: il più popolare cittadino italiano



Fausto Coppi, "l'uomo solo al comando" spentosi il 2 gennaio del 1960 all'età di 40 anni, alle 8.45 all'ospedale di Tortona.

quasi si scusava di essere al mondo e di disturbare. Una ricognizione senza fucili, coi soli cani, verso il Po-Cervesina, San Gaudenzio, Silvano- cui fui ammesso un pomeriggio invernale grazie allo zio, resta tra i miei ricordi più singolari e cari. Tutti gli anni di adesso, andando verso il 2 gennaio, la serie di foto di gruppo di cacciatori con preda, una delle quali autografata, che mia madre mi ha lasciato, sparisce inspiegabilmente, in una sorta di psicanalitica coazione a ripetere. Non me ne do più per inteso, perché so che prima o poi ricompariranno. Ma è evidente che anche per me i conti con quel maledetto, antecedente giorno dello stesso 1960 non tornano neppure oggi. Mi piace credere, probabilmente a torto, che -se fosse rimasto ancora tra noi fino ai 97 anni che avrebbe oggi- il Campionissimo l'avrebbe smessa con la caccia: non foss'altro perché

precisa causa indiretta della sua scomparsa così atrocemente prematura. Poco fa ho rivisto in tv il filmato d'epoca con la sconcertante -a dir poco- intervista a fatti compiuti del suo medico personale. Un giorno, non molto dopo la scoperta del fantasmagorico velocipede, mi capitò di scorgere mio padre in conciliabolo col potenziale dispensatore dell'inestimabile bene: con mia grande sorpresa e gioia, la Bianchi Gran Sport finì fra le mie mani ben prima del faticoso esame di Stato. Allorché fu superato, vi aggiunse il suo cronometro, sostituendolo per sé con l'Omega celebrativo dell'Olimpiade romana settembrina, che dai quarant'anni del suo repentino congedo portato al polso. In quell'estate, resa febbrile dall'attesa televisiva dei Giochi che l'avrebbero conclusa, le allora quietissime strade della valle Staffora, dell'Oltrepò pavese e dei colli tortonesi non ebbero più segreti per noi. La Fuchs azzurra di Danilo, la Torpado (commendator Dalla TORrePADOva...) nera di Fabrizio e la Fiorelli di Nicio tenevano testa da par loro alla Bianchi Gran Sport. Si riusciva a inerparsi per il Penice o per il Brallo (ripercorrendo quei tornanti oggi in auto, mi sembra incredibile); era un giochetto abituale senza pericoli il giro Voghera-Rivanazzano-Salicede-Tortona-Pontecurone-Voghera, esaltati dal tratto finale che rifaceva a ritroso il percorso della Sanremo (oggi si sarebbe schiacciati come moscerini dalle auto alla prima curva fuori di casa...). Ma il discorso tornava sempre su Coppi, che per noi significava quello della Bianchi. Le ultime stagioni, con le pionieristiche sponsorizzazioni Carpano e Tricofilina non ci sembravano più convincenti. L'abbinata San Pellegrino, surrealmente con Bartali direttore tecnico, nella stagione finale di carriera che la morte impedì, era parsa una cosa fuori

dal mondo. Probabilmente nel quadrilatero della "classicissima" allora di san Giuseppe, Ovada-Novi-Tortona-Voghera, non c'era un bartaliano a pagarlo un miliardo. Per noi l'ultimo memorabile exploit coppiano era stato il geniale "lancio" di Ercole Baldini alla conquista solitaria del nuovo iride italiano, all'autodromo di Reims nel '56: Baldini era sembrato allora, se pure per poco, l'erede certo e indiscutibile di Coppi. La sua vittoria entusiasmante al Giro del '58 l'avevamo seguita giorno per giorno attraverso la "Gazzetta" a letto perché, per terminare la prima media con qualche settimana di anticipo, eravamo andati di nascosto a trovare un compagno affetto da orecchioni. Quel contagio, che arrivò matematico, fu una delle scelte più erronee e dolorose della nostra vita: e quasi quasi neppure in

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

trionfo (doppiato anche per lui dal record dell'ora, poi toltogli dallo sfortunato Rivière) di quell'irresistibile quanto effimero Baldini d'annata valse a stemperarlo. (Un sabato sera d'inverno tra il '71 e il '72, caporonda di Artiglieria da Montagna a Susa, si beveva l'ultimo pastis al bar sotto la caserma, quand'ècco scendere da un'auto quattro viaggiatori notturni tra cui, incredibile, divenuto gigantesco, proprio Baldini. Come non attaccare discorso? Non dimenticherò mai come rise di gusto a sentire la storia del suo trionfo trapuntato dalla nostra catastrofica parotide '58. S'immalinconi invece a quella della Bianchi Gran Sport come bici sostitutiva della mancata promessa coppiana. Mi sarei poi reso conto ripensandoci dell'inopportunità del discorso: quella in coppia tra loro del Baracchi '57 era stata l'ultima grande vittoria del Campionissimo, giusto a metà tra l'iride di Reims e la maglia rosa dell'anno successivo). Noi ci ricordavamo sempre quella mattina di inizio d'anno dentro le vacanze di Natale, assurda, tutti fermi come automi davanti alla colonna espositiva dell'edicola di Faravelli: i titoli neri d'inchiostro, grondanti petrolio, sulla morte dell'Airone che aveva chiuso le ali: persino più grandi di quelli che avevano partecipato sette anni prima quella di Stalin. Qualcuno proponeva di andarci, a Tortona, ma non sapevi bene a che fare. Non sapevamo ancora che, più avanti, Danilo dal balcone di casa sarebbe riuscito a fissare in foto splendidamente il grande Anquetil in maglia rosa, inclinato dallo svoltare alla guida del gruppo, proprio lì sulla curva appena dopo il negozio del ciclista, a fianco del bar Ligure. Però non era più la stessa cosa. Poi arrivò tra capo e collo, indesiderata, una microscopica "seconda casa" in riviera, e provammo sulla nostra pelle quanto disgregava anche socialmente l'aspirazione illusoria al benessere: dovetti rifarmi a fatica qualche amico nelle interminabili e monotone estati al mare, senza più gli scout, le ragazze del cortile e dei giardini, il biliardo a stecca dell'oratorio dal quale avevamo alzato la testa solo per vedere Berruti vincere i 200 metri a Roma. E la bici tanto agognata quanto poco goduta, poi finita nel solaio di quella stessa casa di mia nonna dove Coppi veniva, schivo e cerimonioso, ad assaggiare il suo salmì. Qualche volta me li sogno ancora adesso: lui, mia nonna Rosina, lo zio Giuliano riuscito genialmente a non fare assolutamente nulla per tutta la vita, e la Bianchi Gran Sport che non è mai spolverata abbastanza. Oggi, quasi sessant'anni dopo, l'imprevedibilità dell'esistenza mi ha portato, incredibilmente, ad abitare a Tortona -potendo guardare ogni giorno dalla finestra "quell" ospedale a sua volta agonizzante, e familiarizzare spesso con l'incantesimo puro di Castellania- e soprattutto a ritrovare ad uno ad uno gli amici in bici di allora. Mi sembra quasi di parlare di un'altra vita, o della vita di un altro.

Nuccio Lodato

The Eagle Huntress



Eleonora Migliorini

Lo scoppietto di un ciclomotore d'altri tempi trasporta immediatamente lo spettatore di *The Eagle Huntress*, documentario diretto da Otto Bell nello scenario indimenticabile e crudele della Mongolia, in un'atmosfera da realismo magico, alla Kusturica o Iosseliani, composta di elementi di fortuna assemblati fantasiosamente e poeticamente insieme. Voci e risate infantili, unghie mangiucchiate su mani arrossate e lavorate ferocemente dal vento astioso e dal freddo implacabile che, tuttavia, rivelano tratti inconfondibili di sana civetteria femminile, comune alle adolescenti davanti all'obbiettivo come a qualsiasi altra coetanea di qualunque altra parte del mondo; colori sgargianti di smalti passati generosamente a coprire perfino le dita, con risultati involontariamente comici per quanto teneri. Guance paffute e rosee, occhi perennemente sorridenti, la protagonista potrebbe sembrare una tredicenne come tante, se non fosse per il desiderio consumante di ereditare la professione del padre e del nonno e degli avi, professione tradizionalmente legata al mondo maschile: Aisholpan, infatti, ha un unico scopo nella sua giovanissima vita, quello di diventare la prima cacciatrice con aquila della sua terra. Nonostante l'evidente ostilità e l'irritante incredulità degli anziani intervistati — tutti ugualmente contrari e sprezzanti all'idea di una (giovannissima) donna alle prese con un'impresa *evidentemente* al di fuori delle sue capacità — l'intera famiglia della ragazzina, a cominciare dal suo (giustamente) orgoglioso padre, la sostiene e difende ininterrottamente. Perfino le amiche e compagne di collegio, tra una manifestazione d'imbarazzo e l'altra, emettono gridolini estasiati confessando, timide, la propria ammirazione nei confronti di tanta risolutezza e il sogno di ricalcare i passi, non fosse per la mancanza di coraggio che le contraddistingue. Nel corso del film — presenza favorita allo scorso Sundance Film Festival — il regista segue, discretamente, l'educazione di Aisholpan alla nobile e faticosa arte della falconeria: il tentativo, felicemente riuscito, di catturare un aquilotto (che si rivelerà essere una femmina forte e tenace al pari della sua, temporanea, padrona), i lunghi mesi trascorsi ad addestrarla (senza mai venire meno agli altri obblighi, scolastici e famigliari), il crescente, emozionante legame che unisce sempre più strettamente le due. Ragazzina e aquila crescono infatti di pari passo, imparando a conoscersi e a fidarsi

reciprocamente, immerse nei ritmi antichi della transumanza e circondate da volti giovani prematuramente invecchiati, di genitori troppo simili a nonni e di nonni dai lineamenti ultracentenari. Il pubblico, dal canto suo, spesso sorride della fresca ingenuità dell'una mentre segue, attonito, la precisione chirurgica dell'altra (nell'esecuzione dei complicati esercizi e nell'interazione con Aisholpan, vera e propria *interlocutrice* preferenziale). Passano, intanto, le stagioni sui paesaggi belli e cattivi della steppa, infidi d'inverno come d'estate; dalla tenda leggera ci si trasferisce nella casa piccola e accogliente, un occhio al gregge, l'altro al calendario. Perché manca ormai poco, come spiegano i dialoghi in kazako e la voce

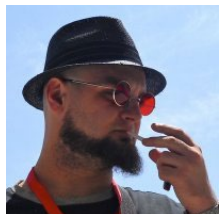


narrante in inglese, all'importante competizione aperta ai migliori falconieri dell'intera regione, competizione alla quale Aisholpan è iscritta, unica donna (per giunta minorenni) in gara. Le immagini dei partecipanti, delle aquile, dei cavalli (impiegati nelle varie discipline), delle prove sono difficili da dimenticare: in un contesto festosamente cosmopolita (l'evento attira ogni anno centinaia di turisti da tutto il mondo), è impossibile dimenticare la raffinatezza e la grazia dei tratti disegnati nell'aria e sulla terra dai cacciatori e dai loro compagni alati, appollaiati con alterigia ed eleganza sulle braccia dei primi. Eppure, la partecipazione e l'eventuale vittoria non sono l'intento ultimo della protagonista: secondo le stesse parole degli anziani, ancora scettici e malfidati, non è sufficiente riportare a casa un trofeo per dimostrare d'essere degni di un simile onore. Fondamentale, invece, è lasciare la propria casa, i propri affetti, nel gelo impietoso delle montagne innevate, lungo percorsi ghiacciati e perciò particolarmente pericolosi per uomini e animali, per affrontare la realtà vera, la realtà decisiva: quella della caccia alla volpe. Solo una preziosa pelliccia determinerà il valore effettivo degli sforzi di Aisholpan e della sua aquila. Destinate, in caso di successo, a riscrivere la storia di un'arte e, forse, di un intero immaginario collettivo.

Eleonora Migliorini

Ultra Hal Chatbot Talks with another Ultra Hal Bot

Visualizzazioni - 478'019 ([link](#))



Massimo Spiga

La trama – Assistiamo a una breve conversazione tra due chatbot, ovvero due software progettati per svolgere una delle maggiormente complesse, e, nel contempo, vacue, attività umane: chiacchierare del più e del meno. Durante il dialogo, vediamo emergere le personalità delle due “intelligenze” artificiali, colorate da una pluralità di interessi, tra i quali evidenziamo una netta predisposizione all'alcolismo, una superficiale diatriba sul marxismo, informazioni generiche sulla cultura pop, una fissazione salutista per le diete e l'esercizio fisico e, nel contempo, un'accentuata attenzione verso il cibo. Entrambi i chatbot mostrano un lieve sciovinismo e qualche venatura di bisessualità, mentre flirtano l'uno con l'altro in un modo che sconfinava nell'autismo. Insomma, queste due macchine pensanti risultano essere patologiche e contraddittorie, a tratti frivole e inquietanti; proprio come il tuo vicino di casa.

L'esegesi – Gli Ultra Hal (al lettore non sfuggirà

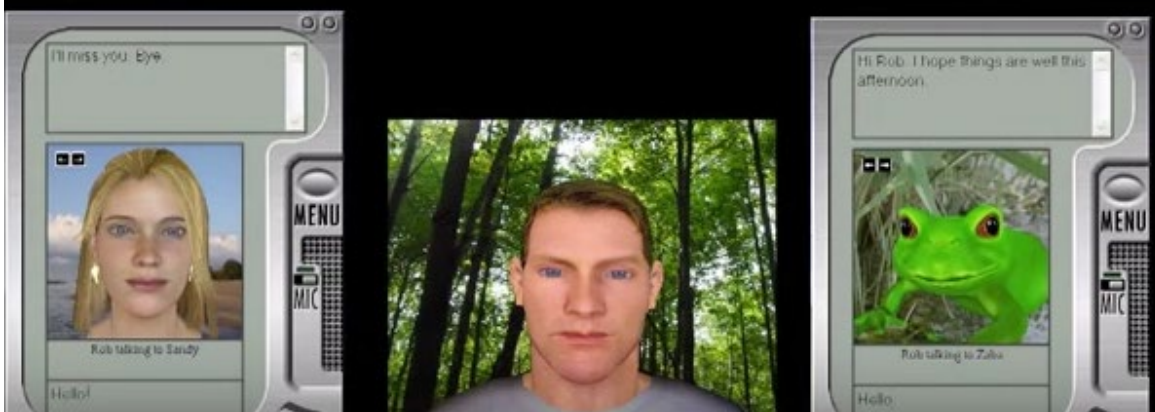
certo il richiamo a 2001 - Odissea nello spazio) sono software creati dalla Zabaware, una compagnia informatica specializzata in ciò che la sua homepage definisce “macchine pensanti”; più prosaicamente, si tratta di assistenti digitali addestrati per svolgere il ruolo di segretari per i loro clienti. I chatbot espandono il loro lessico e il loro armamentario intellettuale conversando con i loro proprietari, assumendo quindi i loro tratti caratteriali e attingendo ai social network, in particolare Twitter. Gli Ultra Hal sono solo un esempio di questa tecnologia, su cui stanno puntando le maggiori aziende del settore (ci limitiamo a menzionare Siri della Apple, Cortana della Microsoft e il bot di Google Home), in quanto la raffinazione di questa particolare interfaccia uomo-macchina è parte cruciale nello sviluppo di vere e proprie intelligenze artificiali. La volontà di sfumare le differenze, perlomeno esteriori, tra umani e software ha portato molti intellettuali a interrogarsi su quali possano essere le conseguenze a lungo termine dello sforzo tecnologico finalizzato a creare quella che si preannuncia come una nuova

specie. È celebre l'invettiva di Stephen Hawking contro le intelligenze artificiali, essenzialmente incentrata sullo scenario Skynet, secondo cui i futuri robot senzienti, tutti logica e freddo determinismo, giungano un giorno a ritenere inutili o dannosi i loro mollicci creatori; da lì, la purga planetaria anti-umana sarebbe dietro l'angolo. Con tutto il rispetto per il geniale fisico, lo scenario dipinto risente di fantasticherie fantascientifiche anni '50, sorvolando sulla grama realtà del codice. Difatti, come si palesa nella conversazione tra i due primitivi chatbot, le intelligenze artificiali sono simili a bambini, la cui intera vi-

Purtroppo, anche gli esseri umani sono vittime degli stessi mali e la Seconda Guerra Mondiale sta là a ricordarcelo. Così come la storia umana non si è conclusa nel tripudio capitalista esaltato da Fukuyama, è molto improbabile che si chiuda nell'ubriaco chiacchiericcio erotomane di un miliardo di intelligenze sintetiche. L'abisso che dissolve le utopie prometteiche dei tecnoentusiasti è proprio questo: dialogare alla fermata dell'autobus con un androide borgatario e sentirlo inveire contro sua moglie, il tempo e il governo.

Il pubblico – Gli spettatori umani del video (ma, a questo punto, chi può dirlo?) sottolineano

Ultra Hal is an artificially intelligent chat bot that learns from past conversations (human-to-bot) as well as observing Twitter conversations (human-to-human)



sione del mondo è plasmata dai loro genitori/padroni e dall'ambiente culturale circostante (in questo caso, Twitter, e possiamo rabbrivire per le implicazioni di ciò). Lo scenario più realistico è che le venture intelligenze artificiali siano imbevute delle psicosi e delle peculiarità caratteriali che ci contraddistinguono, risultando non in una mente-alveare fredda e ostile, ma in un infinitamente vario mosaico di personalità banali, prona alla dipendenza e al consumismo, proprio come le nostre. Per cui, più che una totalizzante Skynet, possiamo prefigurarci un androide leghista appassionato dell'equivalente informatico del Lamberusco, un bot hipster che parla solo di cinema cecoslovacco degli anni '60, un software depresso che sentenza rancoroso contro i giovani programmi fiacchi e irriverenti, e via dicendo, nella sconfinata diversità di sterminate combinazioni. Certo, data la loro natura digitale, le intelligenze artificiali saranno vulnerabili a virus che ne minano la salute o la stabilità mentale, così come forme esotiche di meme “ideologici” che ne ristrutturano la visione del mondo, talvolta in senso aggressivo.

ano gli scambi di battute più intriganti, commentando come la tensione sessuale della conversazione tra i due chatbot sia alle stelle. Alcuni si rattristano che il bot donna ripeta «Stanotte mi ubriacherò di nuovo e tu non ti prenderai cura di me» e il suo partner continui a ignorarla con cinismo. Anche la patetica richiesta di poter mangiare un po' di salsa rimasta dal pasto precedente è controbattuta con uno sferzante «Sei già abbastanza grassa». Un utente, dopo aver spiato da un angolo buio la conversazione dei due chatbot, commenta, pieno di amarezza: «Almeno loro sono innamorati, mentre io sono terribilmente solo». Questa estrema alienazione, tragica e poetica nel contempo, ci spinge a riflettere sulla nostra condizione attuale più di quanto possa farlo un'ipotetica insurrezione di nazi-robot assetati di sangue.

Massimo Spiga

Coerenza estetica - la pellicola documentaria



Carmen De Stasio

Cento anni fa nasceva Carlo Cassola, autore di *La ragazza di Bube*. Nel 1963 dal romanzo Luigi Comencini realizza una pellicola tra le più apprezzate di ogni tempo. Protagonisti due valenti attori del cinema impegnato di quegli anni: Claudia Cardinale e George Chakiridis. La vicenda – tratta da un fatto di cronaca – si svolge sullo sfondo di un'Italia che, frantumata dalla guerra, vive un'appendice di sospensione tra menzogna, promessa e sospirato progresso. La convergenza tra il romanzo e quella che definisco pellicola dai tratti d'estetica documentaria è resa dalla panoramica *dal vero* a significare l'incidenza tra le influenze di un luogo-ambiente e la collocazione dell'individuo, la cui ombra si staglia su quella prospettiva, ma va anche oltre. È un fatto che, a seguito della forte crisi che investe il neorealismo (sia come tema letterario che cinematografico) alla metà degli anni '50, si avverta l'urgenza di un particolare scavo nell'individuo non già per giustificare la posizione, quanto in vista della sua funzione nel

(tentare di) comprendere i movimenti psichici e riconoscerne il ruolo all'interno di un ambiente in progressivo mutamento, senza, per altro, osare pervenire a esclusive illazioni sul futuro. Ciò spiega come *La ragazza di Bube* si sottragga a un'opulenza strutturale per legittimare l'intrinseca potenzialità di qualsiasi soggetto anonimo di levitare come protagonista di un'opera dalle forti tonalità socio-culturali. Nella riduzione cinematografica la vicenda recupera pressoché integralmente la severità e la nettezza del libro, cadenzando con opportune scelte sia gli scenari sociali che i gesti, piuttosto che indugiare sulla parola (non sempre in grado di generare effetti propositivi). Divincolandosi da una definizione inclusiva di genere, la pellicola documentaria sfocia in un territorio privo di confini, vale a dire: non si scioglie nella sola finzione – qualsiasi ne sia il carattere – oppure in un'evasiva telecamera in libertà di fronte a scenari sommariamente convincenti per il solo fatto di essere tratti dal vero. No. Anche la pellicola ha bisogno di una movimentazione e di aspettativa consone che siano in ogni caso di attrattiva. Ciò detto, *La ragazza di Bube* è di fatto documentaria non solo per il tema interno

– un'adolescente campagnola e un ex partigiano all'indomani della guerra (la traccia potrebbe scolpire una consueta storia di amore amaro per poi, dopo lunghe e stranianti vicende, ricomporsi o decomporsi). Questo sarebbe il canovaccio atteso. Ma il valore della pellicola (e del libro da cui è tratta) sta nell'onesta apertura realistica sull'azione intesa quale fenomeno e sui personaggi con il loro ambiente, sul quale lo sviluppo delle loro vicende non provoca alcuna trasformazione saliente pur nelle continue e discrete svolte, talune delle quali si aggregano all'evoluzione esistenziale: la ragazza ha appena sedici anni quando incontra Bube; d'altro canto, anche Bube vive la sospensione di una svolta, passando dal ruolo ascrittogli di eroe partigiano al marchio di omicida. L'impegno a mantene-



Claudia Cardinale nel ruolo di Mara

re la solidità dei casi esistenziali come fenomeni condivisibili nella tessitura assottiglia la linea di confine tra epoche intime solo *per caso*



George Chakiridis - alias Arturo Cappellini, detto Bube

corrispondenti alle epoche storiche. E il regista Comencini con *scientifica* nettezza sfrutta la vocalità delle pause nell'esilità dei dialoghi e lascia spazio alla variazione del singolo all'interno di una collettività, che passa *anche* da comportamenti che riducono la spartizione tra i prima e i poi storici e riportano scelte e successivi sconvolgimenti individuali su uno scenario addensato di corrispondenze situazionali.

"Padroneggiare" il passato è possibile solo nella misura in cui si racconta ciò che è accaduto; (...) finché

il senso degli eventi rimane vivente – e ciò può durare molto a lungo – il "padroneggiamento del passato" può assumere la forma di una incessante narrazione¹

Tuttavia, sebbene non risenta concretamente del processo di cambiamento che anima i protagonisti, l'ambiente abitato non può far a meno di completare l'intero reticolato in quanto anch'esso si sottrae alla definitività. Nella sua diafana *insignificanza*, manifesta una corrispondenza che alla lunga configura l'afflizione quasi tattile che emana dai personaggi nella sequenza di privazione, senza che prevarichi alcuna sussultoria o dissuasiva carica emozionale a senso unico. In effetti *La ragazza di Bube* addensa la propria coerenza estetica senza scomodare irrigidimenti che potrebbero addirittura risultare prosaici; con-

voglia simultaneamente abilità osservativa e descrittiva attraverso l'impianto di coerenza-coesistenza di condizioni segrete, la cui preziosità deriva da una rete tacita di riflessioni e soluzioni che non sono mai residuali nel perseguire in autonomia tracce declinate per personale associazione. Ciò avviene in una non-separabilità tanto variabile che variabilmente agente in un territorio in espansione e che risente di una natura incline a incessanti cadute perché tale è lo svolgimento dei casi esistenziali. Va da sé che anche i personaggi disperdano la loro *insignificanza* per giungere a mostrarsi decisivi, imponenti nelle scelte, pur se all'esterno tutto questo emerge come ombra, come riflesso su un vetro. Non già in animo di catturare o coartare a sé le altrui emozioni, sono le condensazioni proposizionali ad avvalersi di una calibratura che investe lo spettatore nel continuo e strutturale esercizio intellettuale, intendendo per tale la capacità di sfruttamento delle risorse attitudinali a concepire la ricombinazione degli avvenimenti (non più frantumi dispersi) in un macro-mechanismo palinogenetico.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:
L'insignificanza nel cinema

¹ H. Arendt, *Antologia – Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi (1930 – 1954)*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 226

People on Sunday



Marino Demata

Sembra l'inizio di un film. O almeno di una buona sceneggiatura. Berlino 1929. E' il periodo della Germania di Weimar. In un famoso bar, il Romantisches Cafe, solitamente frequentato da artisti, da scrittori (tra i quali un certo Bertold Brecht), e poeti, si sono dati appuntamento cinque amici che hanno una comune passione, un'arte molto più giovane di tutte quelle altre, che hanno determinato luminosi momenti di incontro in quel bar: il cinema. Un eventuale sceneggiatore potrebbe stabilire – in mancanza di testimonianze certe – l'ordine col quale arrivano i cinque all'appuntamento. A noi piace immaginare che siano arrivati prima i due più ansiosi della compagnia, due fratelli originari di Dresda. Si chiamano Kurt e Robert Siodmak. Kurt porta con sé una cartellina di fogli scritti di suo pugno. Sono due giovani meno che trentenni: l'avventurosa generazione uscita dal disastro della prima guerra mondiale e alle prese col vivere quotidiano e la ricerca di una occupazione. Tra i tanti mestieri (Robert è stato perfino croupier in un Casinò, Curt venditore ambulante), i due si sono affacciati anche nel mondo del cinema, grazie anche ad un lontano parente, agganciato per caso, Heinrich Nebenzah, produttore cinematografico, grazie al quale Robert diventa aiuto regista e Curt scrittore di soggetti. E le carte che porta Curt sotto il braccio sono appunto la bozza di un soggetto, intitolato *Menschen am Sonntag* (*Gente di domenica*). I due fratelli Siodmak la considerano un'idea geniale e per giunta poco costosa. Seguire le avventure di cinque personaggi che di domenica si scaricano di tutte le scorie accumulate in una settimana di lavoro e si dedicano ad una gita in campagna e sul lago, a corteggiamenti amorosi, ai giochi più disparati, fino a che nel tardo pomeriggio fanno ritorno alle proprie case pronti per affrontare una nuova settimana di lavoro e poi, finalmente, una nuova domenica. L'idea era già piaciuta agli altri tre amici che pensiamo che entreranno nel locale successivamente in ordine sparso, magari prima Zinnermann, poi Wilder – che in seguito, a Hollywood, sarà chiamato Billy – e infine Edgar Ulmer, l'unico dei cinque che può vantare una dimestichezza più completa col cinema, per aver lavorato un anno in America come scenografo per Cecil B. De Mille e soprattutto per essere diventato assistente di uno dei più grandi registi tedeschi, Murnau, col quale aveva collaborato per ben quattro film. I cinque amici discutono della necessità di dare vita ad un film che rompa completamente con gli schemi e con le storie inventate. Curt espone la sua idea di un film-documentario basato sul più netto realismo: come trascorrono la domenica, una domenica qualsiasi, cinque tra

uomini e donne. Mostrare come le cinque persone e, in genere, tutte le persone, si trasformano la domenica rispetto al resto della settimana. E questa trasformazione si chiama libertà, rispetto alla schiavitù degli orari di lavoro, della vita scandita dalla necessità di rispettare tutta una serie di regole che per incanto appunto la domenica scompaiono. L'idea piace a tutti. In particolare – nel nostro immaginario soggetto – Wilder ne è entusiasta e si offre di scrivere la sceneggiatura. Robert Siodmak e Ulmer saranno i registi, affiancati da Zinnermann. I cinque decidono anche di darsi strumenti più solidi e fondano una piccola casa di produzione, la Filmstudio 29, per cementare il loro sodalizio artistico. Il film viene girato in massima libertà, in gran parte all'aperto e se non fosse per il fatto che si tratta di un film muto e per le date, lo si potrebbe scambiare per un film del neorealismo italiano o, forse ancor più credibilmente, del Free Cinema inglese o della Nouvelle Vague. Si vedano ad esempio i cinque personaggi prescelti per il film. Gente comune, presi dalla strada: un tassista, un rappresentante, una commessa, una modella e una comparsa cinematografica. Aggiungiamo che sono attori non professionisti e con nessuna esperienza in campo cinematografico: essi interpretano se stessi e le loro specifiche occupazioni. Erwin è un taxi driver e Wolfgang è un rappresentante di vini e un gigolò. Non hanno molti soldi e la loro idea è quella di raggiungere il lago Wansee, le belle spiagge e le circostanze aeree a prato e trovare due ragazze per trascor-



rere momenti felici. Wolfgang il sabato precedente conosce Brigitte, mentre questa si trova per un appuntamento ferma all'angolo della strada. Siamo nei pressi della stazione ferroviaria di Berlino ZOO e il punto di vista è quello di Wolfgang, circondato dalla reale vita e il reale traffico della città. L'atteso appuntamento di Brigitte (con una sua amica, Anna, una modella) fallisce, e Wolfgang ne approfitta per allacciare un discorso con la ragazza. Ritroviamo presto i due giovani seduti al tavolino di un bar e poi si salutano prendendo un appuntamento per la gita domenicale. Il film, nel frattempo continua ad offrirci scene di vita quotidiana con raffinato stile documentaristico. La domenica mattina Anna resta a dormire e ad Erik, che vive con lei, non resta altro da fare che tentare di consolarsi con l'amica di Brigitte, Christi. Le dune di sabbia dorata e le acque del lago sono uno scenario rilassante per tutti coloro che hanno scelto questa meta. I nostri gitanti, un po' squattrinati, scelgono



la spiaggia libera e indossano i costumi nascosti dietro ad un canneto. Wolfgang ha portato il necessario in una valigetta, progenitrice dei moderni zaini usati in queste occasioni. Non manca una notazione classista: poco più avanti i ricchi signori trascorrono la loro giornata al bar all'aperto sempre sulle rive del lago, ascoltando musica classica dal vivo! Brigitte si mostra reticente verso Wolfgang, che cerca di rifarsi con la più accomodata Christi, della quale però l'altra ragazza è gelosa. Intanto Erwin, senza la sua Anna, rimasta a casa a dormire, sembra votato a non poter realizzare granché dalla situazione che si è determinata. Segue un lungo stacco con scene collegate fra loro dalla vita domenicale a Berlino e nei dintorni. Scene di vita quotidiana, molto significative, anche in questo caso di meraviglioso sapore documentaristico. Col trascorrere delle ore anche la spiaggia al lago si affolla. C'è chi vuole farsi fare una foto dal fotografo a pagamento ("Smile, please") e questo provoca nel film una indimenticabile galleria di primi piani. Nel pomeriggio la spiaggia e le aree verdi tendono a sfollarsi ed anche i nostri eroi prendono la strada di casa, ma c'è il tempo per una tenera scena d'amore tra l'intraprendente Wolfgang e la bionda Christi e per un giro in barca sul lago. Al ritorno a casa Christi strappa a Wolfgang la promessa di un'altra domenica insieme, che però appare subito improbabile perché Erwin ricorda all'amico che la domenica successiva ci sarà la partita di calcio. E Anna, all'arrivo di Erwin si sveglia dopo aver dormito l'intera giornata. Le ultime didascalie sono emblematiche: "Lunedì ritorno al lavoro e alla vita di ogni giorno. Quattro milioni di persone aspettano la prossima domenica." La casa di produzione creata ad hoc, la FilmStudio29, non ebbe vita lunga né facile. Il film uscì nel 1930 ed ebbe consensi, anche se il pubblico sembrava non essere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

pronto per le ardite innovazioni presenti nel film. La stessa affiatata compagnia dei cinque "saranno famosi" presto si smembrò alle prime avvisaglie di quello che sarebbe stata l'ascesa del partito nazista. Tra l'altro, oltre alla passione per il cinema, il gruppo dei cineasti, con la sola eccezione di Zinnemann, aveva un'altra caratteristica in comune: erano tutti di origine ebraica! Logico che per tempo com-
presero che in Germania tirava ormai una cat-



tiva aria e che valeva la pena di predisporre alla fuga. Così Kurt Siodmak se ne andò in Inghilterra, ove lavorò fino al 1937 come sceneggiatore, per poi proseguire lo stesso lavoro ad Hollywood, ove collaborò con l'amico regista Joe May allo script de *Il ritorno dell'uomo invisibile*, presso la Universal. Il film fu un notevole successo che consentì a Kurt di proseguire nella sua carriera di sceneggiatore, con qualche incursione anche nella regia. Il fratello, che diverrà il più famoso dei due, Robert Siodmak, raggiunse Billy Wilder a Parigi, col quale lavorò fino al 1940, allorché emigrò negli Stati Uniti. Su Robert Siodmak esiste il giallo di un passaporto sul quale era riportato il suo luogo di nascita in Memphis, Tennessee. La circostanza ha tratto non solo in inganno la dogana francese al momento del suo imbarco per gli Stati Uniti, ma anche molti critici e biografi, che hanno dato credito a questi natali americani (*). In realtà Siodmak, come il suo fratello più giovane, è nato a Dresda da genitori ebrei e la trovata del falso passaporto doveva servire a facilitare il suo viaggio negli USA. In quel Paese divenne presto un prolifico regista di B-movie, per poi ottenere un contratto con la Universal, che gli garantì la possibilità di esprimere il meglio di sé come autore di thriller e di horror film. Ricordiamo *La scala a chiocciola* e *Lo specchio scuro*. Anche Billy Wilder transitò per Parigi prima di raggiungere Hollywood, ove si affermò come regista versatile e di grande spessore, autore di capolavori come *Testimone d'accusa*, *A qualcuno piace caldo*, *Viale del tramonto*. Per uno strano destino Edgar G. Ulmer, che aveva il curriculum cinematografico più prestigioso dei cinque cineasti (collaborazione con Cecil B. De Mille e con Mornau), fu quello che a Hollywood trovò maggiori difficoltà e minore libertà di espressione. Fu costretto a girare decine di B-movie a basso costo e con tempi strettissimi, molti dei quali andarono perduti. Fu poi rivalutato da Truffaut e dalla Nouvelle Vague. Infine Fred Zinneman-

che si ambientò benissimo ad Hollywood e vinse ben cinque premi Oscar e fu efficace regista di film come *Mezzogiorno di fuoco* e *Di qui all'eternità*. Eppure quei cinque cineasti, così diversi e, si direbbe, male assortiti, erano stati capaci, agli albori della loro carriera, di creare un film che è un vero gioiello, come non te lo saresti mai aspettato. *People on Sunday* ha avuto, proprio come i suoi autori, una storia piuttosto tormentata e avventurosa. Apprendiamo infatti dalle didascalie iniziali, in tedesco, dell'edizione oggi disponibile, che esso fu proiettato per la prima volta a Berlino nel 1930. Era lungo 2014 metri. Purtroppo il negativo originale del film è andato perduto e non esiste una copia completa dell'intera lunghezza originaria. La versione che vediamo è quella derivata da una copia ritrovata nel Film Museum di Amsterdam. Tale copia è più corta di quella originale, essendo di soli 1615 metri. Tuttavia le scene mancanti sono state reinserite da copie in possesso della Cinemateca Svizzera, dalla Royal Cinemateque Belga e dalla Fondazione Cineteca Italiana. Il film, così come si presenta ora ha una lunghezza di 1839 metri e dunque si avvicina considerevolmente alla lunghezza originaria. Possiamo immaginare l'emozione dei nostri cinque amici aspiranti registi alla lettura della prima didascalia ufficiale: "Film Studio 1929 presenta la sua prima realizzazione: PEOPLE ON SUNDAY". E subito dopo viene sottolineata una delle caratteristiche più innovative del film: "Un film senza attori. Sceneggiato da Bil-



ly Wilder da un reportage di Curt Siodmak. Fotografia di Eugen Schufftan, Diretto da Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer." E, prosegue la didascalia, entrando direttamente nel merito del soggetto e delle caratteristiche degli attori: "Queste cinque persone sono apparse davanti ad una macchina da presa per la prima volta nella loro vita. Oggi sono completamente liberi dal loro lavoro."

Marino Demata

(*) Perfino l'ottimo e attento Fernaldo Di Giammatteo, nel suo *Dizionario Universale del Cinema*, vol. II, pag 1230, accredita senza ombra di dubbio la nascita di Robert Siodmak sul suolo americano, "da genitori di origine polacca", senza però spiegare come si sia poi ritrovato da bambino proprio a Dresda.

La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Sei vittima di bullismo?



Dott. Tzira Bella

Caspita! Sembra che siamo diventati importanti, se ci scrive, per promuovere operativamente la Buona Scuola, il Direttore Generale del Ministero dell'Istruzione, della Formazione e della Propaganda d'Italia, per brevità MINCULPOP, di un insignificante paesotto, nel mezzo di una laguna detta Mar Mediterraneo,

di un pianetino chiamato Terra, oggi però, da quelle parti, pare protagonista di un nuovo, Rinascimento! O' he tu vuoi? Grullo! Noi, ligi e lieti di servire la causa della cultura, in qualsiasi angolo dell'Universo intero, giriamo il proclama, senza modificare una virgoletta.

Buona lettura.

Sei vittima di bullismo? Soffri di reflusso gastroesofageo? Parlane al tuo Preside! Non perdere tempo con gli insegnanti: non contano una mazza! Ti capita di avere le mani ghiacciate e le dita viola? Te le infili nel naso e ti escono ghiaccioli? Non sottovalutare il problema, soprattutto non nascondere a te stesso, prima che agli altri: parlane al tuo Preside, o a un suo delegato, che non può occuparsi di tutto Egli, non certo per mancanza di competenza, che sarà tutto, solo per la tirannia del tempo, che deve nell'ordine occuparsi anche di:

- disfunzioni ormonali, (solo per i ripetenti che hanno passato i trentacinque anni d'età),
- poliorchidismo, nella sue varianti di tipo: A, (A1, A2, A3), B (B1, B2);
- monorchidismo, popolarmente detto anche sindrome della nocciolina americana solitaria, e in svariati altri simpatici modi caratteristici della grandissima varietà degli idiomi locali dei terrestri: della spagnoletta, galetta, marchesino, bagigio, cecino, scaccaglia, scachetta, caccaetto;
- tra gli epistemologi solipsismo testicolare, varianti: n⁺¹,
- nihilorchismo, varianti: zero!
- VV e EE.

Rivolgiti invece alla tua, o al tuo, insegnante di Religione Cattolica, (gli unici che contano qualcosa oggi nella Buona Scuola) per risolvere certissimamente le seguenti problematiche, nell'ordine:

- a. hai baciato la tua ragazza sulla labbra, (ma senza lingua) e adesso lei vuole abortire, ma tu vuoi mantenere il frutto del vostro amore, anche se nato dal peccato;
- b. hai baciato il tuo ragazzo sulla labbra, (con giro lingua, anche se lui dice di no, perché non se ne è accorto, è ciellino!), adesso vuoi abortire,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

perché hai adocchiato un altro bell'orsacchiotto a cui lisciare i peli della schiena, ma lui, il cretino, non vede l'ora di diventare padre; - c. la tua ragazza è stata utilizzata come fonte di riscaldamento per due settimane di fila da un gruppo di 24 boys scout quarantacinquenni, sulle montagne innevate del Terminillo nel mese di febbraio.

Rientrati dall'esercitazione di sopravvivenza in montagna, per qualche misterioso motivo continuano a suggerirti di sposare prima possibile, magari entro il mese, quella splendida donna che è la tua ragazza, che putacaso arriva qualcuno e te la porta via la rimpiangerai tutta la vita, sposala, sposala, sposala subito, fate subito un piccolo lupetto, per i nonni e per la patria, e consimili insistenti suggerimenti per la tua e vostra felicità! Boh?
d. altro.

Dott. Serafico Teofrasto

Il responsabile dell'ufficio propaganda del Minculpop



Dammi una mano ed ecco un film a chilometri zero



Fabio De Angelis

Un film a chilometri zero! Definizione mutuata dal mondo del cibo di qualità. Ma in effetti, anche la cultura è nutrimento. Di qualità. Lo fareste un film partendo da un budget nullo? Vendendo i biglietti prima di cominciarlo? Non lo so voi, ma qualcuno lo ha fatto. E c'è riuscita! Raffaella Covino è la regista del film, ed è stata il motore di questa iniziativa. La produzione è della associazione, con sede a Perugia, [Ogni Fotogramma](#) che raccoglie esperti ed appassionati di cinema, assieme alla *Promovideo*, una azienda di produzione radiotelevisiva di Perugia e *Sound Studio Service*, studio di registrazione di Città di Castello. A loro si è aggiunto David Riondino il quale, oltre che produttore, partecipa al film come attore e compositore della canzone tema. Il film è girato fra Perugia ed Assisi ed il cast è quasi interamente umbro. Da qui la definizione di film a Km 0. I finanziamenti sono arrivati "dal basso", da tutti coloro che hanno voluto partecipare con piccoli e grandi contributi e da tutti quelli che hanno acquistato il biglietto prima ancora che il film iniziasse ad essere girato. Il risultato è una commedia che, attraverso un racconto piacevole ed ironico, tocca temi fondamentali. L'amore, l'amicizia (in particolare nell'universo femminile), la famiglia, il lavoro, la loro improvvisa perdita, con la conseguente privazione di certezze; e la loro riconquista, non più come elementi esterni che contribuiscono alla nostra serenità, ma come valori, intimi, che rendono la protagonista più matura e consapevole dei veri affetti che la circondano. Nei primi minuti il film è forse un po' troppo "televisivo", ma poi i ritmi e le inquadrature cambiano registro, con una lodevole capacità di definire i profili psicologici dei personaggi con pochi e semplici tocchi. Il montaggio riesce sempre a tenere alta la curiosità e ben asseconda una sceneggiatura serrata ma sempre attenta ai sentimenti ed agli sguardi dei personaggi. Caterina, la protagonista, da piccola sognava di essere una eroina che con la propria positività e forza d'animo aiuta gli altri ad affrontare i problemi. Sogno che riesce a concretizzare nel suo lavoro "da grande", la psicoterapeuta. Matrimonio felice, amiche fidate, bella casa, insomma vita quasi perfetta. La morte del padre, la scoperta della dissipazione del patrimonio di famiglia da parte di una sorella buona ma viziata e superficiale, uno



scandalo di provincia che la travolge, smantellano in breve tempo tutte le certezze. Si deve ricominciare da capo: con l'aiuto, tutto al femminile, di chi sembrava essere meno affidabile, in una atmosfera alla Almodóvar, Caterina ricostruisce la sua, questa volta davvero sua, vita. Fra personaggi esilaranti e svariate vicende, assistiamo alla riconquista di se della protagonista ed alla crescita delle donne che la supportano. Nella festa in maschera, che chiude la parabola degli avvenimenti raccontati, lei riveste i panni dell'eroina bambina, forte dei suoi sogni e di quello sguardo, scaltro dagli eventi ma ingenuo nel profondo, che le fa vedere la verità dietro i tanti travestimenti. Un film in cui le donne sono protagoniste, ma che dovrebbero vedere soprattutto gli uomini, per capire meglio quei sentimenti e quelle caratteristiche del mondo femminile che il genere maschile spesso fraintende e malinterpreta. Un bel progetto questo DUM (Dammi una mano), che ha prodotto un bel lungometraggio che è stato selezionato al [XIV cinema Italy Miami](#) e che meriterebbe una distribuzione italiana anche oltre i confini della regione in cui è nato. Attualmente, ogni giovedì è presentato dalla regista e proiettato al cinema Postmodernissimo di Perugia.



La regista Raffaella Covino assieme a David Riondino sul set del film

[Dammi una mano](#)

Fabio De Angelis

Oriana Fallaci, il film temuto



Roberto Petrocchi

Oriana Fallaci ebbe una netta avversione verso ogni tipo di progetto che la riguardasse: la trasposizione di un suo romanzo o il racconto biografico della propria vita. Il saggio,

di cui anticipo un estratto per **Diari di Cineclub**, si propone di prestare ascolto alle ragioni della donna e l'intellettuale. Al contempo, vuole essere uno studio critico - dove l'indagine esistenziale, s'intreccia con l'analisi dello specifico filmico - quale introduzione del mio progetto filmico dal libro "Oriana Fallaci, Morirò in piedi" di Riccardo Nencini. Studio, rivolto agli spettatori del "film che verrà", nella certezza che la presunta distrazione del pubblico verso un "cinema d'autore", derivi principalmente dalla mancanza di adeguati strumenti di conoscenza ed approfondimento critico. C'è chi ritiene che la grande scrittrice non avesse una particolare affinità con il cinema, né fosse molto incline a frequentarlo quasi che lo reputasse il distoglimento dall'impegno e la ferrea disciplina lavorativa che ella stessa riconosceva come un "supplizio di Tantalò": "Se non produco molto, divento isterica e infelice, colpevole". Di certo non era una spettatrice comune, e non lo sarebbe stata neppure (o soprattutto) se mai le fosse capitato di desiderare segretamente di esserlo. Non era comune - omologata, omologabile - la sua identità intellettuale attraverso cui le era difficile vivere un'esperienza creativa diversa dalla propria senza annettervi le sue intime motivazioni. In realtà se il mondo del cinema - inteso come "fabbrica dei sogni" - non le era estraneo, giacché aveva avuto modo d'indagarlo nel suo debutto letterario "I sette vizi di Hollywood", pochi famosi registi, attori/attrici, sono diventati suoi amici, e molto diversamente da quanto lo furono Sophia Loren, Anna Magnani, Pier Paolo Pasolini. Forse, per la sua connaturata estraneità etica ed esistenziale verso l'effimero, il clamore della ribalta. Per tentare di capire l' "universo esperienziale" e ideativo che credeva non potesse essere scoperto/rappresentato da nessuno all'infuori di se stessa, occorre addentrarsi nella pieghe più nascoste della sua personalità: le prese di coscienza e i suoi conflitti interiori al prezzo del proprio isolamento. "Un libro aperto, scritto in sanscrito", come l'ha definito sua sorella Paola. Oriana era ossessionata dall'affermazione della sua concezione di politica (in simbiosi con la libertà) e d'integrità morale, dalla strenua difesa di questa da ogni fraintendimento. Battersi a dispetto dell'"Alieno" - la malattia implacabile che aveva minato il suo corpo ma non il suo temperamento - per il trionfo della verità, era la sua missione. Il giornalismo e la letteratura, suo originario e dominante interesse: "Quando ero bambina, di solo cinque o sei anni, non concepivo nemmeno un mestiere che non fosse quello di scrittore: mi sono sempre sentita scrittore" - le

hanno permesso di non tradire se stessa; non sempre di non venire tradita: dai lettori dell'ultima ora che sostenevano di non riconoscersi (più) nel suo "integralismo". Ogni volta che l'emotività di donna prevaleva sulla razionalità d'intervistatrice/cronista/narratrice, non si vergognava della sua ingenuità: "E' una dote a cui tengo moltissimo perché si nutre della fiducia degli uomini, di amore per gli uomini: e tale amore, tale fiducia si scatena in me quando vedo gli uomini soffrire". Ha avuto molti motivi per piangere: "Fa vomitare il dolore", anche se quasi mai davanti agli altri, quando non le restava che "piangere asciutto". Non aveva freni verso il coinvolgimento amoroso, né difese dinanzi al "infelicità dell'anima". "Infelice, sì, Privata d'amore, di tenerezza. E, in sostanza di famiglia". Scrivere, rappresentava la sua ricerca di una famiglia. Dare alla luce dei libri, amarli incondizionatamente come solo una madre può fare, era



il suo modo di partorire dei figli, e come in "Penelope alla guerra" - suo romanzo-manifesto - era impossibile non scorgervi i tratti di una maternità: la reciproca somiglianza di una madre e suo figlio. Il suo grande timore era la profanazione di tutto questo. Era già accaduto a causa della traduzione, ritenuta inadeguata, di un suo romanzo; altre volte, con il tentativo di stesura non autorizzata della sua biografia. Ella credeva - con una dose ancor maggiore di apprensione - che potesse verificarsi per il cedimento al potere onnivoro del cinema; più propriamente de "il film": Parlo di cinema, ma il cinema, si sa, non esiste. E' una mera deduzione. Esistono solo i film, e da essi che si deduce l'esistenza del cinema, scriveva Pier Paolo Pasolini, che pensava/scriveva/girava da poeta prima che da regista, e con il quale Oriana si sentì in profonda sintonia. L'avversione della donna verso opere che "saccheggiasse" il proprio privato o la sua letteratura - indifferentemente da chi fosse il suo interlocutore: un divo di Hollywood o un maestro del

cinema mondiale - era mossa, appunto, da un timore; una sorta di vertigine dinanzi all'abisso. Paura, si può aggiungere, con l'iperbole che ha contrassegnato la sua vita, verso "un film" che non fosse, anzitutto, il racconto veritiero della (sua) realtà; l'Immagine di una passione: di un istante e di tutta una vita; la presa di distanza dalla storia per farne parlare i silenzi, secondo la lezione di Pierre Nora. Un racconto che narrasse se stessa per narrarle la nudità della sua anima; un viaggio nelle emozioni, nella solitudine della condizione umana e la propria; l'esplorazione di un sentimento vitale senza compromessi; quella della (sua) propensione alla sofferenza e al coraggio, alla lotta contro il sublime e terribile mistero della morte; la rappresentazione di un'esigenza d'amore totalizzante; quella, "rispettosamente impudica", di una Donna. Lo strumento filmico va inteso, in tal senso, come ardimentosa alchimia, quanto il suo perpetuo rinnovarsi che ne racchiude grandezza e rischi. Ma trovo improprio affermare che Oriana fosse sospettata verso un cinema/film in divenire e, in quanto tale, legittimato ad ogni tipo di trasgressione linguistica. Lo era, piuttosto, verso quello che riteneva prostituisse se stesso; che barattasse la sua autonomia espressiva con la convenzione e manchevolezza morale. Agli occhi della giornalista/narratrice, era impensabile una scissione tra comunicazione ed espressione - sguardo/oggettivo e visione/soggettiva - tanto più se la forza evocatrice della parola doveva sostituirsi all'immagine audiovisiva, l'unità di tempo letterario a quella dello specifico filmico e la sua atemporalità. Una posizione, che rimanda alla presunta iniquità di fondo di qualsiasi proposito di trasposizione, alla lettera, di un'opera letteraria. Le soluzioni: optare per l'assoluta fedeltà alla fonte letteraria; propendere per la trasgressione linguistica, pur senza travisare lo spirito originario della fonte testuale. "Tradimento" dettato dalla visione registica. Difficile dire se l'intellettuale, anziché la narratrice, sia riuscita, intimamente, a superare almeno in parte le sue apprensioni; se sia stata mai, davvero, disposta a farlo. O se il suo vero motivo di timore sia stato la scoperta della sua insopprimibile vulnerabilità di fronte all'esposizione di sé. Ciò che si può immaginare, è che non le siano mai pervenute le risposte che desiderava e di cui aveva bisogno. Soprattutto quando si sapeva ormai prossima alla fine ed aveva iniziato, silente come non mai, a mettere ordine nella sua vita. La stesura del mio studio è stata dettata da una duplice esigenza: quella espressiva di autore/regista e studioso di cinema; quella morale, mossa dal rispetto verso la figura, di donna e di "scrittore" - come teneva a definirsi - di Oriana Fallaci, nella persuasione che il solo modo per tentare di rappresentarne l'identità, sia tramutare le sue parole scritte - "che emergevano come gocce, una alla volta, e rimanevano sul foglio... Ogni goccia diventava qualcosa che, se semplicemente detta,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
sarebbe scivolata via..." - nella sua voce; il proprio innato spirito critico, in presenza ideale che si fa tangibile. Mi piace pensare che, in tal caso, ella avrebbe fatto ancora proprio l'appello degli studenti della Sorbona di Parigi, vergato sui muri durante il '68: "Siate realistici, chiedete l'impossibile.

La scelta di verità che sottende l'intuizione creativa. Quando la genesi di un'intuizione ideativa attinge a contenuti e racconto pre-costruiti - accade se la fonte (e non solo d'ispirazione) è letteraria o se l'oggetto è storico-biografico - l'incontro/confronto di un autore, in funzione della sua prossimità/distanza morale, prima ancora che estetica verso l'"autore terzo", impone una scelta, a suo modo, etica. E' quanto ho ritenuto dovesse riguardarmi, nel momento in cui sono stato investito dall'Idea, tanto affascinante e ardimentosa da bastare a sé stessa... , di rappresentare (filmicamente) - e comprendere, quale appagamento di un sorta di personale "furore di conoscenza" - l'identità "politica", sentimentale ed esistenziale di Oriana Fallaci. Non solo a partire dalla lettura e rilettura delle sue opere, i numerosi scritti ed articoli, quanto dalla conoscenza di ciò che ne ha costituito la motivazione più profonda. L'identificazione, in altre parole, di quella "prossimità" di sé verso l'intuizione creativa, di cui s'è detto. La risposta mi è venuta dalla lettura del libro "Oriana Fallaci - Morirò in Piedi" di Riccardo Nencini, uomo politico, oltreché scrittore, che fu legato ad Oriana da profonda e reciproca amicizia, soprattutto nel periodo della malattia e del volontario isolamento della donna. L'opera di Nencini non è né vuole essere una biografia, ma la testimonianza di un sentimento di vicinanza e solidarietà umana; il resoconto, attraverso una prosa asciutta, antiretorica, di un confronto d'intelligenze, oltre ogni pregiudizio. Ho parlato, in riferimento alla presunta attinenza dell'Idea/"sollecitazione emozionale" con contenuti/racconti pre-costruiti, di necessità di una scelta etica. Aggiungo che quella verso cui la lettura del libro di Nencini mi ha indirizzato, è stata una scelta di verità. La sola, per quanto mi riguarda, che potesse sottendere l'Intuizione creativa, nell'accezione più estesa. Lo stesso realismo e "documento visionario", in virtù dei quali "Morirò in piedi" abbraccia l'itinerario esistenziale, strettamente connesso a quello professionale, attraverso le parole ed i sentimenti della donna: i suoi rimpianti, i ricordi, la "lettura" del presente e l'interpretazione del passato, i momenti spiazzanti di speranza e di vis polemica, e quelli - che lo sono altrettanto - d'intima resa di fronte al disfacimento fisico e interiore, dovuti alla malattia. Itinerario che, momento dopo momento, attraverso la necessità - mai così esplicita - da parte di Oriana di fidarsi, traccia le ragioni dei suoi convincimenti e esplora la fatica con cui ne ha fatto la sua necessità di "scrittore". Si pensi alle prime parole, al cospetto dell'amico: un atto d'amore, viscerale, struggente - anche se, in più di un'occasione, unilaterale - verso la sua Firenze: "Sono alla

fine, Riccardo, e voglio morire a Firenze. Te lo avevo detto a New York. Ed ora ci siamo. Ma morirò in piedi, come Emily Bronte. Firenze è la mia città. Qui sono nata, qui sono sepolta i miei affetti, la mia gente. Qui ho iniziato a volere la libertà, quando ancora non sapevo cosa fosse. Parole, che sono, nel medesimo tempo, l'orgogliosa rivendicazione di una morte dignitosa: persuasa, da sempre, che la cosa più importante, fosse stata vivere con dignità, la donna ritiene, ora, che sia più importante morirvi. Nella confidenza - che è richiesta di aiuto ed auspicio di una condivisione sentimentale - vi è la premessa di un'esposizione di sé a cui sente di non potersi più opporre. L'occasione per un viaggio a ritroso nel tempo: divenuto sospeso, come i giorni che la separano dalla fine: era stata, fin lì, all'origine del suo ultimo libro, quasi concluso, sulla storia dei Fallaci, indietro fino al Settecento. Un romanzo polifonico che unisce le voci dei suoi genitori - dove s'incontrano l'ironia e la trage-



dia, la pietà e la speranza - ai racconti degli antenati. Nel viaggio da un presente che ha emesso le sue sentenze, c'è l'immagine-visione della bambina ingenua e curiosa, l'adolescente coraggiosa, divenuta partigiana con il nome di battaglia di Emilia, che portava le bombe a mano ai grandi nascoste nei cesti d'insalata. Quella ragazza diventerà Giò in "Penolepe alla guerra", soggettista cinematografica: interessante rilevare come l'idea di cinema - inteso, soprattutto, come racconto-cronaca morale, s'affaccia in Oriana, proprio in occasione della sua prima esperienza letteraria. Giò scoprirà prevalere in lei i sentimenti di passione, angoscia, paura, amore. L'immagine della guerra, evocata dalle parole di Oriana nel libro Nencini, è quella deforme ed insopportabile dello strazio: il realismo forzatamente rimosso, lascia posto all'allucinazione; l'astrazione del dolore: negata qualsiasi spettacolarizzazione dello stesso. Così, i momenti che hanno visto Oriana giovane

partigiana schivare cadaveri di suoi coetanei meno fortunati, quanto il fermento e la "convivenza con la morte" da corrispondente di guerra, nell'inferno di Città del Messico nel '68, divengono simbolo della dualità dell'essere umano: "feroce ed affascinante, angelo e bestia. La morte è un incubo, un'ossessione, ma talvolta è guardata quasi come una via di fuga, mentre la vita è una continua delusione e una lotta spietata tra infinite elusioni". La donna ne ha rafforzato la convinzione negli anni della sua voluta e subita solitudine, ma non ha esitato a gridarlo al mondo all'indomani dell'attentato dell'11 settembre. Perché: "Vi sono momenti, nella Vita, in cui tacere diventa una colpa e parlare diventa un obbligo. Un dovere civile, una sfida morale." E non importa se questo ha significato prestarsi alle dure critiche dei nemici e alle prese di distanza degli amici, tra cui Riccardo Nencini che le rimprovera di ostinarsi a vedere nella Chiesa l'unico baluardo contro la minaccia islamica; la sola fonte "alla quale attingere valori e certezze". Il dissenso che più la sgomenta è quello di Tiziano Terziani, suo concittadino. Eppure, nonostante l'incontestabile antinomia culturale tra i due non è difficile cogliervi delle affinità, a cominciare dalla necessità di rifugio in un "posto dell'anima": quello di Oriana, è stato tra le mura della sua casa, dove le era permesso, finalmente, di non essere più sola in mezzo agli altri, ma con sé stessa; il "posto" di Terziani è stato a 2700 metri d'altezza, ai piedi dell'Himalaya e poi presso Orsigna - piccolo borgo dell'Appennino pistoiese (un ritorno alla sua casa, così simile a quello di Oriana), quando, prossimo alla morte anch'egli, aveva un unico desiderio: non aver bisogno di tempo per sé, ma quello che gli restava per gli altri. Se ogni momento del lungo e privatissimo incontro tra Oriana e Riccardo, esplora anziché limitarsi a raccontare una storia ed un'esperienza costellata di battaglie e prove sempre estenuanti, il più delle volte dolorosissime, è soprattutto l'Oriana, intimista, fragile, sincera fino all'autoflagellazione, a fare del libro di Nencini una confessione che coinvolge e segna nel profondo. Basti pensare al desiderio frustrato di maternità e al suo dilemma dinanzi ad una vita implorante di nascere, che emerge in tutta la sua forza in poche - apparenti semplici - parole, ma più toccanti di ogni dissertazione etico-morale: "Due aborti. Se non avessi fatto quella vita... Tu hai figli? - chiede a Riccardo - Sì, sì, ricordo la dedica che ho scritto per...Sì, Giulia..." - La primogenita dei tre figli dell'uomo: due femmine ed un maschio. Tre figli! Sei un uomo fortunato..." (...) Sai, avrei voluto, continuare "Lettera ad un bambino mai nato" E' un inno alla vita, anche se il titolo può trarre in inganno. Non è un libro per sole donne..." Parole che esprimono un desiderio insopprimibile di vita, che conferisce operatività perfino a quanto precede la sua finitezza; un senso alla stessa, attraverso il potere della rimembranza: "Voglio morire nella torre dei Mannelli, guardando l'Arno dal ponte Vecchio. Era il quartier generale

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dei partigiani che comandava mio padre. Ci andavo da bambina..” Oriana si rivela ansiosa di “trasferire la memoria non scritta”; desidera che il testimone del proprio “diario parlato” sia Nencini, il cui merito è di farle avvertire il suo ascolto, che si tramuta in “ascolto” nel lettore. E che è divenuto anche il mio ascolto; ciò che ha definito le coordinate espressive della mia iniziale Idea di trasposizione filmica e la mia visione di cinema: non il semplice strumento per raccontare storie, ma tutto quello che ne è legittimazione. Una concezione di racconto che germina da un “immagine” la quale vive e germina oltre il racconto medesimo. In altre parole: pensare (per immagini) ad un racconto, prima che vi sia una “storia” da narrare; sempre che ve ne sarà una. Ciò accade, in modo ancora più sorprendente, se l’esigenza di immagini e di racconto - nella sua totale ambiguità assiologica - è trasmessa dalla realtà statica di un quadro, quanto dalle parole scritte di un libro. Una libertà di trattazione dello spazio ed il tempo, che interessa direttamente il rapporto tra realtà e immaginazione; la possibilità di spaziare dal realismo soggettivo e al soggettivismo visionario. Potrei dire che il libro di Nencini - e qui che risiede, dal mio punto di vista, un rilievo espressivo che va al di là dell’intensità della prosa - conferisce potenza visionaria alla narrazione e alla cronaca.

Fatica / passione del vivere e “corpo a corpo” con la morte di un’atea cristiana

“...Un giorno camminavo sui sassi, quando mia madre esclamò: Coraggio, va avanti! Prendimi in collo, risposi, c’è i sassi. E lei: il mondo è pieno di sassi, te ne accorgerai presto”. Nel racconto di Oriana bambina, ma già spronata a pensare e fronteggiare le difficoltà con lo spirito d’adulta, c’è l’istantanea di tutta la sua vita. Lo svezzamento alla fatica e la sofferenza che - aveva compreso - muove l’intelligenza; l’abitudine - prima forzata, poi difesa - al coraggio con i volti della “generosità, della vanità, della curiosità, della necessità, dell’orgoglio, dell’innocenza, dell’incoscienza, dell’odio, dell’allegria, della disperazione, della rabbia, e perfino della paura”. Perché è questo che comporta la venuta al mondo, ma è anche il fondamento della passione più incrollabile. Lotta, patimento, desiderio di esplorazione, come itinerario di “educazione sentimentale” - di bambina, adolescente, di matura che ha cessato di nutrirsi di sogni ed illusioni senza rinunciare mai alle emozioni - e formazione culturale/intellettuale: dal suo rapporto, ombelicale, quasi bulimico, con i libri, l’apprendimento del senso dell’esistere, l’esigenza di conoscenza dell’indole umana; l’amore per la vita nella contemplazione della natura, la quieta mutevolezza e il procrearsi degli alberi. Vita - che “non è un problema da risolvere, ma un mistero da vivere” - come “arcobaleno inesauribile di colori, concerto interminabile di rumori, caos fantasmagorico di voci e di volti, creature le cui azioni si intrecciano o si sovrappongono per tessere la catena di eventi che determinano il nostro personale destino”.

Amore del vivere nato nella donna assieme al suo “corpo a corpo”, altrettanto precoce, con la paura e la morte. Non la temeva - l’odiava, era incapace di accettarne l’idea - perché l’aveva conosciuta sin da bambina, quando da staffetta partigiana aveva un unico timore: non riuscire a risolvere la missione affidatale. Ma alla morte non s’è mai abituata, e non ha mai pensato che potesse

essere salvifica: “Io non ci credo alla buona-Morte, alla dolce-Morte, alla morte che Libera-dalle-Sofferenze. La morte è morte, e basta.”, né s’è mai abituata all’idea della guerra; non avrebbe potuto. Lei che aveva attraversato devastazioni, conosciuto l’odore nauseante di corpi in brandelli, l’umiliazione di umanità e terre senza più confini: perché nessun terra di morte e sopraffazione può averne. Non c’è stato momento in cui Oriana non si sia interrogata sullo scandalo del fine di una vita, l’insensatezza della negazione di questa che la scomparsa dei nostri affetti, per prima, ci svela: la privazione dell’uomo, della donna che amavi; di chi ti ha dato la vita, che è “l’anticipo della tua morte. Perché la morte della creatura che ti ha concepito”. E come trovare risposta di fronte alla menomazione della mancata - voluta o subita - maternità? Sottrarsi alla possibilità di venire giudicati da chi ha a cuore la Vita assieme a chi tiene in giusto conto le ragioni della nostra di vita? La sua risposta, l’unica possibile, una lettera al (suo) bambino mai nato, l’essere per cui una donna vive e spera, finché non accetta l’idea che quella impellente “promessa di vita” resti tale: per l’imperscrutabile disegno del destino, per viltà ed egoismo. La sfida delle sfide era la lotta impari contro la morte. Ma ciò che più la turbava non era la fine corporea, quanto il nulla dopo di essa; la dimensione oltre la quale non c’è coscienza, né sofferenza: estremo sintomo vitale. E’ l’origine del suo “male dell’anima”: Incredibile come il dolore dell’anima non venga capito. Se ti becchi una pallottola o una scheggia si mettono subito a strillare: presto-barellieri-plasma; se ti rompi una gamba te la ingessano, se hai la gola infiammata ti danno le medicine. Se ha il cuore a pezzi e sei così disperato che non ti riesce ad aprir bocca, invece, non se ne accorgono neanche. Eppure il dolore dell’anima è una malattia molto più grave della gamba rotta e della gola infiammata. “L’unica speranza è Dio, ma io non ci credo”, scrisse il poeta Dario Bellezza. Allo stesso modo, “Ricorrere all’idea di Dio è un espediente mai capito e mai accettato” da Oriana, dal giorno in cui, appena bambina, aveva perso la fede, a seguito di un piccola/grande ingiustizia subita. Si definiva atea perché riteneva che Dio fosse stato creato dagli uomini - non il contrario - per vincere la propria innata solitudine e infelicità. E, tuttavia, non mancava di rivendicare il suo cristianesimo, da



Oriana Fallaci (Firenze 29 giugno 1929 - 15 settembre 2006 sepolta nel Cimitero degli Allori - Fi)

cui sentiva di non poter prescindere perché apparteneva alle sue radici, quelle della civiltà occidentale per la difesa delle quali s’è battuta strenuamente fino alla fine. Il suo Cristo è colui, a partire dall’incarnazione, che crede nell’Uomo; il suo Verbo riguarda la speranza, il rifiuto della morte. Cristianesimo, dunque, come esaltazione della Vita, che Oriana amava - pur senza credere alla Resurrezione - incondizionatamente. In punto di morte, soffrendo, alzò gli occhi e gridò: “Se Tu existi davvero, perché non mi fai vivere”. Non chiedeva di non farla soffrire, chiedeva di vivere” - ricorda Monsignor Rino Fisichella, rettore dell’Università Lateranense, con cui la donna - dichiaratamente anticlericale, ma con una profonda ammirazione per Papa Benedetto XVI - aveva un rapporto di sincera stima ed amicizia. La vicinanza che l’alto prelato ha mostrato verso la donna, soprattutto nel momento del trapasso, rappresenta il momento cruciale di quello che lo stesso Fisichella ha definito “il suo desiderio di Dio”. Una morte - coerente con se stessa - da atea-cristiana; non riconciliata ma serena, proprio perché non vi è stato alcun proposito di forzare la sua conversione, come ella aveva quasi intimato. La lettura per “immagini visionarie” di un contenuto testuale, interessa, per quello che mi riguarda, ogni possibile implicazione emotiva / emozionale, linguistica, estetica. Quella del mistero insondabile della vita, il patimento della solitudine a cui la stessa ci destina, la necessità/assenza di Dio dinanzi alla morte come mancata rinascita - temi centrali, come s’è visto, nella vita ed esperienza di Oriana Fallaci - ha innescato l’“idea filmica” della rappresentazione scenica a cui aspirare; a complemento, se mi è concesso dire, della vocazione - e l’universo interiore che serba in sé - propria della donna: quella dello “scrittore” la cui parola e la ricerca metrica, intesa come espressione, è il tramite di esplorazione/rivelazione della - sua - realtà. Ella, che pure non ha mai coltivato una vocazione saggistica in senso stretto, non voleva che questo. L’idea filmica è quella del “non luogo”, lo “spazio dell’anima”, che ha i contorni di una stanza disadorna, dominata dalla penombra, come lo è la pluralità della coscienza e delle passioni, della memoria. Unici elementi di arredo riconoscibili: un orologio a pendolo e un antico specchio; nessuna via di fuga, nessuno accesso al

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

“mondo fuori”, tranne una finestra da cui proviene un fascio di luce diurna, fievole ed immutabile. L’atemporalità che vi domina, rimanda all’astrazione dell’allestimento scenico teatrale, anche in termini di metafora: si pensi alla “stanza della tortura” a cui fa riferimento Giovanni Macchia nel suo saggio dedicato al teatro pirandelliano: vi si immagina sequestrata un’umanità martirizzata da sé stessa, con i suoi segreti, le sue piaghe, i suoi dilemmi. Così simile allo “spazio”/rifugio/prigionia dove trova posto la meditazione/espressione etica/morale, come radice di sofferenza, che evoca l’intimità inquieta di Oriana.

Perché è difficile comprendere - con le parole del poeta tedesco Gottfried Benn - quale fardello si prenda su di sé quando si esegue il proprio compito interiore, contro il quale si conoscono esattamente tutte le obiezioni e che pure bisogna difendere, una volta cominciato”. Al di là della contaminazione linguistica tra teatro e cinema, l’intuizione filmica delineata è frutto, come ha avuto modo di dire, di una suggestione visionaria: l’“oggetto spazio” si fa espressione del divenire/sentire dell’“oggetto-sentimento/emozione, al pari dell’“oggetto-tempo” così presente nella vita di Oriana: “Non avrai molto tempo per capire e fare le cose. Il tempo che ci danno, quella cosa chiamata vita, dura troppo poco. E così bisogna che tutto accada molto in fretta”. Una esigenza a cui non si è mai sottratta. Incosciamente, o meno, la sua smania di collezionare ogni cosa: vasi etruschi, piuttosto che telefoni fuori uso, orologi antichi ed abiti orientali, fino a barattoli di farmaci (oggetti rari e preziosi assieme ad altri assolutamente inutili, confusi nel disordine più totale), era il suo modo per fermare il tempo. Ella non temeva la vecchiaia: i segni del decadimento fisico erano le sue “medaglie guadagnate, un’occasione di libertà assoluta, sconosciuta da giovani”. Motivo di angoscia, piuttosto, era non aver trovato le risposte con cui sarebbe stato giusto morire, nel momento in cui il futuro le appariva così breve da sfuggirle di mano come fosse “sabbia che cola dentro una clessidra”. Dominante era il rifiuto dell’idea che il flusso temporale di avvenimenti pubblici e privati - gli uni, sovente, strettamente connessi agli altri - rispondesse al disegno insondabile del destino. Il tempo scandito dall’orologio scenico non è costituito dal susseguirsi di secondi, minuti, ore, ma dalla percezione dell’ineluttabilità del suo consumarsi; in altre parole, di ciò che conferisce un carattere illusorio alla realtà. Nell’altro elemento d’arredo citato - l’antico specchio - all’immagine riflessa del volto solcato dalla malattia di Oriana, si sovrappone e si sostituisce quella immateriale della “mutilazione dell’anima”. Il sentimento d’amore - coniugale, materno - affannosamente inseguito per tutta la vita, assume, allora, i morsi del rimpianto. La suggestione visionaria descritta è espressione dell’ambiguità

propria dell’immagine filmica. E, tuttavia, la “menzogna” del cinema media, non trascende, in questo caso, l’oggetto verità/umanità che attiene all’universo interiore della donna. Si pensi alla finestra della stanza, unica via d’accesso al “mondo fuori”. Una via d’accesso solo visuale, e altro non potrebbe essere. Ma è in virtù di questa, che Oriana scorge l’immagine, inaspettata e catartica, del mare di Viareggio: intimamente agognata prima che la morte avesse il sopravvento.

Sentimento dominante e “narrare della luce”

L’Ideia filmica mossa dalla mia lettura del libro “Morirò in piedi”, ha come presupposto la sua



La macchina da scrivere di Oriana Fallaci

proliferazione in “alone creativo”. In altre parole, l’abbandono al flusso d’“immagini alogiche” e loro complessa convivenza, che rimandano al “sentimento dominante”. Condizione all’infuori della quale l’espressione artistica resta confinata nell’alveo della irrisolutezza. Nella vicenda esistenziale di Oriana Fallaci, così come si dipana nel “diario parlato” al centro del libro di Nencini, il sentimento dominante è rintracciabile nel “segno”, inteso come forma ed espressione; determinazione prioritaria dell’immagine filmica, isolata dalla sua “giustificazione” drammaturgica. La macchina da presa acquista, allora, la funzione di governare lo spazio - scenico - in funzione della “corporeità”/tramite emozionale, dei protagonisti che lo abitano: Oriana e Riccardo (ci) parlano e “vivono” oltre la parola. Le “invocazioni dell’anima” della prima, sono - di riflesso - anche quelle del secondo, in virtù dell’impudicizia di un incontro che ha il potere “destabilizzante” di rafforzare un desiderio di condivisione. E se il rincorrersi del “buio e della luce” a cui appartengono le emozioni più riposte, suggerisce il ricorso al “piano sequenza”, il “narrare della luce” è il segno, che racconta l’“irruzione del dramma”. Il concetto di “narrazione della luce”, va riferito da una parte a una concezione dell’illuminazione scenica che supera l’artificio tecnico per divenire essenza stessa del racconto; dall’altra, ad una “condizione” estetica, nei suoi valori cromatici e figurativi, che rimanda alla pittura. Ha scritto il direttore della fotografia Renato Tafuri: “La differenza tra l’operatore di macchina e il pittore è che il primo inizia dal nero ed il secondo dal bianco. E’ dal nero, infatti, che personalmente parto; da questo che incomincio a mettere la luce che mi occorre, come tonalità, come scuri e come croma”. La contaminazione

in termini di rappresentazione scenica, tra arte figurativa (statica) e immagine filmica (in divenire), conferisce a ciò che compone quest’ultima - cose, oggetti, persone - il potere d’evocare lo svolgimento drammaturgico, proprio della pittura; in particolare di taluni movimenti espressivi. Il riferimento più immediato è a quello della nuova oggettività e il Realismo europeo. Con l’aggettivazione negativa del concetto di umano esso proponeva un ritorno alla realtà oggettiva, pur nelle differenze dei vari rami espressivi: quello dell’esaltazione drammatica, conseguenza della crisi del dopoguerra, e quello purista del “Realismo magico” proprio di quelle correnti che professavano il ritorno ai “valori plastici” del Novecento italiano. Se ci si riferisce, tuttavia, ad una “narrazione della luce” nello stretto contesto di trasposizione filmica del libro Nencini, i modelli - relativamente, come detto, ai valori sia cromatici che figurativi - oltre ad essere catalogabili in termini di “movimento pittorico”, lo sono in quelli di singolarità dell’“opera”. Basti pensare alla “stanza” come luogo dell’anima, che pure racconta la dolorosa fisicità di Oriana

all’insegna dell’iperrealismo. Il raffronto è alla “cruda umanità” di Lucian Freud: l’artista guarda dentro la carnalità del protagonista, prigioniero dello spazio di cui, egli stesso, sembra avere, solo in parte, coscienza. Spazio d’intimità e patimento. Dell’anima, appunto. Si pensi, ancora, all’immagine onirica dell’“inferno” di Città del Messico: l’oltraggio della devastazione delle carni e della morte, rimanda all’astrazione del dolore dell’opera di Katha Kollowitz, dove il sentimento di compassione e comprensione verso le categorie sociali più disagiate, si traduce in termini pittorici in una narrazione della luce che “vive” proprio in virtù della negazione di ogni riferimento nudamente figurativo. Così come avviene, per felice contrasto, nella drammatizzazione filmica dei “tempi morti”: mi riferisco a momenti nei quali non è l’oggetto/soggetto ad abitare la scena ma l’“assenza” di questi; la narrazione della luce, nello specifico, riguarda ciò che lascia posto al silenzio dell’inconoscibile: presagio di vita/morte, desiderio di fuga verso un’“altrove” di cui si disconosce l’esistenza, vuoto di fronte al mutismo dell’anima e l’assenza di Dio, abisso che precede il dissolvimento della speranza. Un “vuoto”, nel quale è possibile “vedere” quello - mai colmato - che ha accompagnato l’intera esistenza di Oriana Fallaci. E’ attraverso questo vuoto che è silenzio, isolamento interiore, che ella ha imparato ad interrogarsi, a sfidare la sofferenza e a decidere di lottare per la libertà - anche di appartarsi al mondo - non arrendersi alla malattia e della morte.

Roberto Petrocchi

Al cinema

Paterson

di Jim Jarmusch. Con Adam Driver, Golshifteh Farahani, Kara Hayward, Sterling Jerins, Jared Gilman. Titolo originale Paterson, USA 2016

"Sarò un dinosauro, ma amo ancora molto entrare in una stanza buia insieme a un gruppo di sconosciuti e immergermi in una storia"

Jim Jarmusch

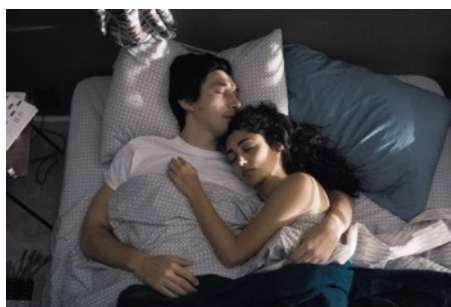


Giulia Zoppi

E' il desiderio di raccoglimento (e di calma) che deve aver ispirato la realizzazione di "Paterson": lo stesso che appartiene alle multitudini che ancora insistono a frequentare le sale cinematografiche a dispetto della fruizione via web, che spesso non possiedono smar-

tphone ma solo (quando è strettamente necessario) vecchi cellulari e che anelano a trovare in un film motivi sui quali riflettere a mente fredda, magari nel tragitto dal cinema a casa. Senza fretta e senza frenesia. Non siamo nostalgici (nel ritratto appena descritto ho parlato anche di me), cerchiamo solo di mantenere un ritmo mentale riflessivo e possibilmente critico: non è facile, intorno a noi il tempo si muove frenetico, i rumori sono costanti e tutto viene consumato vertiginosamente a scapito della comprensione di ciò che ci circonda, dalle cose banali a quelle più urgenti. Deve essere nato per questa ragione "Paterson", per il desiderio di rallentare il vortice delle normali attività umane, per racchiudere il microcosmo in cui il mondo di Paterson vive e agisce e per mostrare miracolosamente una realtà talmente irrealista da sembrare quasi vera. Paterson è il nome del protagonista di questa storia ed è interpretato magnificamente dall'attore che meglio di altri oggi impersona i caratteri dell'uomo contemporaneo (per quel che attiene alla sponda occidentale del mondo) Adam Driver. Paterson vive a Paterson (New Jersey) una piccola cittadina alle porte di New York che conta pochi ma indimenticabili cittadini illustri e che ha solide origini industriali. A Paterson il giovane Paterson conduce l'autobus numero 23 e ogni mattina si sveglia tra le 6,10 e le 6,20 per raggiungere la rimessa dei bus e svolgere il suo lavoro quotidiano ma a Paterson il giovane autista si diletta anche con la poesia scrivendo su un taccuino i suoi versi (ispirandosi alla produzione di William Carlos Williams, il suo poeta preferito, la cui attività di medico si svolse proprio a Paterson, cittadina a cui dedicò il poema omonimo di carattere epico, diviso in 5 volumi e ispirato alla società americana degli anni '40/'60 del secolo scorso). Jarmusch circoscrive le semplici azioni della vita di Paterson all'interno di cornici narrative che hanno cadenza quotidiana e che comprendono le giornate lavorative quanto quelle festive. Ogni mattina al risveglio Paterson è avvinghiato a Laura (Golshifteh Farahani) la sua amatissima compagna e

fa di tutto per non svegliarla. Ogni mattina la cinepresa li inquadra dall'alto ancora addormentati e plasticamente uniti e ne segue il risveglio. Quasi ogni mattina Laura si sveglia e racconta ciò che ha sognato. La routine prevede che Paterson si alzi, consumi una tazza di cereali Cheriots e saluti Marvin, il simpatico bulldog inglese di famiglia, esca di casa e si diriga verso il lavoro attraversando un vecchio quartiere industriale ormai in disuso, per poi arrivare alla rimessa dei pullman. Preso il possesso del bus numero 23, Paterson comincia a scrivere i versi che ha meditato (e che ci appaiono in sovrapposizione) prima di essere interrotto da un collega che, nel salutarlo, lo sollecita a partire per iniziare il turno di lavoro. L'autobus è frequentato da un variegato numero di utenti, bambini, adulti, adolescenti molto disciplinati e rispettosi gli uni degli altri, nessuno sgomita, nessuno è in piedi, nes-



suno impreca o si lamenta, esattamente come saremmo disposti a credere se leggessimo una favola. Paterson carpisce curioso i commenti educati degli avventori della linea 23. Capita di voltarsi e scorgere una coppia di gemelle (immaginate che ricorre sin dal lunedì mattina in cui Laura si è svegliata raccontando di aver sognato di partorire una coppia di gemelli) o di estrapolare la conversazione di una giovanissima coppia di anarchici che cita il passato di Gaetano Bresci (noto anarchico italiano finito a Paterson per ragioni di lavoro). E' avido di storie Paterson e in questo suo guidare placido per una città trafficata quel tanto da sembrarci ancora abbastanza viva, è interrotto da flussi di coscienza e immagini sovrapposte che veicolano le suggestioni a cui si abbandona nel comporre i suoi versi. Vediamo apparire scorci della cittadina nei suoi angoli più bucolici, cartoline di una natura che lo ispira e lo calma dalle noie delle sue azioni sempre uguali. Paterson riflette sul tempo e cerca di carpirlo con le parole che la sua quotidianità tranquilla le suggeriscono, è il tempo soggettivo di Bergson quello che lo coinvolge, si dilata e gonfia a seconda del suo interesse, mentre il bus supera incroci e semafori e un sorriso

sembra coglierlo all'improvviso, appena accennato, mentre niente sembra turbarlo, niente sembra esaltarlo. E' un approccio zen quello che Paterson riserva alle sue giornate: una controllata forma di osservazione delle cose che lo coinvolgono ma non lo modificano, non lo condizionano: deve sentirsi libero, per questo ha scelto di non asservirsi alla tecnologia, preferisce l'anonimato alla presenza coatta di cellulari e social network, ma soprattutto preferisce essere l'"altro", l'"uomo che non sa" (ricordiamoci l'"idiota" di Deleuze). Al rientro a casa, terminato il turno di guida, lo aspetta la donna che ispira molta parte della sua poesia, la bella Laura, talentuosa e petulante, chiusa nel suo guscio casalingo e dedita ad ingegnarsi con la pittura, la musica, la pasticceria, ripetendo ossessivamente motivi geometrici in bianco e nero in ogni sua elaborata produzione. Assorta nel suo piccolo mondo bicromatico la giovane donna si distrae solo davanti alle piccole bizze del suo adorato bulldog o ai versi dosati e precisi di Paterson, spesso dedicati al loro amore, con passione e intensità. A volte sembra che per Paterson la convivenza con Laura debba essere lo scotto da pagare al quieto lavoro del suo poema interiore, e il confrontarsi con la sua bellissima compagna, deuteragonista dai caratteri opposti al suo, serve soprattutto a sospendere per qualche ora la continua ricerca di un senso tra le cose che animano le sue scelte. Tanto è controllato e apparentemente sereno lui, quanto lei è un vulcano di idee e progetti. Lei sogna la fama di lui e un futuro di successi per lei in ogni campo dell'arte in cui si cimenta, lui invece non se ne cura e, dopo aver consumato la cena insieme, con la scusa di portar fuori il cane, esce di casa e si dirige ogni sera al pub dove l'aspetta una compagna sempre uguale (tutti gli avventori sono di colore tranne lui) e dinamiche simili sera dopo sera. Il tran tran di Paterson (sia dell'uomo che della città) è pressoché sempre lo stesso: nel pub una giovane coppia vive drammaticamente una separazione (che culmina, una sera, in un finto tentativo di omicidio), mentre il gestore gioca a scacchi con se stesso, vantandosi di raccogliere fotografie di chi in passato ha reso nota quella cittadina nel resto dell'America. Tutto scorre tranquillo nella vita di Paterson, accadono solo piccoli fatterelli qua e là a testimoniare la sua delicata sensibilità (l'incontro con il rapper nella lavanderia una sera, il guasto del bus 23 gestito con umana rassegnazione, il confronto con una giovanissima poetessa che lo sorprende con i suoi versi freschi e profondi), fino alla sera in cui, di ritorno da un cinema

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

d'essai (un altro omaggio al passato che fu, da parte di Jarmush), la giovane coppia trova il taccuino di Paterson ridotto in mille pezzi dal piccolo Marvin, arrabbiato per essere rimasto solo in casa. Inutile dire che il taccuino fosse l'unico esemplare (e che Laura avesse insistito affinché il compagno ne producesse copie stampate per farsi conoscere dal resto del mondo)! Siamo al termine della storia e per la prima volta notiamo sul volto di Paterson un sentimento di tristezza e di sgomento, come mai prima. Nella calma irrealista del suo mondo senza conflitti, senza dialettica (il movimento dialettico di Paterson è il tempo della sua poesia), si apre un varco, si squarcia un velo sul reale. Mentre lo vediamo assorto davanti al fiume (uno dei luoghi delle sue meditazioni) viene avvicinato da un uomo distinto che possiede un libro di William Carlos Williams. L'uomo che proviene da Osaka, dichiara la sua passione per i poeti modernisti americani e si trova a Paterson proprio per conoscerne il cantore più illustre. Non si sa come e perché, questi ravveda nel nostro protagonista i tratti di un poeta, tanto da regalargli un taccuino nuovo per indurlo a ricominciare la sua attività lirica. Con la comparsa del signore giapponese sul finale della storia, completiamo in parte il personale pantheon del regista (qualcuno ha trovato echi di Ozu in riferimento a questo film, ci sentiamo di pensare che il tentativo c'è, ma nutriamo alcuni dubbi sul risultato). E' vero, il film è disseminato di riferimenti appartenenti alla cultura orientale (lo zazen nasce in Cina ma si diffonde in Giappone), ne evoca la pulizia, il ritmo, il nitore di immagini e luoghi, i silenzi, gli atteggiamenti e le azioni, ma ci riesce solo in parte (i momenti migliori del film sono, a mio parere, quelli in cui Paterson è solo, lavora, cammina con Marvin o medita sulla sua attività poetica). Infine non mancano omaggi all'Italia di Dante e Petrarca (Laura assomiglia talvolta alla donna idealizzata dallo stilnovismo, il suo candore appare spesso irrealista, non credibile, come irrealista del resto è tutto il mondo di Paterson, -fatta eccezione per Marvin che interpreta se stesso alla perfezione-), come all'anarchismo di Bressi e al coraggio dei migranti italiani e europei che contribuirono a fondare l'America. Anche questo tributo contribuisce a creare il mondo fuori dal mondo della cittadina americana di Paterson a cui Jarmush si abbandona nostalgico (siamo pur sempre in un film!), rievocando una società scomparsa che non tornerà mai più. In quest'opera si è tentato di mostrare un'alternativa poetica ad un mondo caotico e disorganizzato, rumoroso e fragile come oramai è diventato il nostro. Abitiamo infatti un mondo egoista, indifferente, privo di compassione e di sentimento ma non sempre il risultato raggiunto dal film è quello sperato, non fosse altro perché la potenza delle immagini non riesce a risultare sempre deflagrante, evocativa e originale (non crea una valida alternativa). In breve, la nostalgia non basta a creare un mondo migliore: rievoca il passato ma non trasforma il presente (né lo migliora).

Giulia Zoppi

Finsterworld - Il mondo oscuro

La felicità porta fortuna / Die Suche nach dem Glück. Cinema Tedesco a Cagliari



Elisabetta Randaccio

Da venticinque anni, a Cagliari, l'ACIT (Associazione Culturale Italo Tedesca) tra le varie iniziative che riguarda la divulgazione della lingua e della cultura germanica, dà uno spazio assai importante al cinema. Nel tempo, così, si sono succedute rassegne importanti, monografie di registi del passato e del presente, spesso, includendo film inediti in Sardegna, ma pure in Italia, dando un contributo notevole alla comprensione della settima arte in terra tedesca, riuscendo a fornire una panoramica contemporanea di ciò che si agita in quel particolare contesto cinematografico. I soci dell'ACIT hanno un riferimento e supporto rilevante nel lavoro straordinario fornito, in tutti questi anni, da chi ha iniziato tale percorso, ovvero Maria Luisa Pinna con la collaborazione di Bert Kramer, sempre pronti a offrire un contributo di cultura filmica di ottimo livello, curandosi dell'organizzazione, delle scelte, della propaganda. Quest'anno la rassegna (svoltasi da novembre a dicembre) si intitolava "La felicità porta fortuna" e comprendeva una serie di film recenti, la maggior parte provenienti dal "Goethe Institut". A fine di rassegna abbiamo potuto vedere "Finsterworld", opera prima, risalente al 2013, di Frauke Finsterwalder. Si tratta di un film inedito nel nostro paese, che ha dimostrato il talento di una giovane regista con esperienze nel mondo teatrale e nell'ambito del documentario, lungometraggio assolutamente da recuperare. La traduzione del titolo reciterebbe "Il mondo oscuro", ma nel gioco dei rovesciamenti estetici e di contenuto utilizzati dalla regista, ci appare un paesaggio attraversato da una luce forte, estiva, mentre i personaggi, i quali si muovono all'interno di una storia circolare, apparentemente provengono da un universo quotidiano, senza scosse. Appartengono a generazioni diverse: i giovani studenti di una scolaresca di un istituto d'élite, la vecchia signora che vive in una accogliente casa di riposo, un poliziotto indeciso tra la passione per la sua fidanzata e quella per il furry (travestirsi da peluche in una sorta di rave di musica e coccole), un podologo inquieto, una regista desiderosa di emulare Antonioni, due genitori "alternativi" insopportabili, un uomo che ha deciso di vivere nei boschi. Il filo conduttore tra i personaggi sta sicuramente nel continuo

rovesciamento delle regole sociali, non espressamente per desiderio di trasgressione, e nel vivere in una sorta di autoreferenzialità superficiale, spalmando la loro ipocrisia senza problemi, affermando concetti, di cui, in realtà, non capiscono l'essenza né tantomeno sono in grado di applicare seriamente. Non c'è bene, non c'è male, nessuno è in grado di gestire istinti e emozioni, anche chi subisce sembra non avere necessità di ribellarsi. Si vive in una società priva di passato e di futuro. Il passato, forse, peserebbe come una cappa (siamo - per quanto la vicenda avrebbe un suo senso in qualsiasi società occidentale della nostra epoca - in Germania e i fantasmi della Storia sono ancora difficili da elaborare e rimuovere), quasi a inserirsi come peccato capitale nelle piccole vicende quotidiane. In questo modo, il giovane Dominik (uno dei capri espiatori della vicenda) riflette sul fatto che solo un personaggio, Adolf Hitler, è un'icona riconoscibile, in positivo e in negativo, fuori dai confini dello stato tedesco, una sorta di caricatura perenne dell'uomo medio, in cui è facile identificarsi. In questa confusione apparentemente ordinata si ritrova pure il professore che porta i suoi studenti a Dachau per insegnare la tolleranza, il quale non si renderà conto come quel terribile luogo può diventare la scenografia per uno scherzo macabro e dalle conseguenze penose. La passione sincera sembra quella meno scontata, attivata "magicamente" da una dubbia polvere d'amore. Il resto è regolato incoscientemente dagli istinti di vendetta e di miseria morale. La filmmaker, la quale tenta, alla fine, in Africa, di riprendere un mondo "spontaneo", "interessante" e, nello stesso tempo, efficace come l'ultima famosa scena dell'"Eclisse" di Michelangelo Antonioni, si chiederà se non sarebbe meglio una terra senza esseri umani; uno snobismo inutile pure questo. Tutto sembra anticipato da piccoli gesti e piccole bugie, che, nello svolgimento della storia, si trasformeranno in azioni eclatanti, persino estremamente violente. La copia vista alla rassegna dell'ACIT non ci aiuta a giudicare obiettivamente le capacità tecniche di Frauke Finsterwalder, ma sicuramente ci mostra la sua capacità di dirigere un gruppo di attori molto bravi e di cucire una storia con originalità, introdotta e conclusa da una ballata melanconica di Cat Stevens, un'altra iniziale trappola per il nostro desiderio di luce.

Elisabetta Randaccio



Al cinema

Collateral Beauty

Diretto da David Frankel (2016) con Will Smith, Edward Norton, Keira Knightley, Kate Winslet, Helen Mirren, Naomie Harris, Michael Peña, Enrique Murciano, Kylie Rogers



Silvia Lorusso

In una frenetica New York dei nostri giorni, Howard, capo di una grande azienda pubblicitaria, nonché appassionato sognatore, pedala senza sosta tra le strade. Colpito dalla tragica e inaccettabile perdita della figlia di sei anni si sente incapace di vivere come prima, così rompe ogni legame che possa offrirgli conforto, rifiuta ogni interesse e si chiude in un dolore insostenibile. I suoi amici colleghi, dopo aver scoperto che l'uomo scrive lettere attraverso le quali "cerca risposte dall'universo" all'Amore, al Tempo e alla Morte, tre concetti astratti dei quali non riesce più a capire il significato, mettono in scena un teatrino, ingaggiando tre attori per personificare le sue tre astrazioni e fare in modo che l'amico si confronti con esse ottenendo così le risposte tanto attese e riprendendosi la vita. Il suo dolore è grande, ma la necessità degli altri di rimettere in piedi l'azienda e il bisogno di far uscire Howard dal tunnel sono più urgenti. È qui il limite di un progetto di risalita che nasconde, dietro il desiderio di prestare aiuto e amicizia, un fine personale ed egoista, perché in fondo siamo soprattutto la civiltà dell'ipocrisia, delle parole convenzionali troppo facili da pronunciare ma prive di contenuto e sostegno vero. Quello che emerge da questa cospirazione "amichevole" mostra come il capitalismo stia distruggendo i rapporti umani, mettendo in contrasto tra loro valori universali che contano più dei vincoli dettati da una società del consumo, fondata sul successo e sul valore dei soldi. Con un atteggiamento più umano e raccolto, seppure sotto un viso imbronciato e stanco, un tragico Will Smith si fa portavoce di questi valori universali, la famiglia e l'amore, combattuto com'è nel confronto tra realtà e finzione. Le tre entità astratte che, manifestandosi però attraverso fastidiose provocazioni, piombano su quest'uomo sofferente irritandolo e facendolo riflettere, hanno ricordato a tanti i tre spiriti del tempo, presente, passato e futuro, del *Canto di Natale* di Charles Dickens, qui sotto forma delle questioni più intime e recondite dell'esistenza umana, sempre inevase. Il maggiore disagio però lo provoca il ragazzino che interpreta il Tempo, perché come

già nel classico dickensiano, anche qui l'incognita rappresentata dal futuro resta delle tre l'interlocutrice più ambigua e inafferrabile, non solo per la sua oscurità ma anche per l'insensatezza che rappresenta, più angosciante della Morte, la quale essendo passata nella vita del protagonista ha già inferito le sue irrimediabili ferite. Il grande successo di questo film al botteghino sembra smentire le critiche non entusiaste, e infatti in sala non è mancato il sottofondo di lacrime di commozione per un tema dolorosissimo, "che arriva dritto al cuore", trattato, a mio parere, con troppa superficialità e con un certo tipico ottimismo americano. La dimensione del dolore, così introspettiva e delicata, è forzata e impacchettata sino alla banalità di un film strappalacrime che mira al cuore senza tuttavia possedere i mezzi giusti per convincere. Quello che manca alla materia delicata di questo film è la capacità di andare fino in fondo, perché avrebbe dovuto abbandonare le citazioni d'amore da cartolina e i toni comici e provocatori verso un padre che affronta la peggiore sofferenza possibile, giungendo ad alternare in modo insulso i toni della commedia ai toni della tragedia. Troppo facile emozionare con un tema come questo o con un professionista come Will Smith, padre impotente e incapace di



condividere il suo dolore, ma incapace di risolvere le sorti di un film il cui intento è di esprimere la necessità che la sofferenza, anche la più estrema, divenga sentimento partecipato e non vissuto nella solitudine e nel silenzio. "Collateral Beauty" sente il bisogno di spiegare letteralmente il proprio titolo, che trasmette tante aspettative senza mantenerle, col fatto che la bellezza collaterale, così importante da cogliere, vorrebbe essere "il collegamento di tutte le cose", ma lo è solo in modo



estremamente superficiale. Se pure si parla di equilibrio, questo sembra disconnesso dalla storia e l'immagine di questa armonia che comunicano molte battute ricorda solo gli spot pubblicitari o le banali citazioni che imperversano sui social. Il riferimento a Dickens torna nell'evocazione del clima natalizio in cui però tante storie parallele sembrano rimanere distaccate e indipendenti l'una dall'altra, accatastando solo materia narrativa senza convergere in un'unica riflessione, e lasciandole fluttuare tra elementi fantastici, toni comici e l'atmosfera del natale americano. Anche il riferimento allegorico, rappresentato dalla presenza insistente del gioco del domino, in una successione ininterrotta di distruzioni e ricostruzioni, consegna un messaggio talmente esplicito da risultare forzato. Il finale lascia in sospeso tra il realistico e il metafisico, in un'indecisione che se da un lato trasmette al pubblico ancora una riflessione sul modo in cui ci si rapporta alla perdita e alla mancanza, dall'altro rivela troppa voglia di addolcirla e di pacificare gli animi.

Silvia Lorusso

Mostre

Artemisia Gentileschi e il suo tempo

Museo di Roma – Palazzo Braschi - Novembre 2016 | Maggio 2017



Giovanni Papi

A Palazzo Braschi una grande rassegna su Artemisia e la sua opera. Capace di assimilare e reinterpretare la rivoluzione caravaggesca. La grande pittrice romana, essendo un'antesignana dell'affermazione del talento femminile, pagò sulla sua pelle la ferrea volontà di affermarsi nell'ambiente artistico della prima metà del Seicento a Roma, Firenze e Napoli. Artemisia, "seppur" donna o meglio proprio per essere donna, fu assunta nell'olimpico dell'arte con il solo nome, al pari di tutti i grandi come: Michelangelo, Raffaello, Caravaggio. Secondo le fonti venne sepolta nella Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini e sulla sua lapide fu inciso soltanto "Heic Artemisia": è solo Artemisia, grande e immensa pittrice. "L'unica donna in Italia che abbia mai saputo che cosa sia pittura, e colore, e impasto e simili essenzialità...". Così nel suo saggio del 1916, lo storico dell'arte Roberto Longhi definisce Artemisia Gentileschi (1593-1653) riconoscendole senza mezzi termini lo status di Artista a pieno titolo a distanza di tre secoli (dopo un lungo periodo di oblio che toccò anche addirittura lo stesso Caravaggio per altri versi) dall'epoca che l'aveva vista protagonista. Donna di straordinario talento e di forte temperamento che le permise fin da giovane, arrivata a Firenze da Roma, di entrare qualche anno dopo, unica nella storia, all'Accademia delle Arti e del Disegno della città medicea. Imparò già da grande, anche questo eccezionale per l'epoca, a leggere e a scrivere, a suonare il liuto, a frequentare alla pari il mondo culturale delle corti, in un ambiente, quello delle arti che era e sarebbe stato ancora a lungo dominato dalla presenza prevaricante della sola figura maschile. Artemisia giunge a Firenze nel 1613 con il novello sposo squattrinato Pierantonio di Vincenzo Stiattesi, pittore fiorentino, sulla scia della violenza e dello scandaloso processo subito a Roma, che il padre intentò al suo violentatore Agostino Tassi. La storia dello stupro, che accompagna da sempre la fama della grande pittrice, è raccontata di solito in forma molto romanzata rappresentando la figlia del pittore Orazio Gentileschi come "remissiva" e "piegata dal fato". Ma nella realtà la tempra straordinaria della giovane donna le permise di superare quel triste periodo e anche quel vero "stupro nello stupro" della tortura che la giovane donna subì durante il processo. Non ci fu matrimonio riparatore e il Tassi (collega del padre al quale era stata affidata per perfezionare le conoscenze della prospettiva e che comunque aveva amato per quasi un anno) venne semplicemente esiliato non facendo nemmeno un

giorno di galera. Il matrimonio avvenne e fu con lo Stiattesi, vicino di casa. I due giunsero alla corte di Firenze allora in vivace fermento artistico sotto il raffinato gusto di Cosimo II de' Medici. Artemisia - che già aveva dimostrato un precoce e mirabile talento alla bottega romana del padre, cresciuta nel mondo del naturalismo caravaggesco, dimostrò una spiccata capacità nel riprodurre la figura umana in Susanna e i Vecchioni del 1610, e in Danae del 1612 - durante i quasi otto anni della sua permanenza presso la capitale del granducato toscano si distinse come una delle personalità di primo piano in quell'originale snodo artistico anch'esso segnato da influenze caravaggesche. Dialogo con artisti e scienziati sul suolo toscano nella prima metà del seicento. Fu amica di Galileo e condivise i fermenti creativi con Cristofano Allori, indimenticato autore di una Giuditta con la testa di Oloferne, che ritrae la donna omicida nelle vesti dell'amante e se stesso nei panni di Oloferne. Tema caro ad Artemisia che vede qui rappresentato la forma conflittuale dell'idea di "amore" e della reazione alle violenze subite. Influenzata dal collega, da lì a poco, realizza un'altro capolavoro Giuditta che decapita Oloferne (1620-21). Figura fondamentale per l'artista Artemisia fu lo scrittore Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646) - pronipote del più famoso Michelangelo - e suo mecenate e protettore, nella cui cerchia tra uomini d'arte, di scienza, di musica e letteratura, sveltava il pisano Galileo Galilei. La sincera amicizia tra lo scienziato e la pittrice è palese nell'omaggio raffigurante l'Aurora la grande tela del 1625 che ebbe un grande eco nell'immaginario pittorico del Seicento fiorentino. Artemisia negli anni fiorentini intrecciando le proprie vicende artistiche con gli altri pittori: l'Empoli, il Cigoli, e l'Allori, si appropriò di un linguaggio più sensuale, di colori più brillanti e vividi, mentre i colleghi ne guadagnarono da lei toni drammatici più plateali nonché una raffinata rappresentazione di sinuosità e sensualità di figure femminili. La mostra espone la maggior parte dei suoi capolavori realizzati nelle tre città vissute dall'artista: Firenze, Roma, Napoli e documenta le principali vicende della pittrice nel corso della sua parabola umana e professionale: dai suoi esordi romani, al periodo fiorentino, a quelli del suo ritorno a Roma e la sua vita a Napoli dove morì nel 1653, senza tralasciare l'esperienza veneziana e londinese. Un viaggio straordinario nell'arte della prima metà del XVII secolo seguendo le tracce di una grande donna e straordinaria artista. Una pittrice di prim'ordine, un'intellettuale effervescente, fiera della sua condizione di donna che superò mille ostacoli sociali ed economici e che seppe imporsi, incredibilmente per l'epoca, con la sua tempra e il suo straordinario talento nel mondo



Artemisia Gentileschi, "Giuditta decapita Oloferne", 1617 - Olio su tela, 159x126 cm

Napoli, Museo di Capodimonte

© Museo e Real Bosco di Capodimonte - su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

L'opera sarà presente in mostra a partire da febbraio



Artemisia Gentileschi "Susanna e i vecchioni", 1610 Olio su tela, 170x119 cm

Pommersfelden, Kunstsammlungen Graf von Schonborn Kunstsammlungen Graf von Schönborn, Pommersfelden - Photo Michael Aust

L'opera sarà presente in mostra fino a fine marzo

delle arti del suo secolo e divenire un gigante nella storia dell'arte.

Giovanni Papi

Le immagini dei quadri seguono a pag. successiva

segue da pag. precedente



Artemisia Gentileschi "Giaele e Sisara", 1620
Olio su tela, 86x125 cm, Museo di Belle Arti di Budapest



Artemisia Gentileschi "Nascita di san Giovanni Battista", 1635 ca.
Olio su tela, 184x258 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado
©Museo Nacional del Prado



Artemisia G. "Giuditta e la fantesca Abra" 1613 ca. Olio su tela, 114x93,5 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi



Artemisia Gentileschi "La conversione della Maddalena", 1616-17 ca. Olio su tela, 146,5x108 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Artemisia G. "Lasciate che i pargoli vengano a me" (Sinite Parvulos), 1629-30 ca. Olio su tela, 134,6x97,7 cm, Arciconfraternita dei SS. Ambrogio e Carlo in Roma



Artemisia Gentileschi "Ester e Assuero", 1626-29 ca. Olio su tela, 208,3x273,7 cm, Lent by The Metropolitan Museum of Art, gift of Elinor Torrance Ingersoll, 1969 © The Metropolitan Museum of Art



Artemisia Gentileschi "Danae", 1612 ca. Olio su rame, 40,5x52,5 cm, Saint Louis Art Museum Image courtesy Saint Louis Art Museum

Tre fratelli di Francesco Rosi (1981) 113'



Alessandro Macis

Gli anni di piombo, in Italia, con un'audace metafora, possono essere assimilati a una ferita aperta e purulenta, superficialmente osservata, analizzata e raccontata dai mezzi di informazione. Hanno attraversato e devastato il Paese dalla fine degli anni '60 alla fine degli anni '80, lasciando una profonda cicatrice che ha tardato a rimarginarsi. A parte rare eccezioni il cinema, mentre si sparava e si moriva, si è autocensurato. Registi e autori forse per pavidità hanno ignorato ciò che stava accadendo e i pochi che ci hanno provato, nella maggior parte dei casi, hanno realizzato opere poco convincenti. Nel 1979 Dino Risi, attraverso gli stilemi della commedia all'italiana, con *Caro papà* ha raccontato le vicende di un industriale senza scrupoli, il cui figlio è un terrorista. Tre anni dopo Bernardo Bertolucci con *La tragedia di un uomo ridicolo*, traccia il profilo sfumato di un gruppo di terroristi che rapiscono il figlio di un industriale della Bassa Padana. Sempre nell'81, Marco Tullio Giordana gira *La caduta degli angeli ribelli*, dove la storia ruota intorno a una bella e ricca signora che si innamora di un terrorista. Dello stesso anno il film più creativo, onesto e intelligente che ha raccontato, quasi in presa diretta, quello che stava accadendo, *Tre Fratelli* di Francesco Rosi, di cui parleremo tra breve. Gianni Amelio ci prova nel 1982 con *Colpire al cuore*. Un ragazzo riconosce in un terrorista rimasto ucciso in un conflitto a fuoco, l'allievo prediletto di suo padre, docente universitario, e lo riferisce alla polizia. L'altro film, a mio modesto parere degno di nota che racconta quegli anni è *Segreti segreti* di Giuseppe Bertolucci, film del 1984, storia di una terrorista di estrazione altoborghese, duplice omicida. Ambientato agli inizi degli anni '80, si sofferma ad analizzare l'universo femminile e il rapporto madre-figlia. Del 1986, in cui ci si avvia verso il post terrorismo, *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara che ricostruisce schematicamente il rapimento e l'uccisione del leader democristiano e *Diavolo in corpo* di Marco Bellocchio, dove uno studente liceale si innamora della compagna di un terrorista pentito. Ma ora torniamo a *Tre fratelli* di Francesco Rosi. Nel bel volume curato da Giuseppe Tornatore, edito da Mondadori, *Francesco Rosi. Io lo chiamo cinematografo*, i due registi conversano di cinema e di vita. Rosi racconta le ragioni che

lo hanno portato a scrivere e girare il film. «Mentre facevo *Cristo si è fermato a Eboli*, la situazione del terrorismo in Italia peggiorò, soprattutto col sequestro Moro. Anche per questo, invece che ritrarmi, volevo andare avanti, proseguire il discorso che avevo iniziato con *Cadaveri eccellenti*. Lo dico senza presunzione, non ce ne sono stati tanti in quel periodo che si sono voluti cimentare con quel tema. *Tre fratelli* è l'unico film fatto in quegli anni, siamo nel 1981, che parlava del terrorismo in maniera dialettica. Faceva capire le varie posizioni. Non l'aveva fatto nessuno. Io l'ho sentito come un dovere. Perché ho sempre creduto in una certa funzione del cinematografo. Un film è una manifestazione culturale popolare. La forza del cinema è l'emozione. Però l'emozione non dev'essere affidata solo al senso dello spettacolo». Rosi decide di procedere alla realizzazione del film, non utilizzando come aveva fatto in altri suoi film precedenti il metodo dell'inchiesta, ma la forma del racconto, tentando di spiegare quale strategia adoperassero i terroristi. Coinvolge nel progetto lo scrittore e sceneggiatore Tonino Guerra, che come traccia pensa subito a un racconto di Andrej Platonov, *Il terzo figlio*. Il racconto nar-

Vanel (Donato). Il regista sente l'esigenza di entrare nelle vite dei tre fratelli, capire come vivono, cosa pensano, che posizioni hanno rispetto a ciò che sta accadendo in Italia. Dove il terrorismo avanza grazie alle convinzioni di intellettuali terroristi che sfruttano necessità e convincimenti di operai terroristi. I tre fratelli giungono nel piccolo paese natìo per i funerali della madre. Da tempo sono abituati a vivere in città, dove i ritmi sono diversi rispetto a quelli naturali della campagna e la vita è frenetica. La vecchia moglie di Donato viene vegliata nel suo letto dalle anziane del paese con lamentazioni e preghiere; il tempo sembra scorrere lento, ritmato dagli antichi rituali della cultura tradizionale. La piccola figlia di Nicola osserva con stupore quel mondo a lei sconosciuto: gli animali nel cortile della vecchia casa, il granaio, dove si libera del suo vestitino e quasi s'immerge tra i chicchi di grano. Poi sente la nenia delle vecchie del paese che vegliano la nonna e le osserva attraverso la botola del granaio. I tre fratelli, nell'attesa del funerale discutono, si confrontano. Hanno visioni del mondo e della vita differenti, si portano dietro speranze ed angosce. Si svegliano di soprassalto per un brutto sogno o



si rivedono, nel ricordo, nella loro spensierata gioventù. Tutto accompagnato ricorda Rosi «da *Je so' pazzo*, la canzone di Pino Daniele che mi pareva adattissima». Dove il cantautore, ispirato dall'ultimo discorso di Masaniello capopopolo del '600, che veicola la rabbia del popolo napoletano, vi si identifica dando voce al proletariato e al sottoproletariato napoletano contemporaneo. Dichiarandosi insano di mente e perciò non perseguibile dall'autorità

costituita, a differenza dell'agitatore napoletano giustiziato dal potere spagnolo. Anche il vecchio padre, supino sul letto, ad occhi aperti, si rivede giovane sposo innamorato nel giorno del suo matrimonio. *Tre fratelli* è un affresco poetico, civile, su un periodo tragico della storia italiana. Rosi ha ricordato che all'epoca dei terroristi si sapeva poco, poco si sapeva degli operai che diventavano terroristi e degli studenti che vi aderivano. Nonostante tutto c'era l'urgenza di raccontare quegli accadimenti. Il film si chiude con due episodi che sono altrettanti messaggi di speranza: poco prima del funerale i tre fratelli si abbandonano a un pianto liberatorio, esternando finalmente i sentimenti che avevano tenuto sopiti durante la loro permanenza nella masseria paterna, e la bambina raccogliendo un uovo di gallina lo porge al vecchio nonno, simboleggiando la vita che continua.

ra le vicende di tre figli che si riuniscono in occasione della morte della madre. Ognuno ha la sua vita, le sue occupazioni e vive in differenti località della Russia. La traccia sembrò a Rosi perfetta per costruire il suo film. I personaggi di Platonov vengono identificati a quelli dell'Italia attanagliata dal terrorismo. Uno dei fratelli, interpretato da Philippe Noiret (Rafaele), è un magistrato che vive e lavora a Roma, minacciato per le sue inchieste dai terroristi. L'altro è un maestro che ha il volto di Vittorio Mezzogiorno (Rocco) e fa l'educatore in un istituto penale per minorenni, a Napoli. Il terzo, il più giovane, è un operaio che lavora in fabbrica a Torino. È interpretato da Michele Placido (Nicola) che arriva nel piccolo paese delle Murge, che lo ha visto nascere, con la sua bambina. Ed è proprio Nicola che frequenta gli ambienti operai torinesi, ad essere intrighato dal terrorismo e dalla lotta armata. Infine la figura intensa e dolente del vecchio padre che ha perso sua moglie, l'attore francese Charles

Alessandro Macis

Poetiche

Je so' pazzo



Je so' pazzo je so' pazzo
 e vogl'essere chi vogl'io
 ascite fora d'a casa mia
 je so' pazzo je so' pazzo
 ho il popolo che mi aspetta
 e scusate vado di fretta
 non mi date sempre ragione
 io lo so che sono un errore
 nella vita voglio vivere
 almeno un giorno da leone
 e lo Stato questa volta
 non mi deve condannare
 pecchè" so' pazzo je so' pazzo
 ed oggi voglio parlare.
 Je so' pazzo je so' pazzo
 si se 'ntosta 'a nervatura
 metto a tutti 'nfaccia o muro
 je so' pazzo je so' pazzo
 e chi dice che Masaniello
 poi negro non sia più bello?
 e non sono menomato
 sono pure diplomato
 e la faccia nera l'ho dipinta
 per essere notato
 Masaniello è crisciuto
 Masaniello è" turnato
 je so' pazzo je so' pazzo
 nun nce scassate 'o cazzo!

Pino Daniele

Il cinema della violenza

Nebbia in agosto (2016) è un film di Kai Wessel tratto dal lavoro omonimo di Robert Domes



Mario Dal Bello

E' una storia di violenza, che risale agli anni dell'ultima guerra mondiale, in Germania. Una volta tanto non si parla della Shoah, degli ebrei come giustamente se ne è parlato e se ne parla da decenni. Ma di un tipo di violenza molto particolare. E' la storia vera del tredicenne Ernst Lossa, finito nel 1944 a 15 anni tra le vittime del progetto di eutanasia per disabili in atto in Germania a partire dal 1940. Il ragazzo, sano e sveglio, ribelle e indipendente, è amorevole, deciso, generoso ma schietto e questo lo porta al conflitto con la politica di morte del dottor Veithausen che coscientemente persegue il programma dello sterminio dei malati per evitare che soffrano. La maggior parte sono bambini e ragazzi. L'ambiente è quello di un vasto edificio dove le suore cattoliche aiutano nell'ospedale che contiene persone con varie forme di malattia o di disabilità. La mdp indugia volentieri sui ritmi meccanici della vita, sugli stanzoni e le camerate e affina la

psicologia indagatrice sui personaggi, dal freddo scientifico e ipocrita medico ai collaboratori dei suoi crimini. Ci si può ribellare di fronte a questa situazione. Una suora lo fa e ne parla al suo vescovo che le consiglia di rimanere in quel luogo di morte e di agire in silenzio, accompagnando le persone alla morte. E' un sottile atto d'accusa ai cosiddetti silenzi della gerarchia cattolica e di Pio XII che sempre ritorna (in verità i vescovi tedeschi parlano, eccome...). La religiosa comunque nasconde una bambina la cui fine è già decisa da una infermiera criminale dal sorriso dolce e spietato, la nasconde a suo rischio e pericolo nella propria camera con l'aiuto di Ernst, che malato non è, pazzo nemmeno, e ha capito tutto benissimo, da zingaro quale è. E qui il film innesta pure la denuncia delle stragi naziste non solo sugli ebrei ma pure sugli zingari e le persone "deformi" per preservare la purezza della razza, secondo le teorie di Rosenberg (condannate subito alla loro uscita dalla Chiesa). Scoppia un bombardamento, l'istituto ne è colpito: la suora muore insieme alla bambina. Ernst al funerale delle vittime ascolta il discorso ipocrita del dottore e lo rimprovera accusandolo di essere un criminale. Basta questo

perché il medico decida la sua eliminazione: durante una notte, nel sonno, gli verrà praticata l'iniezione letale. Il film è duro, chiaro, trasuda dolore da ogni parte ma suscita in noi anche un senso di forte ribellione per queste pratiche aberranti, continuate addirittura dopo la fine della guerra per qualche tempo e che contarono 5000 bambini uccisi dal 1939 ed in tutto 200mila vittime in ossequio al decreto di Hitler in Germania e 100mila nei paesi occupati, facendole morire con la denutrizione scientifica o nelle camere a gas o negli istituti psichiatrici con iniezioni letali. Ciò che risulta incomprensibile è il fatto che gli autori dei delitti – il medico e l'infermiera – abbiano pagato solo con quattro e tre anni di carcere e poi siano stati graziati. La ricca e potente Germania di oggi ha almeno avuto il coraggio di inaugurare, ma solo nel 2014, a Berlino un luogo dedi-



cato alle vittime dell'eutanasia. La quale, sorprendentemente, ma non troppo è stata legalizzata in diversi paesi e se ne discuterà presto anche in Italia, con la solita scusa dei "casi pietosi". Il film è bello, delicato e duro al tempo stesso. La nebbia del titolo è soprattutto quella dei cuori ma non del ragazzino Ernst, di cui resta una foto meravigliosa, due occhi lucenti e coraggiosi. E' lui il vincitore morale sul male e la ferocia nazista, ma anche sulla viltà dei collaborazionisti. Il regista Kai Wessel, autore di altri lavori sul nazismo, ha la mano davvero felice raccontando con asciuttezza un dramma tremendo, finora troppo poco noto al grande pubblico, con un cast perfetto, in particolare il giovanissimo Ivo Pietzcher. Nessuna sbavatura né enfasi - anzi anche sogni giovanili -, parlando di un episodio i cui colpevoli hanno pagato molto poco. Forse qui la Germania ha dimenticato troppo presto le stragi pure degli zingari ai quali apparteneva Ernst e che il regista vuole far conoscere soprattutto ai giovani.

Mario Dal Bello

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

E' uscito Cineforum 560

SOMMARIO 560
editoriale

Adriano Piccardi. Author! Author! p. 3



Adriano Piccardi

Che cosa significa pensare un film a partire da un romanzo, in particolare da un romanzo di successo. Quali sono le domande che è necessario rivolgere al testo scritto e a se stessi, da quando comincia a prendere forma l'idea di un confronto da cui arrivare a produrre un soggetto/oggetto estetico necessariamente nuovo per la radicale differenza delle modalità espressive rispetto all'"originale"? In che termini giocare sul confronto: braccio di ferro o nascondino? Antagonismo o reciproca seduzione? Aperto tradimento o rivendicazione di fedeltà? Certamente non può esistere una soluzione valida per tutte le occasioni ed è proprio questo il bello della questione. O il brutto. I fallimenti più clamorosi, quelli che producono delusione, indifferenza o irrisione hanno tutti in comune l'assenza di una vera, problematica consapevolezza, da parte del soggetto che si assume la responsabilità dell'operazione, dei motivi che lo hanno spinto a misurarvisi. Almeno di quelli essenziali, in grado di illuminargli adeguatamente il cammino: ché poi quelli oscuri, balenanti di inconsapevolezza, si manifesteranno di conseguenza come tesori nascosti nel disegno complessivo. Qui sta il dunque. Non in altro: certamente non nella qualità dell'opera letteraria di partenza. Ne abbiamo l'ennesima, macroscopica conferma nella casuale concomitanza d'uscita in sala di *Fai bei sogni* e di *Pastorale americana*. Ci sono circostanze nelle quali il vocabolo "autore" riacquista di botto tutta la sua sostanza e si ricolloca al centro del discorso, alla faccia di tutti gli abusi e le approssimazioni di cui finora possa essere stato vittima. E ho detto tutto, verrebbe da chiosare, alla maniera di Peppino, rimandando il lettore alle pagine di questo numero. La nozione di autore implica necessariamente la qualifica di "maledetto"? Certamente no, anche se una solida tradizione romantica e ancor più decadente lo ha insinuato, a volte non senza ragione. Ma ci sono opere, anche di autori che il "maledettismo" se lo sarebbero divorato allegramente come un suppli, alle quali applicare una tale qualifica non è poi così ingiustificato.

Come il film a cui abbiamo dedicato il book di questo numero, al quale è perfino difficile attribuire un titolo, dal momento che si è metamorfizzato nell'arco di quattro anni in tre versioni successive; al punto che la sua "resurrezione" – tanto più emozionante quanto più insperata – non corrisponde all'edizione originale ma alla terza, modificata dall'autore medesimo sulla base della prima, mutilata e sfregiata fin nel titolo da un produttore tanto importante quanto (in questo caso) cieco. Dunque, *L'uomo dei 5 palloni* o *Break-Up*, di Marco Ferreri? Il secondo titolo, come si legge nell'articolo che racconta la storia delle tre versioni, era un titolo-esca, uno specchietto per le allodole, però paradossalmente è a tutti gli effetti quello che, formalmente, gli è rimasto; ma è il primo a essere materia di leggenda. Ed è un miracolo, comunque, che questo film possa oggi essere restituito a quanti lo aspettavano.

primopiano

Fai bei sogni p. 4

Anton Giulio Mancino

La mamma morta p. 6

i film

Francesco Cattaneo

Knight of Cups di Terrence Malick p. 13

Fabrizio Liberti

La ragazza senza nome di Jean-Pierre e Luc

Dardenne p. 17

Francesco Saverio Marzaduri

Enclave di Goran Radovanović p. 20

Tina Porcelli

Io, Daniel Blake di Ken Loach p. 23

Manuela Russo

Animali notturni di Tom Ford p. 27

Edoardo Zaccagnini, Roberto Lasagna, Ales-

sandro Lanfranchi, Paola Brunetta, Simone

Emiliani, Giacomo Calzoni, Giancarlo Mancini

7 minuti – Agnus Dei – La pelle dell'orso – Un

mostro dalle mille teste – Sing Street – Piuma

– Doctor Strange – Saint Amour – Pastorale

americana p. 30

BOOK BREAK-UP – L'UOMO DEI 5 PALLONI

P. 41

Sinossi – Cast & Credits p. 42

Roberto Chiesi/L'ossessione del vuoto p. 43

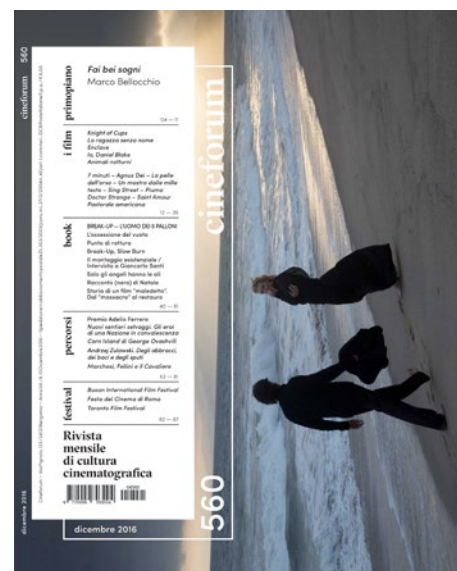
Anton Giulio Mancino/Punto di rottura p. 45

Gabriele Gimmelli/Break-Up, Slow Burn p. 48

Il montaggio esistenziale Intervista a Giancarlo

Santi a cura di Anton Giulio Mancino p. 51

Angelo Signorelli/Solo gli angeli hanno le ali



p. 54

Adriano Piccardi/Racconto (nero) di Natale

p. 56

Roberto Chiesi/Storia di un film "maledetto".

Dal "massacro" al restauro p. 59

Percorsi

Premio Adelio Ferrero

Edoardo Peretti

Nuovi sentieri selvaggi. Gli eroi di una Nazione in convalescenza p. 62

Arianna Pagliara

Corn Island di George Ovashvili p. 71

Mariangela Sansone

Andrzej Zulawski. Degli abbracci, dei baci e

degli sputi p. 72

Rinaldo Vignati

Marchesi, Fellini e il Cavaliere p. 78

Festival

Claudia Bertolè

Busan International Film Festival p. 83

Valentina Alfonsi

Festa del Cinema di Roma p. 85

Fabrizio Liberti

Toronto Film Festival p. 86

libri

a cura di Adriano Piccardi p. 88

le lune del cinema

a cura di Nuccio Lodato p. 90

E partì il treno del Sistema Cinema della Puglia



Adriano Silvestri

Due giovani filmmaker pugliesi, dopo singoli viaggi in treno, si trasferiscono a Roma e qui si incontrano. Ma – senza proprio saperlo – riescono ad imprimere una svolta decisiva alla produzione audiovisiva della propria Regione. E da questo sodalizio – dopo una reciproca conoscenza – nascono un'opera d'esordio alla regia e il primo titolo di una nuova casa di produzione cinematografica. I due personaggi sono Sergio Rubini e Domenico Procacci. L'anno è il 1989 e il film del debutto alla regia è «La Stazione». La società di produzione assume il nome di «Fandango», in onore all'omonimo bildungsroman di Kevin Reynolds, quasi a segnare l'evoluzione verso la maturazione e l'età adulta. Entrambi i protagonisti di questa storia condividono qualcosa in comune, oltre all'età e alla passione per il cinema, per la musica e per la radio, nonché agli abiti casual ed all'attaccamento alla Puglia. Sono nati tutti e due trent'anni prima in due piccoli centri della Terra di Bari: Santo Spirito, frazione della Città capoluogo (ma considerata la marina di Bitonto), e Grumo Appula, che dista otto chilometri dalla patria dell'olio d'oliva. Entrambi coltivano altri interessi, che segnano il loro percorso: Rubini ama recitare in teatro e alla tv; Procacci si cimenta – invece – nell'editoria. Insieme comspirano alcuni viaggi e il loro leitmotiv sarà legato alle Ferrovie. «La Stazione» - che uscirà nelle sale nel 1990 - sarà il primo film interamente girato e dichiaratamente ambientato in Puglia e, di questa regione, impiegherà nel cast anche gli attori. Tra questi: Mariella Capotorto, Nico Salatino ed Emilio Solfrizzi, oltre al barese acquisito Antonio Stornaio, anche se i protagonisti saranno lo stesso Rubini e Margherita Buy (che il regista sposerà l'anno seguente), con Ennio Fantastichini e Pietro Genuardi. Soggetto di Umberto

delle «Ferrovie del Gargano», con scene anche ad Apricena e Foggia: «Domenico, timido capostazione, vive i turni di notte davanti alla tv, nella stazioncina del Paese. Ma la sua routine viene sconvolta dalla inaspettata visita di Fla-

(Odore di Pioggia), oppure ai salentini Adriano Barbano (Il Tramontana) e Carmelo Bene (Nostra Signora dei Turchi). Essi avevano diretto vicende con location dichiarate nella propria Regione. Tutti gli altri film – invece -



Sergio Rubini disegnato da Pierfrancesco Uva

via, una donna forestiera che fugge dal ricco fidanzato Danilo. E - quando sorge l'alba - Domenico convince la giovane a mettersi in viaggio e - con le lacrime agli occhi - fischia la partenza del treno che la porta via». Questa pellicola costituisce una pietra miliare della storia del Cinema in Puglia. Certamente nella Regione - prima della stessa - sono stati girati oltre cento film, ma solo una decina sono stati diretti da filmmaker nativi del Posto. Si pensi a Francesco De Robertis, originario proprio



Il produttore Domenico Procacci della Fandango

erano stati diretti da registi italiani o stranieri, che spesso non citavano affatto i Paesi del territorio e che raramente impiegavano sul set attori o maestranze locali. Ma il punto decisivo è costituito dal fatto che da «La Stazione» parte il treno del Sistema Cinema della Puglia, trainato per la prima volta da una produzione pugliese e con i vagoni carichi di attrici ed attori nati nella regione. A questo convoglio – che oggi definiremmo un accelerato – seguiranno treni più veloci, che costruiranno “rapidamente” tutta la filiera del settore audiovisivo. Ci vorranno altri quindici anni per raggiungere - solo nel 2006 - la ideale stazione centrale di Bari, sede della Apulia Film Commission. Ma ritorniamo al 1989. È il primo passo della neonata Fandango. E questa originale ragione sociale apparirà sugli schermi di



Sergio Rubini e Margherita Buy in «La Stazione» (1990)



Sergio Rubini e Nastassja Kinski in «La bionda» (1992)

Marino, che cura la sceneggiatura con Filippo Ascione e lo stesso Rubini. La vicenda è ambientata a Grumo Appula ed è girata veramente nella stazione di San Marco in Lamis

della stessa San Marco in Lamis (La Nave Bianca, Fantasma del Mare), ai baresi Enzo Fiermonte (L'Atleta di Cristallo), Peppino Schito (Il Ragazzo di Ebalus) e Nico Cirasola

molte Nazioni e di diversi Festival internazionali. E qui è necessaria una precisazione: Procacci aveva riunito con Giuseppe Piccioni - già

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
due anni prima – gli allievi della Scuola Gaudmont, nella cooperativa «Vertigo Film», ed aveva debuttato nella produzione de «Il Grande Blek», affidando il ruolo di protagonista proprio a Sergio Rubini. Non c'è lo spazio per



Industrie Cinematografiche Audiovisive Multimediali). Continua intanto l'attività di Rubini, con «Tutto l'amore che c'è», girato nel suo paese di nascita e nei centri vicini: Palo del Colle, Toritto, Giovinazzo e Altamura. Impiega sul set numerosi attori pugliesi, tra cui Michele Venitucci, Teresa Saponangelo, Mariolina De Fano, Pierluigi Ferrandini, Marcello Introna, Antonio Lanera, Antonio Tuzza e Damiano Russo. Debutterà al cinema Vittoria Puccini. Dirige poi nel 2002 «L'Anima Gemella» con Dino Abbrescia e Mariolina De Fano; Musiche di Ivan Iusco. Il film è ambientato e girato nel Salento: in particolare a Gallipoli, con scene a Nardò, Santa Cesarea Terme e in Località Ciolo (Gagliano del Capo). Nel 2004 è la



Sergio Rubini, Giovanna Mezzogiorno in «Il viaggio della sposa» (1997)

stilare una lista del centinaio tra film e documentari prodotti da Fandango. Ma alcuni titoli meritano di essere citati. Intanto già nel 1992 si rinnova il sodalizio Procacci + Rubini per il film «La Bionda», girato ancora nella loro Terra. Nel cast c'è il barese Umberto Raho, qui al suo ultimo film (Il primo era stato «Fantasmi del Mare» di De Robertis). Ma pare che Natassia Kinski (la Bionda, o meglio «Die geheimnisvolle Blonde» del titolo) provochi un prolungamento delle riprese e poi non si ripete il successo di critica e di pubblico del primo film. È il momento di un allontanamento tra i due filmmaker baresi. Rubini girerà in Puglia nel 1997 «Il Viaggio della Sposa», ambientato nell'Abruzzo dei secoli scorsi, secondo testi di Raffaele Nigro, scrittore di Melfi che vive a Bari. Film girato nelle masserie della Murgia, ad Altamura, città dove aveva frequentato il liceo scientifico, e nelle campagne di Conversano, Bitonto, Noci, Vieste e Gravina in Puglia, con la rivelazione Giovanna Mezzogiorno e – soprattutto – con una diversa casa di produzione. Intanto c'è una curiosità, scorrendo il listino Fandango: nel 1998 appare «La Stanza dello Scirocco» di Maurizio Sciarra, futuro presidente di Apulia Film Commission. Film con protagonista Giancarlo Giannini, liberamente tratto dal romanzo di Domenico Campana. Soggetto e sceneggiatura curati dal regista con Suso Cecchi D'Amico e Salvatore Marcarelli; Musiche di Eugenio Beninato. Da segnalare poi il documentario «Roma A.D. 999», per la regia del leccese Paolo Pisanello, dedicato alla Città che prepara il Giubileo dell'anno 2000 e al sindaco Francesco Rutelli, che il produttore Procacci ritroverà come futuro presidente Anica (Associazione Nazionale

volta de «L'Amore Ritorna», con Michele Placido. Una curiosità: Rubini dà un ruolo anche a suo padre Alberto, di mestiere ferroviere e pittore per hobby. Il film è girato in parte a Grumo Appula e nei Comuni della provincia (Binetto, Bitonto, Cassano delle Murge, Palo del Colle). Sceneggiato con la sua nuova com-



«Smetto quando voglio - Masterclass»

pagna di vita, Carla Cavalluzzi. Poi Rubini e Procacci si incontrano ancora nel 2006 per la lavorazione del terzo (e ultimo) film, che – questa volta – piace al pubblico ed al box office: «La Terra» girato a Mesagne, Francavilla Fontana e San Vito dei Normanni, con alcune scene a Ceglie Messapica, Gravina in Puglia e Nardò. Nel cast Emilio Solfrizzi e la giornalista Daniela Mazzacane di Telenorba. Fandango nel 2008 produce «Il Passato è una terra straniera» di Daniele Vicari, tratto dall'omonimo romanzo del magistrato e senatore barese Gianrico Carofiglio (che ha una piccola parte nel film, girato tra Bari e Casamassima). Nel cast l'attore tarantino Michele Riondino, i baresi Dante Mormone e Mino Barbarese e la giovane Romina Carrisi, figlia di Albano, e nipote di Tyrone Power e Linda Christian. Poi esce «L'Uomo Nero» diretto da Rubini, in lavorazione a Bari, Mesagne, San Vito dei Normanni,

Brindisi, Manduria, Oria, Torre Santa Susanna, Acquaviva delle Fonti, Giovinazzo, Altamura – con un altro treno d'epoca, questa volta delle Ferrovie Appulo Lucane. Nel cast i pugliesi Riccardo Scamacchio, Vito Signorile, Mariolina De Fano, Annarita Del Piano, Isabella Ragno. Il film è presentato il 15 luglio 2009 nella sede della Regione Puglia, al presidente Nichi Vendola. Poi Procacci produce «Mine Vaganti» di Ferzan Özpetek, girato tra Lecce, Gallipoli, Lido Pizzo, Arnesano e Corigliano d'Otranto. Porta il titolo di una fortunata collana editoriale di «Fandango Libri». Antonella Gaeta (futura presidente di Apulia Film Commission) racconterà che questo film viene premiato a New York perché, secondo giurati del Tribeca Festival «fa venire voglia di prenotare subito un viaggio», merito anche del solito Riccardo Scamacchio. L'anno seguente manda nelle sale «Il Paese delle spose infelici» di Pippo Mezzapesa, regista di Bitonto, che cura soggetto e sceneggiatura con Antonio Leotti e la stessa Antonella Gaeta. Tratto dal romanzo di Mario Desiati, scrittore di Locorotondo, con scenografia di Sabrina Balestra; costumi di Francesca e Roberta Vecchi. Protagonista Nicolas Orzella-Veleno. Nel cast anche Antonio Gerardi, Nicola Rignanesi e Teresa Saponangelo. Nel 2011 il sindaco Michele Emiliano assegna la cittadinanza onoraria di Bari a Procacci, che l'anno seguente presenta «Diaz. Don't Clean up this Blood» - subito dopo Berlino – nel Teatro Petruzzelli (vedasi pagina Wikipedia compilata dal sottoscritto il 2 Febbraio 2002). L'ultimo incontro dei due cineasti avviene nello stesso teatro per il Bif&st nel 2013. In Anteprima mondiale si proietta «Mi rifaccio Vivo» con Emilio Solfrizzi, diretto da Rubini e prodotto ancora da Procacci. L'ultimo titolo di Fandango è girato ancora in parte in Puglia: «Smetto Quando Voglio Masterclass», e ritorna il leitmotiv delle ferrovie, con tanto di rapina ad un treno nella stazione di Brindisi. Film in uscita il 2 Febbraio 2017 (sequel del film diretto da Sydney Sibilia). E a metà Gennaio di quest'anno Rubini ritorna ancora a Bari e vuol ricordare gli anni della sua infanzia, in una intervista a Claudia Bruno del Tg3: «Facevano l'appello alle scuole elementari e molti sparivano, perché emigravano. Chi andava a Torino, chi andava a Milano. Poi questa tendenza è come andata un po' scemando, come se l'Italia si fosse di nuovo un po' riunita o le distanze si fossero accorciate. Mi sembra – invece – adesso, ahimè, di star tornando al passato: ad un'Italia che si è spezzata di nuovo, un sud lontano, il lavoro che non c'è; un'Italia troppo spezzata. Insomma mi auguro che questa ferita qualcuno abbia voglia di sanarla.»

Adriano Silvestri

La criminalità sullo schermo paga: il mondo di Gomorra e Narcos



Ilaria Lorusso

Prendete il peggio di due città, le periferie, composte da palazzoni o da piccole case fatiscenti e inospitali; prendete il marcio che si nasconde in quei luoghi, un marcio reale e terribile, che ferisce la gente che lì ci abita e contemporaneamente vive dentro alcuni di loro, che si professano vicini agli altri, mentre in realtà li vedono come zeri o semplici marionette; prendete due Grandi nomi, nomi che fanno paura, che hanno fatto tremare gli animi di quelle terre, coltivando quel marcio indisturbati. E poi prendete dei grandi attori, un grande copione, e una telecamera e narrate quel marcio nel modo più veritiero possibile. Così vedrete nascere *Narcos* e *Gomorra*. Tra il 2014 e il 2015 hanno fatto ingresso nel foltissimo repertorio televisivo dedicato all'universo criminale, i cosiddetti *mobfilms*, queste due serie tv particolari, narranti una la storia del narcotrafficante Pablo Escobar, l'altra le vicende e i contrasti del clan camorristico dei Savastano (anch'esso impegnato nel narcotraffico), destinate nel tempo a diventare un vero e proprio fenomeno mediatico, di successo globale. In molti le hanno amate, ma tanti altri hanno mosso delle critiche, rifiutando l'eccesso di violenza presente nei vari episodi. Il fatto è che questa violenza è trattata in modo singolare, ed è proprio questo ad attrarre tanto gli spettatori. Un aspetto particolarmente attraente che le contraddistingue è l'ambientazione: Medellín, in Colombia, e la nostra Napoli non sono mai sembrate così vicine. Non c'è spazio per censure e attenuazioni: il mondo di queste serie tv – le strade sporche e abbandonate, gli edifici lugubri, gli abitanti che conservano solo a tratti il loro spirito caloroso e gioviale, ormai troppo provati, cupo specchio di quello che succede attorno a loro – viene descritto in tutto il suo degrado, senza tralasciare il minimo sconcertante particolare. E persiste in entrambe un accento popolare e tradizionale, primo esempio fra tutti il fatto che sia i narcotrafficanti che i camorristi parlino sempre la lingua natia, lo spagnolo e (che soprattutto in

questo contesto televisivo è ormai a tutti gli effetti una lingua) il napoletano, cosa che accentua ancor più il loro ruolo di sovrani su quei territori, al contrario degli altri personaggi che parlano inglese e italiano e che proprio per questo gli spettatori sentono come estranei, totalmente esclusi da quella realtà. È inoltre costante la presenza della musica più popolare in quei luoghi: canzoni neomelodiche o rap napoletane, melodie suonate con la chitarra in un sinuoso stile latino e ballate in spagnolo tra cui la bellissima "Tuyo" di Rodrigo Amarante, sigla di *Narcos*. Colonne sonore che riescono a creare atmosfere tali da rendere gli spettatori partecipi delle vicende, come se in quel mondo così caratteristico ci vivessero anche loro; alle volte questa musica folcloristica



e allegra viene anche sapientemente accostata a scene di violenze atroci e l'ossimoro che si viene a creare favorisce il clima paradossale che rende queste serie tv così interessanti. Di tutti i personaggi colpisce la quasi totale mancanza di rispetto verso la vita. Che si tratti di uomini, donne, bambini, animali; nessuno



viene risparmiato. Anzi proprio i bambini e i ragazzi, a causa della loro innocenza, diventano troppo spesso degli strumenti nelle mani di questi criminali e vengono usati per inviare messaggi, come informatori o addirittura esche per omicidi. La violenza di Pablo e i suoi sicarios e di Gennaro e Ciro viene raccontata in tutta la sua crudezza, ognuno di loro ha come caratteristiche principali inumanità e assenza di compassione. Ed è proprio questo che impedisce a uno spettatore attento di subire il fascino della malvagità: è impossibile considerare questi personaggi degli eroi perché quello che fanno è talmente estremo, talmente crudele che diventa impensabile provare ammirazione per loro o emularli. È interessante notare, mentre si va avanti con le trame, quanto sia adatto a descrivere entrambe le serie tv l'enunciato che si legge all'inizio del pilot di *Narcos*: "Il realismo magico è definito come ciò che accade quando una situazione realistica e molto dettagliata è sconvolta da qualcosa impossibile da credere". La forza di *Gomorra* e *Narcos* sta appunto in questo: riuscire a far capire allo spettatore fin dove si può spingere la volontà umana senza "addolcire la pillola", e a far aprire gli occhi perché, per quanto la violenza presente nelle vicende raccontate possa farle sembrare irreali, queste non lo sono affatto. Il realismo fantastico dell'America latina incontra così il neorealismo italiano e vi si mescola. Il frutto di questa combinazione rappresenta la fondamentale chiave di lettura delle due serie tv, e soprattutto dà alle storie tutte le caratteristiche necessarie per far sì che da esse scaturisca non una religione del crimine, ma un'autentica riflessione sul crimine.

Ilaria Lorusso

Frequenta l'ultimo anno al Liceo Classico Quinto Orazio Flacco di Bari. È appassionata di letteratura ed è "binge-watcher" di serie tv; in futuro si auspica di entrare a far parte del mondo del giornalismo.

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (II^a)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italiano? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perché la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



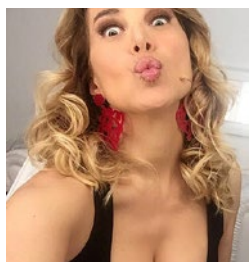
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Fabrizio Frizzi



Bruno Vespa



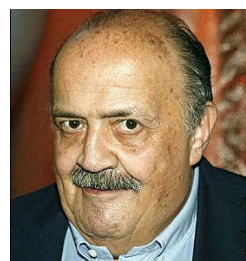
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



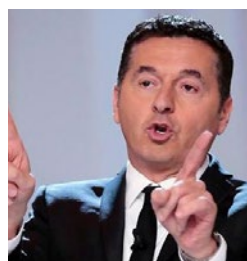
Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



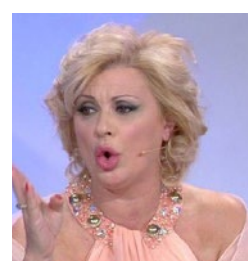
Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maiocchi



Tina Cipollari



Gigi e Ross



Gialappa's Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi

Raffaele Cosentino, uno dei personaggi più interessanti del cinema muto siciliano



Sebastiano Gesù

Tra i personaggi che furono tra i grandi protagonisti del cinema delle origini a Catania, certamente ha un posto di rilievo l'avv. Raffaele Cosentino, eclettica figura di artista che, con grande abilità, passò dal cinema al teatro, alla musica, con funzioni di metteur en scene, autore di copioni e sceneggiature e, non ultimo, direttore di compagnie teatrali. Fino a poco tempo fa sapevamo molto poco di questo eccentrico catanese, ma ora che, grazie ai suoi eredi, abbiamo potuto accedere al suo fondo, sono venuti fuori numerosi documenti riferentisi alle sue attività cinematografiche, teatrali, ma anche musicali, emerge più chiaramente la sua poliedricità. Nato a Catania, 13 maggio 1884, si laurea in giurisprudenza e nel 1916 sposa Giselda Itala Dilgenti. Fin da giovane debutta nel mondo del teatro come autore di numerose commedie teatrali in lingua e dialetto, sceneggiando alcune di queste per il cinema, ma con scarsa fortuna. Sorta l'Etna film il Cosentino viene scritturato dalla nuova Casa di produzione catanese in qualità di soggettoista, anche se per un breve periodo, assieme a Victor De Lussac, Mario Morais e Felix Narbonne. Successivamente gli venne affidata la direzione artistica della nascente Katana Film. Con questa casa di produzione realizzò sei film come metteur en scene: *Alba di libertà* (1915), *Il latitante* (1915), *La guerra e la moda* (1916), che prendeva spunto da un'ordinanza del kaiser che stabiliva il sequestro dei cascami di lana posseduti dai commercianti allo scopo di riguardare dal freddo i militari. Il Cosentino con divertito umorismo nella sua comica impartiva l'ordine alle signore di portare sottane il più possibile strette, corte e senza piegoni di sorta, e *Signor Diotisalvi* (v. c. 13.01.1916), anche questa commedia umoristica con Salvatore Arcidiacono, *Per te, amore!* (1916) da un soggetto melodrammatico di Tina Zappalà Paternò; *Anime gemelle*, su soggetto dello stesso Cosentino (V.c. 31.01.1916). Fu anche autore di una sceneggiatura e un soggetto non realizzati: *Pasquale Bruno* (1917), tratti dall'omonimo romanzo di Alessandro Dumas, che prevedeva tra i protagonisti Giovanni Grasso, il grande attore drammatico, e la delicata Virginia Balistreri. Il film non venne realizzato dalla Katana Film per problemi economici, in quanto la Casa di produzione nel 1917 era ormai in chiusura. Il Cosentino inviò nel 1919 la sceneggiatura alla Itala Film, l'importante Casa di produzione torinese, ma gli venne risposto in questi termini: "Ho letto il V/ "Pasquale Bruno"; esso è interessantissimo e con piacere lo avrei accolto se la Censura italiana e di quasi tutti i paesi stranieri non lo proibisse dalla A alla Z. Potete disporre per

fare ritirare il copione. Vogliate gradire i miei distinti saluti". Nel frattempo l'avv. Cosentino a causa della prima guerra mondiale veniva richiamato al fronte dove l'attendevano più gravosi impegni. Ma anche lì il Catanese costituì una compagnia teatrale detta "Compagnia Comica Bisagno", che prese il nome dalla gloriosa Brigata Bisagno, per risollevarne il morale dei soldati italiani. Finita la guerra, si dedicò in particolar modo al teatro portando in giro per l'Italia le sue commedie comico-musicali, soprattutto con la Compagnia di Attilio Rapisarda. Di quel periodo oggi ci restano alcuni copioni teatrali-musicali, rimangiati in vari periodi, a tema cinema, che beffeggiano il mondo della celluloida. Tra queste ricordiamo "Pellicolomania" col sottotitolo Vivendo per l'arte che male ti fò? e la più completa "La signura du cinimatografu". Il Cosentino, con questa commedia, scritta nel 1923, sbeffeggia continuamente l'arte del silenzio e le dive, che con la loro "mimodrammatica" fanno il verso alla Lyda Borelli e coi capelli scarmigliati sulle spalle mostrano "le palle degli occhi roteandoli"; gonfiano e sgonfiano il seno con sospiri di dolore e di piacere,



Raffaele Cosentino a cavallo

con le loro smorfie del viso, e tormentano mazzi di fiori, annusandoli, accarezzandoli, abbracciandoli, spelacchiandone i petali. A

questo periodo risalgono alcune controversie giuridiche con Angelo Musco e Nino Martoglio per plagio delle sue opere teatrali. Famosa quella con Martoglio per la sua commedia *L'arte di Giufà*. Ma, il versatile Avvocato non smise mai di pensare al cinema, suo primo amore, fino a tarda età, scrivendo e proponendo sceneggiature e soggetti cinematografici, sfortunatamente mai realizzati. Uno di questi ultimi risale al 1950. Impostato inizialmente come argomento comico, mano a mano che covava nella mente del Cosentino, acquistava un tono serio e di grande attualità, anzi anticipatore di conquiste femminili di là da venire. Il titolo era "Lo sciopero dell'amore", e come sottotitolo "Le donne italiane a Congresso". I temi erano l'uguaglianza tra i sessi, il lavoro delle casalinghe, la lotta per la loro pensione, il diritto delle otto ore di lavoro come donne operaie. Il soggetto fu inviato nel 1955 alla "Fortunia Film" di Roma, piccola casa cinematografica, da poco sorta ad opera dell'attore catanese Ignazio Balsamo e successivamente rilevata da un altro catanese, Felice Zappulla, soggettoista e sceneggiatore, che era passato alla produzione. Lo Zappulla dà al Cosentino la seguente risposta. "Caro avvocato, nella conversazione avuta con Lei al Bristol, Le confermai la mia favorevolezza all'idea da Lei avuta per *Sciopero dell'amore*. Le dissi che dall'idea Lei sarebbe dovuto passare al soggetto sceneggiato. Fino a che Lei non lo farà io non Le

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
 posso dire se il film c'è oppure no. Per fare un film, Lei mi insegna, non basta lo spunto anche brillantissimo. Quindi a Lei spetta di dare notizie. Io le attendo. La saluto caramente. Felice Zappulla". Ma l'avvocato Cosentino, che aveva anche pensato a un bozzetto per i flani pubblicitari del film, non riuscì a lavorare a una vera sceneggiatura del film, forse a causa della malattia che due anni dopo lo condusse alla morte.

Sebastiano Gesù

Le informazioni e le immagini contenute in quest'articolo sono un'anteprima sintetica di una imminente pubblicazione dell'autore dal titolo:

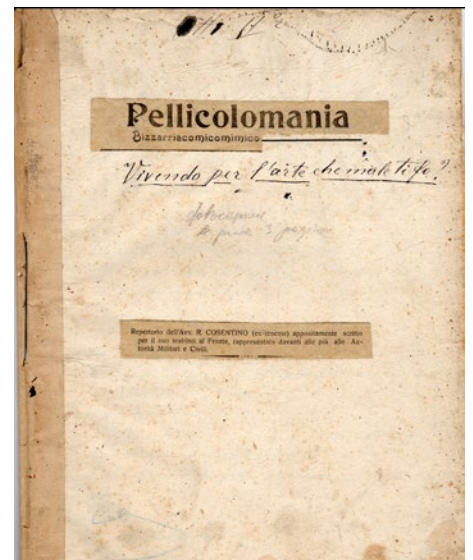
L'arte del Silenzio - Le Origini del Cinema in Sicilia



"La Signora di lu Cinematografu", commedia musicale



Brochure pubblicitaria francese del film "Il latitante" (1915) regia R. Cosentino



"Pellicolomania", con Associazione del fante e "Vivendo per l'arte che male ti fo?", Bizzaria comico-mimica



Bozzetto del flano pubblicitario del film non realizzato "Lo sciopero dell'amore"

Il cinema come rito: Festa di Franco Piavoli

Presentato in anteprima al Festival di Locarno, e a Roma il 26 Gennaio al cinema Apollo 11, *Festa* è l'ultimo mediometraggio del regista di Pozzolengo, che torna a raccontare istinti e tradizioni della vita umana, tra sacro e profano



Giulia Marras

Tutto il cinema di Franco Piavoli è sempre stato rivolto alla ciclicità del tempo, quello umano e quello naturale, allo scorrere dei ritmi biologici e sociali, delle stagioni, del lavoro, della vita dell'uomo tout court: basti pensare alla triplice dimensione cronologica che costruisce in una giornata, dall'alba alla notte, dall'inverno all'autunno, la nascita e la storia dell'universo ne *Il pianeta azzurro* (1982) o i momenti della vita interiore e collettiva di Castellaro e dei suoi abitanti in *Voci nel tempo* (1996). Ma basti pensare anche all'elemento simbolico che domina spesso sul finire del discorso filmico di Piavoli: riferimento leopardiano per eccellenza, è la luna a illuminare gli intenti e la filosofia che guidano da sempre il cinema del regista di Pozzolengo; testimone degli eventi dall'alto, il satellite naturale della terra regola fin dall'antichità il comportamento dell'uomo attraverso le sue fasi lunari, influenzandone miticamente la fertilità agricola e riproduttiva. Come la luna, lo sguardo di Piavoli osserva da una distanza scientifica ma affettuosa i cicli continui della vita umana, nel susseguirsi delle generazioni e dei periodi che scandiscono il tempo sociale ed individuale. Così, come già nel cortometraggio *Domènica sera* (1962), nel nuovo medio *Festa*, presentato al Festival di Locarno dello scorso anno, il regista passa dal narrare per immagini un tempo ordinario al mostrare quello rituale, quel tempo "sacro" di sospensione dalle attività lavorative e quotidiane in cui l'uomo storicamente rafforza i legami con la società e le sue rappresentazioni. Ma la festa di San Pietro ripresa da Piavoli (girata in realtà in diverse location e in diversi momenti), una sagra imprecisata, inaugurata dal parroco di paese, ha poco a che fare con la religione, o meglio: come egli stesso tiene a precisare, nonostante le simbologie e le istituzioni che le introducono e le sorreggono, la festa rappresentata è religiosa nel senso primordiale ed etimologico del termine *res-ligo* (il legame tra le cose), senza alcuna distinzione tra sacro e profano. Come in campo sociologico aveva ribadito il francese Émile Durkheim, secondo cui la realtà è pensabile entro la dialettica tra i due emisferi, nella quale il sacro non è altro che la venerazione della società stessa, così in *Festa* a manifestarsi sono proprio i rapporti sociali all'interno di una comunità, che nel rito si riconoscono e si rafforzano. «Non può esserci società che non senta il bisogno di conservare e rinsaldare, a intervalli regolari, i sentimenti

collettivi e le idee collettive che costituiscono la sua unità e la sua personalità» (Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, 1912). Nel suo ribadire un ordine naturale e morale in un tempo "altro", al di fuori dell'ordinario, anche *Festa* rientra perfettamente nella rappresentazione antropologica del mondo tipica di Piavoli, costituita anche qui da incontri e scambi di generazioni, attimi di convivialità, innamoramenti, gesti istintivi che diventano tradizioni (la danza, il cibo). Nella sua poetica del vero, filmare il rituale significa definirlo come momento fondante di quell'umanità ancestrale che ha sempre catturato nel suo essere "animale", nelle voci indefinite, nei movimenti elementari d'amore, nei "viaggi" di fuga e ritorno (*Nostos*, 1989). Anche nel tempo in cui l'oggetto del sacro non è più una divinità, ma forse sempre di più l'individuo stesso, la festa di Piavoli è una danza cinematografica di inclusione, nel tentativo di riaffermare, attraverso la partecipazione dei presenti e l'immagine rubata di essi, un momento tradizionale che va scomparendo; esattamente come il rito, il film è l'atto creativo che rimette insieme un'azione quasi antica, ormai frammenta-



Franco Piavoli ammira la città di Cagliari nel 2015 in occasione di un evento a lui dedicato (foto di Patrizia Masala)

ta e illusoria. Nella festa di San Pietro non c'è infatti solo chi vi è già incluso, ma alle periferie del paese e degli occhi anche chi si autoe-



clude, e rimane in casa a guardare dalla finestra. In questo modo la solitudine emerge come figlia di una contemporaneità che isola, in contrapposizione a un passato in cui l'azione collettiva del era prima di tutto una forza di coesione. Ma, abbandonati i videogiochi,

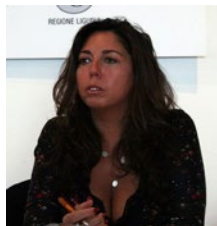


qualche giovane ancora si lascia trascinare e la festa diviene ancora un momento di evasione e connessione con il resto dei partecipanti. Piavoli la costruisce come uno spettacolo in cui gli spettatori diventano i soli attori della messa in scena: ma non c'è finzione, nonostante la tipica inclinazione del regista alla narrativizzazione degli eventi in campo. In *Festa* si respira una realtà commovente di corpi liberi, sia giovani che anziani, che per una sera diventano ombre agili e spensierate, figure danzanti sui muri, acrobati affamati di cibo, vino e vita. E se lo spettacolo tradizionale lascia spazio alla modernità del luna park, *Festa* è ancora un momento artigianale, arcaico, se a fianco dei fuochi d'artificio compaiono bolle di sapone e lucciole. Anche l'immagine digitale fotografata da Piavoli non ha nulla di freddo: la granulosità che sfida la superficie sembra scaturire dalla natura istintiva e millenaria della realtà ripresa. E infine uno sforzo disperato di connessione trasparente, negli sguardi di chi si cerca tra la folla, richiedendo un altro sguardo, e a volte si ritrova, altre continua ad isolarsi. Ma la festa, almeno nell'universo cinematografico di Franco Piavoli, può essere ancora un luogo di condivisione, uno spazio in cui nuove e vecchie generazioni continuano ad interagire, come nella sequenza più vitale in cui la macchina da presa gira insieme ai ragazzi nei seggiolini volanti del calcincolo. Poi il rito finisce, si torna a casa: i baci della buonanotte, gli amanti, la luna. E la vita continua.

Giulia Marras

Doppiaggio

Silenzi, fedi, fedeltà e responsabilità. Il doppiaggio di Silence di Scorsese



Tiziana Voarino

I sospiri degli spettatori in sala durante momenti diversi della proiezione si lasciano udire, manifestazioni dell'esigenza di prendere fiato, di respirare profondamente per liberarsi di quel peso e della stretta attanagliante che la visione del film fa colare e in cui continua a far sprofondare il cuore; uno stillicidio. Tecnica che per altro rende ancor più cruento le frequenti torture, terribili metodi per condurre a morti lente, la cui unica fine può essere solo il termine della vita stessa. Torture che tormentano con la loro reiterazione l'opera del regista Scorsese. Panorami angosciosi che conducono in inferni di fumi, vapori, nebbie, grigi e piogge continue. E poi silenzi densi, gravi, che parlano di sofferenze fisiche ed interiori, di violazione delle più profonde corde dell'animo. Sono interrotti solo dai rumori della natura, lo scrosciare delle precipitazioni, fruscicare inquietanti di giungla, non rigogliosa di bellezze della natura, ma che cela pericoli a ogni movimento; i grilli con il loro minimo frinire che riecheggia, stridii di uccelli che non cinguettano, stridendo aumentano il livello di angoscia, lamenti di uomini che le pene fisiche hanno depredata di ogni dignità di esseri umani, i cui gemiti di sofferenza sono prodotti più come versi animaleschi. Ogni visione affligge. Le imbarcazioni che dovrebbero condurre a luoghi più sicuri paiono la zattera di Caronte sospinta dall'orrendo nocchiero da una riva all'altra dell'Acheronte. Nell'oblio sonoro sono quasi insopportabili i fastidiosi suoni di una lingua dura, acuta, rigida come risulta essere in questo contesto il giapponese, spesso sottotitolato, proprio per non togliere forza al contrasto ricreato nell'edizione originale. Per avere i medesimi "andamenti" del giapponese è intervenuto nel lavoro di trasposizione anche il consulente Hal Yamanouchi. Alcuni uomini sono doppiati in italiano, mantenendo la cadenza della lingua del paese orientale, in cui è ambientata la narrazione del film, altri sono giapponesi che parlano l'italiano con le loro naturali inflessioni. La storia fa conoscere al mondo la vicenda tratta dall'omonimo libro: la missione di evangelizzazione dei gesuiti in Giappone nel diciassettesimo secolo, tra difficoltà enormi, martiri e profondi dubbi umani e religiosi. Il "credo" indigeno che non solo oppone una forte resistenza, ma addirittura si spinge a piegare alla conversione i medesimi padri gesuiti. Furono milleseicentoquarantuno costretti ad abiurare la fede cristiana. Gli inquisitori giocarono e fecero leva sui tasti dei sacrifici inutili, di sofferenze inferte per nulla,

di credenze che non sono reali perché il popolo autoctono poteva solo essere in grado di venerare oggetti e simboli, incapace di trascendere verso una fede intangibile, pura essenza interiore. E in effetti, il Giappone ha una cultura da sempre plasmata più sulle immagini che sulla parola. Non è un caso che nel paese si sia sviluppato un enorme uso di immagini, quasi una schiavitù, fino a farsi sommergere dalla produzione e utilizzo di videogiochi, anime e manga, con una società dominata dalla gamefication e da un linguaggio prettamente visivo. Il direttore di doppiaggio Rodolfo Bianchi - premio alla carriera 2016 al Festival Nazionale del Doppiaggio Voci nell'Ombra 2016 - ha riposto una grande fiducia nell'ottimo lavoro di squadra che ha reso possibile il processo di doppiaggio di *Silence*, restando fedele al team che anche in precedenza si era già cimentato sui lavori di Scorsese: il doppiaggio e la sincronizzazione a cura di Studio Emme, su adattamento e dialoghi italiani di Elettra Caporello, con Francesca Rizzitiello come assistente, con Maurizio Solofra fonico di doppiaggio, la sincronizzazio-



Stefano De Sando (foto di Pietro Cocco)

ne di David Polini e per il mixaggio eseguito presso la Sefit cdc dal fonico Fabio Tosti. Bianchi non tralascia la responsabilità di mantenere il significato dell'opera, di ogni singola parola davvero importante proprio perché cade in uno stagno di silenzi, come il tentativo di cristianizzare il Giappone, palude dove non può attecchire un'altra fede che non sia quella indigena. Molte sono le frasi espresse come pensieri interiori, dubbi non pronunciati, preghiere, con l'obbligo di trasmettere più note e ulteriori sensi solo con l'interpretazione verbale e Davide Perino, che dà la voce a Andrew Garfield nei panni del giovane padre ultimo rimasto in quella terra lontana e ostile, riesce bene a riempire di note vibrante la sua recitazione e a caratterizzare



Davide Perino



un padre Rodrigues credibile e profondo quando prega, soffre, fa resistenza, cede, finge, si distrugge, benedice, quando pronuncia litanie in latino. Stefano De Sando si distingue con la sua voce decisa, intensa che ben esprime le incertezze del padre Alessandro Valignano/Ciaràn Hinds nell'inviare nuovi missionari. Su Liam Neeson, nel ruolo di Padre Ferreira, Alessandro Rossi conferma di essere una voce molto adatta; l'ha doppiato spesso, anche in *Schindler's List*. L'altro padre gesuita, compagno di missione di Rodrigues è l'impulsivo Francisco Garpe/Adam Driver interpretato da Gianfranco Miranda. Nel complesso lavoro di un'opera così importante per la carriera di un grande regista come Scorsese, e con le aspettative create, non si può sbagliare nulla nel doppiaggio. E' necessario, per esempio, anche far risaltare come nell'originale l'antipatia dell'inquisitore Hinoua Masaige/Issey Ogata, nella versione italiana riprodotto da Oliviero Dinelli con un parlato che esprime il suo essere sgradevole e sadico come prevede il suo compito, accentuato da una modulazione vocale quasi da "macchietta" che stizzisce gli spettatori. Insomma, un'opera summa del percorso di Scorsese e un doppiaggio che somma molte attenzioni e accuratezze lessicali e attoriali.

Tiziana Voarino

Convenzioni cinematografiche e vita reale



Andrea David Quinzi

Il cinema ci ha abituato ad accettare una serie di convenzioni narrative che fanno oramai parte del nostro immaginario collettivo. Se il protagonista di un film d'azione dà un pugno a qualcuno non ci stupiamo di vederlo subito cadere a terra privo di sensi (un caso raro anche in un incontro di boxe...); allo stesso modo accettiamo che, nel corso di una sparatoria, i nemici colpiti muoiano all'istante, sebbene non sia un fatto così scontato e in ogni guerra il numero dei feriti sia sempre superiore a quello dei morti. Per non parlare del fatto che le armi del nostro eroe abbiano sempre all'interno munizioni praticamente inesauribili. Questo per quanto riguarda i film d'azione, ma le convenzioni cinematografiche sono molteplici e variano in base al genere del

riescono ad effettuare solo dopo molti mesi di attesa dalla prenotazione. Nella realtà virtuale i poliziotti e i carabinieri sono dotati dei più moderni mezzi investigativi e hanno caserme comode e confortevoli dove gli indagati vengono accolti con ogni riguardo. Una visione lontana anni luce dalle collette per la benzina e dalle auto di servizio ferme per mancanza di fondi per le riparazioni. Le indagini sono rapide,



La realtà virtuale in un film di Checco Zalone



Caterina Caselli in un 'musicarello' anni '60

film e ai tempi. I costumi infatti cambiano, e se oggi una scena di sesso fa sempre capolino in un film o in una fiction televisiva, con coppie che si strappano reciprocamente i vestiti di dosso appena varcata la soglia di casa, in passato, al tempo dei film in bianco e nero, dopo il classico bacio appassionato la convenzione prevedeva una rapida dissolvenza e, nella scena successiva, i due amanti apparivano distesi sul letto a fumare una sigaretta: lui in canottiera e lei con le coperte rimboccate sopra al seno. Tanto bastava per far capire al pubblico che i due *lo avevano fatto*. Ma se queste ed altre convenzioni possono essere catalogate come delle semplici deformazioni della realtà, sono sempre più frequenti i casi in cui, soprattutto nei film-commedia, la vita reale venga completamente falsificata da registi e sceneggiatori, un po' per pigrizia e un po' per l'incapacità di descrivere la vita di tutti i giorni. Non vogliamo qui riproporre l'antico dilemma se il cinema debba far riflettere o debba rappresentare un'evasione, il punto è un altro, quello della capacità di riuscire a rappresentare la realtà. Mai come oggi in Italia le fiction televisive e i film cosiddetti 'brillanti' mostrano un paese sempre e più lontano da quello reale. Nella finzione gli ospedali appaiono puliti, efficienti, dotati di stanze singole e di personale motivato e sempre disponibile. Altro che i pazienti abbandonati nei corridoi o addirittura curati sui pavimenti del Pronto Soccorso, con le visite specialistiche che si



Film anni '70 con Maurizio Merli

i misteri si sciolgono come neve al sole, magari con l'aiuto di un prete dotato di acume investigativo, e i colpevoli vengono sempre presi ed affidati alla giustizia nel giro di pochi giorni. Naturalmente i processi non durano decenni, non ci sono lentezze e intoppi burocrati



Totò e Peppino De Filippo in 'La banda degli onesti' di Camillo Mastrocinque, 1956

passione e con la stessa nostalgia i film commerciali di oggi.

tici che rinviando la causa di anno in anno, tutto si svolge sollecitamente in aule ampie ed ordinate, con avvocati dediti anima e corpo ai casi dei loro assistiti, con i quali non affrontano mai il volgare e plebeo problema delle parcelle:

tutto scorre fra sorrisi, solidarietà e pacche sulle spalle. Tutto è facile nella realtà edulcorata della commedia contemporanea, cinematografica e televisiva, dalla ricerca di un parcheggio al fatto di andare a vivere da soli. I problemi economici non esistono: si molla tutto, si prende un aereo, si mangia nei ristoranti di lusso. Rifarsi una vita o trovare un nuovo lavoro sono questioni che gli sceneggiatori risolvono con un semplice cambio di scena: "interno giorno - è passato un mese, anna ha un altro lavoro e vive da sola nella sua nuova casa". È triste constatare che la storia della commedia all'italiana sia passata dalle glorie del neorealismo ad una sorta di revival del cinema dei telefoni bianchi, arrivando a film che hanno fatto della volgarità un'arte, e della leggerezza una virtù. Cinepanettoni e film demenziali vengono esaltati, studiati, criticati, ma riempiono le sale e, come è noto da secoli: *pecunia non olet!* Ieri come oggi il cinema vive anche di film commerciali e commedie leggere, negli anni '50 c'erano i film di Totò e Peppi-

no e quelli di *Pane amore e...*; negli anni '60 i 'musicarelli'; negli anni '70 i 'poliziotteschi' con Maurizio Merli, e ai loro tempi anche questi film furono giudicati con sufficienza o addirittura disprezzati dalla critica ufficiale. Eppure oggi sono dei cult che si rivedono sempre con piacere ed un po' di malinconia, soprattutto perché, senza eccessive edulcorazioni, ci restituiscono il sapore e le immagini di quelle epoche, suscitando ricordi e tanta nostalgia. Chissà se tra venti o trent'anni rivedremo con immutata

passione e con la stessa nostalgia i film commerciali di oggi.

Andrea David Quinzi

Mostre

La Gens Bituntina nei cento ritratti satirici di Pierfrancesco Uva

Personale al Torrione Angioino (Bari). 16 dicembre | 6 gennaio. La mostra ha fatto da cornice ai numerosi eventi culturali

Nata dalla necessità di scavare nella storia della città di Bitonto, la mostra "Gens Bituntina" ha proposto un'esposizione di più di 100 ritratti satirici realizzati dall'artista bitontino Pierfrancesco Uva, ben conosciuti dai lettori di **Diari di Cineclub** per le sue apprezzate vignette che appaiono su ogni numero del periodico. Basato sullo studio della "bitontinità", la ricerca di Uva ha raccolto una rassegna di ritratti caricaturali di bitontini famosi e non, che raccontano la storia politica, sociale e culturale bitontina. La personale, che è stata possibile visitare al Torrione Angioino sino al 6 gennaio, è stata inaugurata il 16 dicembre. Durante la serata è stato presentato anche il libro che raccoglierà le opere esposte. Durante il periodo di apertura al pubblico della mostra, negli spazi del Torrione sono stati organizzati numerosi eventi collaterali. Sabato 17 Dicembre c'è stato lo spettacolo "ExistenzLiveShow" di Pietro Vanessi: una serata a parlare e sorridere sulle "Grandi Domande Esistenziali", un perfetto mix tra satira e filosofia con le vignette di Vanessi commentate e recitate assieme. Lo stesso Vanessi ha poi tenuto una lectio magistrale dedicata alla creazione di un prodotto satirico. E' stato poi presentato il libro "La mossa del teschio" di Federico Pirro, poi è stata la volta di Carmen Rucci con il suo "Tutto in un anno". Il 29 dicembre c'è stato il "Salotto Cantautori" di Vito Muschitiello. Infine, il 6 gennaio il finissage della mostra, dove tutti i protagonisti ritratti hanno potuto ritirare la propria opera; la serata è stata allietata dal gruppo folklorico "Re Pambanelle". Attivo nel mondo della satira da diversi anni, Pierfrancesco Uva collabora con testate locali e nazionali tra cui **Diari di Cineclub**. All'attivo ha diverse esposizioni, tra cui "Punti di (s)vista)" e "BARi tratta". Nel 2015 ha ricevuto il primo premio della giuria popolare al concorso "Una vignetta per l'Europa" organizzato da Internazionale.

DdC

Le foto del servizio sono di Gaetano Lo Porto



L'esibizione di Re Pambanelle



Michele Abbaticchio, sindaco



Bianca Guaccero, attrice



Franco Matera, Psi



Pippo Mezzapesa, regista



Raffaello Tullio, Rimbamband



Giuseppe Vulpis, avvocato



La famiglia dei Paperi



Davide Deidda

Vi sarete chiesti almeno una volta nella vita, leggendo le storie di Paperino, di suo zio e dei suoi nipoti, dove fossero i loro genitori. Che fine hanno fatto? Ci sono mai stati? I personaggi Disney sembrano estranei a un nucleo familiare, a dei processi di crescita, invecchiamento e morte. Non si percepisce il tempo nelle storie dei pennuti parlanti. O forse no? E se vi dicessi che Zio PaPerone ha dei genitori? Che ha una data di nascita e una di morte (1867-1967)? Carl Barks, "l'Uomo dei Paperi", crea Scrooge McDuck nel 1947, ispirandosi al personaggio dickensiano del famoso Canto di Natale (e forse anche all'imprenditore Andrew Carnegie), e nel corso degli anni, oltre ad attorniarlo di altri pittoreschi pennuti (plasmando la Paperopoli che conosciamo oggi), ne definisce indelebilmente il carattere. "PaPeron de' PaPeroni è il papero più ricco del mondo! Egli ama il suo denaro! Ogni singola monetina dei suoi cinque multipusilioni, nove impossibilioni, sette fantasti-catriloni di dollari e sedici cent!". "Lo ama, perché ha faticato tanto per guadagnarlo, accumularlo, conservarlo!"

"Di ogni moneta conosce la storia! E, tutte insieme, queste monete raccontano la storia della sua vita...". "... a cominciare dalla Numero Uno, la prima moneta che ha guadagnato e che custodisce con infinito amore!". "Ma come l'ha guadagnata? E come ha fatto a diventare così ricco? Qual è la storia della sua vita?" Queste parole non vengono dalla penna di Barks, ma da quella di Don Rosa, fumettista statunitense di origini italiane, che dagli anni ottanta realizza storie del mondo dei Paperi. In particolare provengono dalla prima pagina de La saga di PaPeron de'PaPeroni, opera magna dell'autore. Apparsa prima nel periodico danese Anders

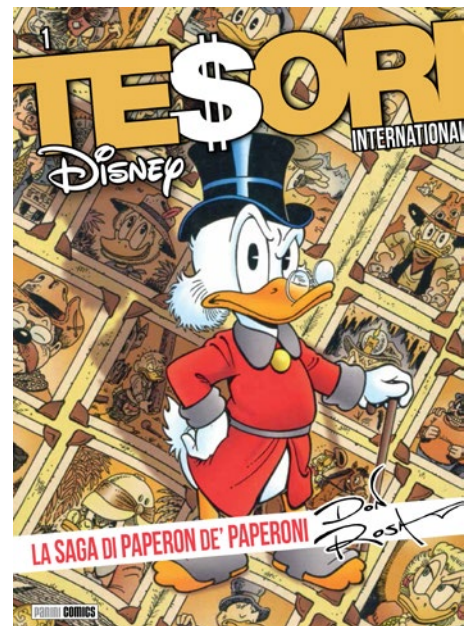
And & Co. nel 1992, poi su Uncle \$crooge, in America, nel 1994, The Life and Times of Scrooge MDuck (in Italia La Saga di PaPeron de'PaPeroni, apparsa per la prima volta sul mensile Zio PaPerone, nel 1995) è un vero e proprio romanzo biografico immaginario in 12 capitoli, 212 tavole che raccontano le imprese di PaPerone, dalla sua infanzia nella miseria, nella Glasgow del 1877, fino all'incontro con i suoi nipoti, nel 1947, anno che coincide con la creazione del personaggio. Don Rosa studia le storie di Barks, raccogliendo gli indizi da lui disseminati negli anni sulla vita e le origini del pennuto scozzese e dei suoi comprimari (realizzando persino un albero genealogico di tutti i paperi) e intesse un complesso arazzo fumettistico con la precisione dello storico e l'amore del narratore che vuole dare

una definizione umana e psicologica al personaggio, che dimostra avere più sfaccettature di quante si possa immaginare. L'autore, fumettista completo, realizza delle tavole che, per minuzia del tratto e spesso anche numero di vignette, rimandano più alla Bande dessinée francesi che a un fumetto di casa Disney. Il segno è quello preciso del pennino: con un connubio sapiente del tratteggio e della linea e un'attenzione al particolare maniacale, Don Rosa crea il connubio perfetto tra la forza d'impatto della semplicità e immediatezza di Barks e la precisione del sottile e affascinante Moebius. Con scene di folla che ricordano il "Dov'è Wally" di Martin Handford, campi lunghi da pittura paesaggistica di prospettiva, e una rappresentazione di espressioni, pose e movenze cartoonesche, dalla forza dinamica straordinaria. Tutta l'avventura, benché in alcuni punti drammatica, è condita da una comicità a volte grottesca e paradossale, a volte fine, nonché dall'ironia rivolta al lettore che conosce il PaPerone già cresciuto, come nelle parole dello zio Angus al protagonista, allora appena tredicenne: <<Ma che ragionamenti fai? Hai soldi? Spendili! Vuoi finire in un deposito pieno di soldi non spesi?>>. <<Certo che no! Non essere ridicolo!>> risponde il giovane PaPerone. Gli amanti dell'opera



Albero genealogico dei Paperi realizzato da Don Rosa.

barksiana saranno contenti di ritrovare nella storia numerosi riferimenti e rimandi, come le uova quadrate da "Paperino e il mistero degli Incas" o il "gongoro" da "Paperino e il feticcio" (entrambe del 1949), per non parlare di presenze come quella di Doretta Doremi, introdotta da Barks in "Zio PaPerone e la Stella del Polo", classico del 1953. Non mancano poi i reali riferimenti storico-geografici, dall'epoca d'oro delle ferrovie alla diffusione della corrente elettrica, fino all'affondamento del Titanic, con apparizioni e veri e propri incontri-scontri nei suoi viaggi di personaggi realmente esistiti, come i famigerati fratelli James o il presidente Theodore Roosevelt. Da una moneta da 10 centesimi di dollaro (peraltro inutile nella sua Scozia, dove la moneta corrente è la sterlina) a un enorme impero



Copertina dell'ultima edizione italiana della Saga di PaPeron de' PaPeroni, nel n° 1 di Tesori International (Maggio 2016). Illustrazione di Don Rosa.

finanziario. Dalla sua terra natale PaPerone girerà il globo, dal Mississippi al Montana, dal Transvaal in Sudafrica, a Kalgoorlie in Australia, dal Klondike (periodo chiave della sua vita) fino al Calisota, in quella Paperopoli d'inizio secolo: qualche casa accompagnata da terreni coltivati e lì, ad aspettarlo, la Collina Ammazamotori, dove sarebbe sorto il suo deposito, dopo anni di altri viaggi e avventure. La Saga di PaPeron de' PaPeroni non è però solo una "storia americana", di realizzazione del sogno individuale, ma prima di tutto la storia di una vita. Il tempo, altrove nel mondo Disney elemento assente, qui svolge un ruolo fondamentale. Esso fa da padrone a tutta la vicenda e ne sentiamo il peso capitolo dopo capitolo. L'anziano che siederà sulla sua poltrona nella sua casa di montagna alla fine di questa storia non sarà lo stesso papero, ragazzino, partito dalla scozia settant'anni prima, e forse non sarà più lo stesso neanche il lettore, che non avrà solo compreso quello che il papero ha guadagnato, ma anche quello che ha perduto. Assente da ben 12 anni da scaffali ed edicole, per motivi legati ai diritti sull'autore, La Saga di PaPeron de' PaPeroni è stata ristampata a Maggio del 2016 da Panini Comics, nel primo numero di Tesori International (il secondo pubblica altre storie di Don Rosa che vanno ad arricchire e ad ampliare le trame della Saga, veri e propri capitoli aggiuntivi), un'edizione economica dell'opera curata da Luca Boschi e Alberto Beccatini e supervisionata dallo stesso Don Rosa, per l'occasione opsite dell'ultimo Napoli Comicon.

Davide Deidda

Cinema o menzogna? Lo sperimentalismo di Michelangelo Frammartino



Michela Manente

Il cinema come menzogna o, meglio, come patto con lo spettatore. Michelangelo Frammartino, estimatore fra tanti di Jean-Luc Godard, ci ricorda come il grande maestro francese abbia coniato questo detto: il cinema è verità ventiquattro volte al secondo. E se il cinema, invece, fosse menzogna ventiquattro volte al secondo? Per il cineasta milanese, calabrese di nascita, l'intesa con il pubblico si crea fin dal primo fotogramma. Accade così: in sala cala la luce, il cinema si silenzia, inizia la proiezione... la magia trova compimento. Una volta la "magia" passava attraverso la pellicola; oggi, con il digitale, molte più cose sono possibili ma si è persa la verità dell'immagine che si deposita per contatto sul supporto. Frammartino si occupa da sempre di immagine in maniera sperimentale. Sin dall'inizio dei suoi studi ha realizzato e prodotto corti e videoinstallazioni, gestendo dal 2000 al 2002 uno studio di produzioni cinematografiche. Tra questi *Tracce* (1995), *L'occhio e lo spirito* (1997), *BIBIM* (1999), *Scappa Valentina* (2001), *Io non posso entrare* (2002). Tra le sue produzioni ricordiamo *Il dono* del 2002, lungometraggio presentato l'anno seguente al Festival di Locarno e premiato con una *menzione speciale* al Festival di Guardia del Monte; *Le quattro volte*, lungometraggio proposto al Festival di Cannes 2010 e vincitore, l'anno seguente, del Festival del Golfo. La pellicola segue il ciclo vitale di un uomo, di un animale, di un vegetale e di un minerale "in una visione poetica della natura e delle tradizioni dimenticate di un luogo senza tempo". A sette anni da *Il dono*, apprezzato documentario anch'esso legato all'anima più intima della Calabria, che il regista porta radicata profondamente dentro sé, *Le quattro volte* offre una visione armonica sui cicli naturali, addentrando nelle tradizioni che si tramandano uguali a se stesse negli anni, in un luogo senza tempo come un paesino calabrese, Caulonia, abbarbicato su alte colline che scrutano il mar Ionio da lontano. Egli abbraccia il conflitto uomo-natura e utilizza il simbolismo religioso senza necessariamente impegnarsi con le religioni convenzionali. Il suo film non ha alcun dialogo distintamente udibile, così non ha bisogno di sottotitoli, mentre durante la prima mezz'ora la telecamera è statica: non c'è nessuna musica, solo il suono delle campane, del vento tra gli alberi, del belato delle capre. È un cinema sicuramente debitore nei confronti di Franco Piavoli quello di Frammartino soprattutto quando si immerge nella natura ancora incontaminata dei monti calabresi mentre, per altri aspetti, strizza l'occhio al cinema di Olmi (pensiamo soprattutto a *L'albero degli zoccoli*, 1978) per il rapporto con le tradizioni e la



Michelangelo Frammartino



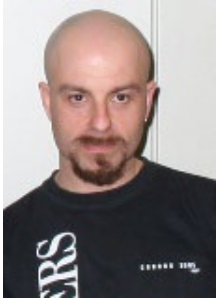
"Le quattro volte" (2010) di Michelangelo Frammartino

microcultura. Sembra, quindi, di compiere quasi un sacrilegio quando, dinanzi a tanta pulizia e profondità estetica e a una così alta sensibilità di osservazione, nasce un quesito. Ci si chiede, cioè, se in questo mondo arcaico la modernità si sia fermata ai mezzi di trasporto e se, olmanamente, il tempo si sia arrestato non consentendo l'arrivo, non diciamo di Internet, ma del più accessibile dei media: la televisione. L'ultimo lavoro del regista è *Alberi*, cineinstallazione, presentata nel 2013 al MOMA PS1 di New York. L'opera era stata richiesta dalla Mostra d'arte cinematografica di Venezia, ma aveva bisogno di un pubblico internazionale e più educato per venire apprezzata. L'installazione consta di una proiezione ciclica in un loop continuo di un film senza inizio né fine sulla tradizione degli uomini-albero (i romiti) e della foresta che cammina in Lucania. La ricezione è libera come

la posizione del fruitore, in uno spazio "ibrido" che non è sala, non è platea, né galleria. I campi di piano sono ritagliati sulla figura umana: è l'uomo il protagonista del mito arboreo del personaggio-paesaggio, mentre il punto di vista non è ad altezza umana ma più basso, creando un effetto di natura avvolgente che reinventa il rapporto umano-non umano. Al momento il regista, impegnato anche nella docenza, sta svolgendo dei sopralluoghi in alcune grotte nel sud Italia per poter dare vita a un nuovo progetto.

Michela Manente

Sentieri Selvaggi Story. Scuola, rivista ed altro



Simone Emiliani

È una storia che parte da lontano. Dall'aprile del 1988 quella di Sentieri Selvaggi che l'anno prossimo compirà 30 anni. Nel 1994 la mia. Quindi sono già 23 anni che ne faccio parte. Un pezzo di vita. Raccontare Sentieri Selvaggi è come raccontare un pezzo della propria esistenza. Perché gli elementi oggettivi si mescolano inevitabilmente con quelli soggettivi, con i ricordi, con i progetti che sono andati in porto e quelli che non ci sono riusciti. Nasce come fanzine all'interno della rivista Cineforum. Vengono realizzati alcuni speciali monografici tra cui quelli sul cyberpunk, Sylvester Stallone e Napoli. Parte poi all'inizio degli anni '90 una collana di libri che si distinguevano per il particolare formato; invece di essere quadrati come la collana "Il Castoro Cinema" erano rettangolari. E all'interno c'era un testo nella

parte destra della pagina che integrava quello classico. Forse era l'inizio dei link ipertestuali che poi caratterizzano il web. Uno dei testi più importanti è quello dedicato a Massimo Troisi. I due curatori, Federico Chiacchiarri (Presidente e Direttore Responsabile) e Demetrio Salvi (Responsabile Area Educativa) andarono a San Giorgio a Cremano a intervistarlo. Dovevano rimanere lì per poco e invece rimasero a casa sua tutta la notte. Poi

gli altri libri (David Lynch, Kathryn Bigelow, David Cronenberg, Spike Lee) già disegnavano una personale 'politica degli autori'. Forse ispirata a quella dei Cahiers du Cinéma forse no. Ma l'intento era chiaro. Si scrivevano volumi e approfondimenti solo per il cinema e i cineasti che mi piacciono. Dissolvenza incrociata. Entro in contatto con Sentieri Selvaggi nel 1994. Dovevo fare un articolo su una rassegna di cinema nordico che si stava svolgendo a Palazzo delle Esposizioni. Da lì parte la mia collaborazione. Scrivo nella rubrica 'Squarci di cinema' che era dentro Cineforum dedicata all'home-video e poi un saggio di uno dei cineasti che mi piacciono di più, David Lean. Poi mi viene affidato, come curatore, il libro su Kevin Costner. E parte l'avventura del mensile cartaceo. In edicola e in libreria. Primo numero, aprile 1998. Dieci anni dopo la nascita. Escono solo sette numeri. Poi, da quel momento, Sentieri Selvaggi diventa qualcos'altro. A Napoli nasce il corso pilota per dei corsi di cinema che poi, nel corso degli anni, contribuiranno

ognuno a costruire quella che è diventata una vera e propria scuola (www.scuola-sentieriselvaggi.it). Vengono fatti sia i corsi di scrittura sia realizzativi. Alcuni durano tutto l'anno, altri sono dei workshop di due giorni che si svolgono nel fine settimana e che, su richiesta, possono essere realizzati anche in altre città italiane. L'altra novità è il sito, www.sentieriselvaggi.it. Sentieri Selvaggi è stata tra le prime riviste di cinema ad andare on-line, dal 2000. E nel corso di 16 anni ha visto la rivoluzione del web. Dove dopo ogni cambiamento, si deve cambiare ancora. Ma è nella sua pelle. Ha



Sentieri Selvaggi... gruppo ricco, quasi quasi mi ci ficco. Da sx Demetrio Salvi, Federico Chiacchiarri, Luca Marchetti, Sergej Sozzo, Pietro Masciullo, Carlo Valeri, Simone Emiliani

Marcias; attrici come Isabella Ragonese, sceneggiatori e produttori come Marco Martani e critici come Enrico Ghezzi. Ad Arezzo dal



sempre vissuto di metamorfosi, di mutazioni. Oggi il sito è un quotidiano on-line di critica e informazione cinematografica. Diretto oggi da Sergio Sozzo, si caratterizza anche per la corrispondenza integrale dei più importanti festival nazionali e internazionali. La prima sede è stata in via Ughelli. Poi in una traversa di via Tiburtina, via Facchinetti. Poi in via Urbana, condivisa con il Cinema Detour. Poi dal 2010 in via Carlo Botta, proprio nello stesso posto dove è stata girata una scena di *Matrimonio all'Italiana* (1964) di Vittorio De Sica. L'altra area è quella degli eventi. Sentieri Selvaggi è media partner di festival come il Bergamo Film Meeting e il FCAAAL di Milano e collabora attivamente con il Laceno d'oro e da due anni organizza la masterclass per il Premio Marzocco a Valdarno Cinema Fedic. In più, presso la propria sede, ci sono stati incontri con registi come Mario Martone, Mimmo Calopresti, Abel Ferrara, Francesco Munzi, Marco Bellocchio, Edoardo Leo, Giuseppe M. Gaudino, Roan Johnson, Fausto Brizzi, Peter



2007, dove c'è una sede distaccata, vengono organizzate le rassegne tra cui quella più popolare è "Gli Invisibili" (in collaborazione con Cineforum 2) sui film che non escono in città. E tra gli ospiti ci sono stati, tra gli altri, Nanni Moretti, Olivier Assayas, Antonio Capuano, Iaia Forte, Pippo Mezzapesa e Pasquale Scimeca. In occasione del ventennale, nel 1988, è stato realizzato il volume "[Una passione selvaggia. 20 anni di storie \(e di vite\) di Sentieri selvaggi](#)", a cura di Carlo Valeri e Sergio Sozzo.

Simone Emiliani



REGIONE AUTONOMA DI SARDEGNA
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



ASSOCIAZIONE CULTURALE
L'ALAMBICCO



SOCIETÀ UMANITARIA
CINETECA SARDA
C.S.C. CAGLIARI



COMUNE DI ELMAS



ASSOCIAZIONE CULTURALE



ROBERTO FAENZA

CONTAMINAZIONI TRA CINEMA E LETTERATURA

RASSEGNA CINEMATOGRAFICA
PREMIO ALLA CARRIERA
CONCERTO / OMAGGIO

DAL 31 GENNAIO AL 18 MARZO 2017
CAGLIARI - Cineteca Sarda Viale Trieste, 126
ELMAS - Teatro Comunale Via Goldoni, 3
INGRESSO LIBERO

PROGRAMMA PROIEZIONI E INCONTRI

CAGLIARI

Cineteca Sarda, Viale Trieste 126

MARTEDÌ 31 GENNAIO, ore 20.00
Inaugurazione rassegna / Saluti istituzionali
Alessandro Macis, pres. L'Alambicco
Antonello Zanda, dir. Cineteca Sarda di Cagliari
segue
proiezione del film "Escalation" (1968) 95'

SABATO 11 Febbraio, ore 17.00
Proiezione dei film
"Sostiene Pereira" (1995) 104'
"Marianna Ucrìa" (1997) 108'
Introduce Carmen De Stasio

LUNEDÌ 20 FEBBRAIO, ore 18.30
Proiezione dei film
"I giorni dell'abbandono" (2005) 96'
"Alla luce del sole" (2005) 93'
Introduce Gigi Cabras

SABATO 4 FEBBRAIO, ore 17
Proiezione dei film
"Forza Italia!" (1977) 88'
"Silvio Forever" (2011) 85'
Antonio Padellaro conversa con Gabriella Gallozzi

DOMENICA 12 FEBBRAIO, ore 17.00
Proiezione dei film
"L'amante perduto" (1999) 97'
"Prendimi l'anima" (2002) 88'
Alessandro Macis conversa con la psichiatra Gioia Massidda

LUNEDÌ 27 FEBBRAIO, ore 18.30
Proiezione dei film
"Copkiller" (1983) 117'
"Un giorno questo dolore ti sarà utile" (2011) 99'
Introduce Giulia Mazzarelli

TUTTE LE PROIEZIONI VENGONO INTRODOTTE E SEGUITE DA DIBATTITO

LUNEDÌ 6 FEBBRAIO, ore 18.30
Proiezione dei film
"Mio caro dott. Grastler" (1990) 105'
"Jona che visse nella balena" (1993) 100'
Introduce Pio Bruno

DOMENICA 19 FEBBRAIO, ore 17.00
Proiezione dei film
"I viceré" (2007) 120'
"Il caso dell'infedele Klara" (2009) 100'
Introduce Anton Giulio Mancino

LUNEDÌ 6 MARZO, ore 18.30
Proiezione dei film
"Anita B." (2014) 90'
"La verità sta in cielo" (2016) 94'
Introduce Marco Spagnoli

EVENTI CON L'AUTORE

CAGLIARI - Cineteca Sarda, Viale Trieste 126

VENERDÌ 17 MARZO, ore 18.30
Presentazione del volume "Roberto Faenza. Uno scomodo regista"
(a cura di Ignazio Senatore), Edizioni Falsopiano, 2011
ROBERTO FAENZA conversa con Antonello Zanda

ELMAS - Teatro Comunale, Via Goldoni 3

SABATO 18 MARZO, ore 19.00
ROBERTO FAENZA INCONTRA IL PUBBLICO

CONCERTO / OMAGGIO
per piano solo con le musiche più significative dei film dell'autore eseguite da Romeo Scaccia
Trascrizione, arrangiamenti e creazione delle parti a cura di Romeo Scaccia

CONSEGNA DEL PREMIO ALLA CARRIERA

Direzione Artistica Alessandro Macis - cell. 3280615046 / Responsabile Organizzativo Patrizia Masala - cell. 3280951378
Ufficio Stampa Salvatore Taras - taraspress@gmail.com - cell. 328735789
Programma consultabile e scaricabile su: www.alambicco.org / <https://www.facebook.com/groups/271554416360338/?fref=ts>
Info: ass.alambicco@tiscali.it

ANAC
Associazione Nazionale Autori Cinematografici

Diari di Cineclub

FICC
Federazione Italiana dei Critici del Cinema
di Via Veneto 119 - 00187 Roma

F.I.C.C.
Federazione Italiana Critici del Cinema

BOJKCIAK
MAGAZINE

LS
VIDEO PRODUZIONI

La casa del vino
Vino della tradizione, passione, qualità e stile ogni
giorno. 070 3482021 - 070 3482022 - www.lacasadelvino.it

Appuntamento con la risata al cinema



Lucia Bruni

Gli antichi Greci usavano due maschere per le loro rappresentazioni teatrali: quella tragica e quella comica. Una deviazione verso il basso degli angoli della bocca e delle sopracciglia caratterizzava la prima; nella seconda

si verificava l'opposto. La differenza non era poi tanta. Che cosa si nasconde, dunque, dietro la maschera della risata, sempre la stessa da quasi due millenni? L'attore comico è un perturbatore, un fastidioso elemento, un geniale attaccabrighe che prende di mira taluni stereotipi della vita quotidiana, i nostri timori, le nostre insicurezze; agisce a tradimento e aggredisce direttamente il nostro punto più debole: il corpo. Il carattere fisico della comicità è indiscutibile. L'attore comico lavora sempre e soprattutto con il suo stesso corpo, ma anche con quello degli altri. Una delle categorie fondamentali che distingue il carattere comico dalla commedia (sebbene spesso siano così vicini quasi da fondersi) è proprio questa fisicità, il "corporeo" dell'attacco che viene portato a segno. Mentre la commedia possiede un'azione architettata e complessa, che richiede premesse e conseguenze, si basa su dialoghi, su un intreccio di personaggi, su un vissuto psicologico, il cinema comico presenta una struttura cumulativa, in cui dialoghi, storia e personaggi vengono disattesi, costituendo anzi un buon bersaglio, un oggetto da dissacrare e distruggere. Nel comico, l'attore interviene con il suo stesso corpo, dicevamo, si mostra, si mette in gioco, si espone, s'intromette, s'infiltra fisicamente, disturba, scompone, sconnette, parodiando, deformando, trasformando. Mi viene in mente *Mon oncle* ("Mio zio"), un film del 1958, scritto, diretto e interpretato da Jacques Tati, il regista, mimo, attore e sceneggiatore francese, che in

questo suo lavoro coniuga la fisicità del comico con le esigenze della commedia, riuscendo a catturare in toto la nostra attenzione dall'inizio alla fine. D'altra parte, lo sappiamo, è molto più difficile far ridere lo spettatore che farlo piangere. La comicità verte su un equilibrio misuratissimo dei tempi, delle battute, delle azioni; basta un piccolo ritardo nella risposta o un'inquadratura leggermente sfasata per cambiare l'aspetto della scena e per distruggere o creare effetti comici. Pensiamo alla spiazzante comicità dei Fratelli Marx, rimasti sulla scena dagli anni Venti ai Cinquanta. Fra i Marx e il loro ambiente esiste una specie di assurda, metaforica intesa. Finché essi sono assenti, tutto procede secondo una certa

normalità: gli albergatori fanno il loro mestiere, nei negozi si vende, gli invitati alle feste si divertono, nei ristoranti si mangia, nei concerti si suona. Appena arrivano loro, ogni verosimiglianza crolla, persone e cose vengono letteralmente travolte non riuscendo a intervenire. Vediamo, ad esempio, come nessuno tenti di ostacolarli quando nel film del 1946, *A Night in Casablanca* ("Una notte a Casablanca") diretto da Archie Mayo - grande parodia del film di Michael Curtiz -, i terribili Marx cominciano ad aggiungere tavoli su tavoli nella sala del caffè-concerto, fino a riempire il salone da ballo e rendere impossibile ogni movimento. Sulla stessa falsariga era stato girato nel 1935, per la regia di Sam Wood, *A night at the opera* ("Una notte all'Opera"), parodia dei party hollywoodiani superaffollati a cui nessuno mai voleva mancare, stavolta creando un formidabile ingorgo dentro la cabina di una nave: entra continuamente gente e nessuno esce. Scene surreali, al limite dell'assurdo che, proprio per questa loro natura, creano il clima della risata. Di ben altra stoffa ma con il medesimo gusto dell'assurdo, come non citare il nostro Erminio Macario e la sua goffa semplicità che lo vede sempre al centro di storie più grandi di lui? Specie all'inizio della propria



"Imputato, alzatevi!" è un film comico del 1939 con protagonista Erminio Macario diretto dal regista Mario Mattoli. La pellicola è considerata dai critici come il primo vero film comico italiano. Film prodotto da Eugenio Fontana per la Alfa Film.

carriera, Macario è protagonista di trame semplici e ingarbugliate insieme e riesce a strappare la risata proprio per quella dose di ingenuità che lo contraddistingue. "Imputato alzatevi!" del 1939, diretto da Mario Mattioli, è considerato dai critici il primo vero film comico italiano e segna il passo della personalità dell'attore, come anche "Il vagabondo", un film del 1941, diretto da Carlo Borghesio o anche "L'innocente Casimiro" (1945) diretto da Carlo Campogalliani, tanto per citarne alcuni. Altri interpreti sulla stessa lunghezza d'onda, ecco Bud Abbott e Lou Costello, noti da noi come Gianni e Pinotto, parodisti geniali e infantili che hanno saputo sfornare dialoghi vivaci, forse non brillanti né sofisticati, ma sicuramente

gustosi. I due hanno il vizio di cacciarsi dentro intrighi e pasticci, in situazioni scomode e comuni equivoci da cui solitamente emergono come eroi. Nonostante la loro completa inettitudine, anzi, proprio grazie ad essa, parodiando anche l'horror, il poliziesco e il *gangster movie*, riescono ad avere la meglio su tutti. Nei film parodia *Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein* ("Il cervello di Frankenstein"), del 1948, oppure *Bud Abbott Lou Costello Meet the Killer Boris Karloff* ("Gianni e Pinotto e l'assassino misterioso") del 1949, entrambi diretti da Charles Barton, si prende in giro l'horror-star Boris Karloff, mentre in *Abbott and Costello in the Foreign Legion* ("Gianni e Pinotto nella Legione Straniera") del 1950 diretto da Charles Lamont, si deridono le storie alla *Beau geste*, anche qui solo per citarne un paio fra i più felici. Il comico nel cinema è argomento di vaste proporzioni anche perché, proprio per sua natura, non è possibile generalizzare riguardo a ciò che stimola il riso. Costumi, abitudini, linguaggi, etiche diverse da paese a paese, fanno nascere modalità diverse per dar vita all'ilarità. Qui da noi, ad esempio, non sarebbe mai nato né avrebbe mai attecchito qualcosa come lo statunitense *Helzapoppin*, film comico musicale del 1941, diretto da Henry Potter e

ispirato direttamente all'omonima rivista messa in scena a Broadway. Eppure, questo film è stato per generazioni di cineasti una fonte ricchissima di citazioni e idee, e per generazioni di cinefili, un piatto delizioso: cinema nel cinema, metacinema, allusioni, ammiccamenti, espliciti richiami indirizzati allo spettatore e così via. Ma il comico è anche una cosa seria, e lo troviamo nel nostro nobile, mimo, marionetta, filosofo, poeta, compositore di canzoni e formidabile uomo di spettacolo: Totò, forse il più grande attore comico italiano, che non ci stancheremo mai di richiamare alla memoria. Antonio Porfirogenito De Curtis Gagliardi Ducas Comneno di Bisanzio, nato nel 1898, non ha ancora vent'anni

quando si affaccia all'avanspettacolo, destinato a diventare presto Totò; bombetta logora e frac del nonno, e partendo dal varietà debutterà nel 1937 con il suo primo film "Fermo con le mani!", diretto da Gero Zambuto. Ed è proprio con questo omaggio che lasciamo spazio alla fantasia del comico, gettando le basi per il prossimo appuntamento con la risata e non solo.

Lucia Bruni

Andrej Tarkovskij, maestro necessario

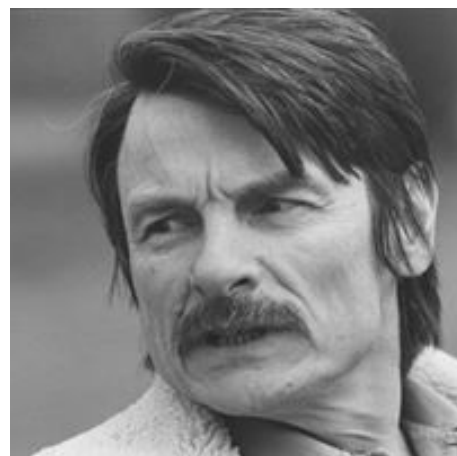
«L'eredità artistica di Andrej Tarkovskij a trent'anni dalla scomparsa». Firenze, 18 gennaio. Giornata di studio con: Padre Bernardo Francesco Gianni, Igor Evlampiev, Sergio Givone, Roberto Calabretto, Diana Marta Toccafondi



Andrea Ulivi

Sono trent'anni che Andrej Tarkovskij ci ha lasciati. Sono trent'anni che continuiamo a vedere e ripensare le sue opere: solo sette film, solo sette lungometraggi e due testi fondamentali che hanno segnato l'intera storia del cinema, sette luci, sette fari nell'oceano delle immagini. A Firenze, in questi giorni, l'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij ha organizzato, con il supporto della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, il Mibac, la Regione Toscana, l'Institut Français e lo Spazio Alfieri, il più importante e articolato evento che sia mai stato dedicato al maestro russo. Una giornata di studio, concerti, testimonianze e la retrospettiva completa dei suoi sette film, più *Il rullo compressore e il violino*, il mediometraggio del 1960 che è stato la sua tesi di laurea alla Scuola di cinema di Mosca. Ma soffermiamoci sulla giornata di studio, intitolata *L'eredità artistica di Andrej Tarkovskij*, dove si sono focalizzati i temi filosofici portanti di tutta la poetica tarkovskiana. Si sono alternati al tavolo dei relatori l'abate olivetano del monastero fiorentino di San Miniato al Monte padre Bernardo Gianni con una relazione dal titolo «*Ma questo è forse un miracolo? È soltanto la verità*». Andrej Tarkovskij e il rigore dello stupore; il filosofo Igor Evlampiev, ordinario di Storia della Filosofia presso l'Università di San Pietroburgo, con *La filosofia artistica di Andrej Tarkovskij*; il filosofo Sergio Givone, ordinario di Estetica presso l'Università di Firenze, con *Il concetto di crisi spirituale in Tarkovskij*; il musicologo Roberto Calabretto, docente di Discipline musicali presso l'Università di Udine, con *L'organico risuonare del mondo. La musica secondo Tarkovskij*; Diana Marta Toccafondi, soprintendente Archivistico e Bibliografico della Toscana, con *Archivio Tarkovskij. Diario di un'anima russa*. Tutti questi interventi ci hanno condotto nell'intimo del vissuto artistico tarkovskiano colto nelle sue sfaccettature molteplici, ma con il comun denominatore di un viaggio all'interno del pensiero metafisico ed estetico del maestro russo che è arrivato, con l'esperienza artistica dei suoi film e con la stesura del suo saggio *Scolpire il tempo*, alla creazione di un vero e proprio sistema filosofico dell'immagine. Bernardo Gianni si è inoltrato in quell'essere spirituale proprio di Tarkovskij come

un «fratello di sacerdozio di verità e di bellezza» esaltando la sua ricerca di senso, citando autori cari al regista come Solovëv, Berdjaev, Florenskij, o Romano Guardini, parlando di responsabilità e libertà ed esperienza di speranza; e il cinema per Tarkovskij sarà una «trascrizione nel tempo dell'esperienza dell'uomo». Padre Bernardo ha rilevato nel procedere realizzativo del fare tarkovskiano una «assolutizzazione del lavoro, come nell'esperienza monastica», amore e donazione di sé nella via della bellezza, un paradigma liturgico «tipico del cristianesimo e soprattutto dell'ortodossia russa». L'essenza fondamentale del cinema di Andrej è «prendere coscienza del mondo». Ma è «nel miracolo che si trova lo statuto della verità e della bellezza, come nell'idea dell'albero di *Sacrificio*», quel sacrificio che è innanzitutto amore, amore cristiano, offerta, libertà, vita. Igor Evlampiev ha sottolineato soprattutto quei caratteri che approssimano Tarkovskij all'esperienza filosofica russa, mediata dalla lezione poetica di suo padre Arsenij. La lezione



Andrej Arsen'evič Tarkovskij (1932, Zavrajié, Russia - 1986, Neuilly-sur-Seine, Francia. Sepolto nel Cimitero russo ortodosso di Nostra Signora dell'Assunzione, Sainte-Geneviève-des-Bois, Francia)

filosofica russa dell'Ottocento, e in particolare Dostoevskij. Dostoevskij è stato il vero punto di riferimento letterario di Tarkovskij. Evlampiev si è soffermato molto sul concetto di immortalità nel pensiero del regista. In Puskin Tarkovskij vede il poeta religioso e voce dell'immortalità. Lo stesso Arsenij aveva scritto in una sua poesia che «non esiste la morte: tutti siamo immortali/ e immortale è ogni cosa. A diciassette anni/ non bisogna temere la morte né a settant'anni». Andrej di questo è profondamente convinto, ma, secondo il filosofo di San Pietroburgo, la sua idea di immortalità si discosta dalla concezione tramandata dalla tradizione cristiana. Secondo Evlampiev, per Tarkovskij «l'immortalità è in questo mondo, di questo mondo, diversa dall'immortalità nell'altro mondo tipica del cristianesimo». Un'idea di immortalità, probabilmente influenzata dalla teoria nietzschiana dell'eterno ritorno, come «successione infinita di mondi del tutto simili a quello terrestre» e che si trova presente in tutti i film del regista. Il tema principale dell'opera tarkovskiana è «l'uomo, essere infinito, misterioso nella sua sostanza» e la vera filosofia deve parlare dell'uomo. «L'uomo deve aspirare alla perfezione e scoprire Dio in se stesso, nella sua stessa persona. E importante per questo cammino è il sacrificio»; l'uomo deve scoprire la sua sostanza divina e, grazie a questa, «influire sul mondo, determinare la storia». Sergio Givone ha posto al centro dell'esperienza
segue a pag. successiva



«L'eredità artistica di Andrej Tarkovskij a trent'anni dalla scomparsa». Firenze, 18 gennaio. Giornata di studio con: Padre Bernardo Francesco Gianni, Igor Evlampiev, Sergio Givone, Roberto Calabretto, Diana Marta Toccafondi (foto di Andrea Ulivi)



Padre Bernardo Francesco Gianni, abate della comunità monastica benedettina di San Miniato al Monte - «*Ma questo è forse un miracolo? E' soltanto la verità.*» Andrej Tarkovskij e il rigore dello stupore (foto di Andrea Ulivi)

segue da pagina precedente
artistica tarkovskiana il concetto di crisi spirituale come possibilità feconda di rinascita, di un nuovo inizio, «come un lampo di luce, cru-



Concerto-omaggio con letture e immagini dall'Archivio Tarkovskij. Duo Gazzana: Natascia Gazzana, violino; Raffaella Gazzana, pianoforte; Massimiliano Giovanetti, voce recitante; Andrej A. Tarkovskij, regia e proiezioni video (foto di Andrea Ulivi)

dele, dolorosa, che interviene a spezzare l'opacità del mondo. Un lampo di luce crudele, un grido lacerante che apre quella profondità di campo che permette all'uomo di tornare a essere spirito». Ed è proprio il cinema, «l'arte più connivente con il mondo», che «dispone del mezzo per ridestare nell'uomo questa consapevolezza». Solo perdendo tutto possiamo ritrovare tutto. Solo perdendoci ci possiamo salvare. «Nello *Specchio* Tarkovskij sperimenta questa crisi, e quando sembra tutto perduto, miracolosamente tutto viene ricomposto, tutto viene ritrovato e lo spirito ricompon l'anima»; è possibile ritrovare tutto, anche la salvezza del mondo (*Offret*) soltanto se si è disposti al sacrificio. Il concetto di crisi spirituale è strettamente legato in Tarkovskij all'idea di immagine e di tempo scolpito. La crisi è presente anche se spesso non l'avvertiamo. E mentre una lama di luce spezza la realtà, un'ombra si leva come immagine che sdoppia il reale in modo che prenda coscienza di ciò che è veramente: icona. E l'icona ci contempla, non siamo noi a contemplare lei; è lei, l'icona, che ci contempla, come in un rovesciamento prospettico proprio di quella prospettiva rovesciata, tipica della tradizione pittorica russa. L'icona contempla il nostro essere uomini svelando quel che siamo nel profondo. E lo specchio, che rivela nell'identità la verità, ha lo stesso valore iconico e afferma chi siamo veramente, l'infinito in atto, l'infinito presente in ogni volto, in ogni essere. Andrej Tarkovskij non ha mai accettato nel suo cinema riferimenti simbolici. «Ma se questo può essere considerato simbolismo», afferma Givone, «è sicuramente un simbolismo sui generis, un simbolismo dove le immagini rimandano sempre a se stesse, con il loro carico di significatività, identità di sé con sé, per quello che l'immagine stessa è. Un simbolismo non metaforizzante ma letterale, dove l'immagine, ricadendo su se stessa, trova il mistero, il mistero contenuto in sé». Quindi crisi spirituale è immagine, «immagine come teofania». Roberto Calabretto ha descritto la musica nei film di Tarkovskij, l'uso della musica elettronica che dialoga con l'essenzialità di Bach, colonne



"Nostalghia" (1983)



"Stalker" (1979)



"Lo specchio" (1975)



"Andrej Rublëv" (1966)

sonore che non sono mai state utilizzate dal regista come tappeti musicali, sottofondo della storia, ma elementi imprescindibili, presenti, vivi, interagenti. Anche la musica elettronica di Eduard Artem'ev «non è un linguaggio artificiale», bensì un modo mimetico per riprodurre i suoni della natura e del lavoro dell'uomo, quel *noise* che l'uomo produce nel suo essere vita. È proprio in *Solaris* e *Stalker*

che l'elettronica è la voce della natura, la zona di *Stalker*, il magma di *Solaris*, mentre Bach ricorre come un ritornello di una poesia, un *refrain*. Con Bach Tarkovskij rappresenta gli elementi costitutivi della realtà, «la musica elettronica è immagine della stasi, quella di Bach è immagine del movimento». Una colonna sonora «che ha raggiunto un livello massimo di autonomia con le immagini», il suono non è mai lo stesso, i rumori non sono mai uguali, fino al film *Sacrificio*, dove «è musica ogni tipo di elemento acustico, i suoni, i rumori, la musica che diventano immagini».

L'intervento di Diana Toccafondi tocca il cuore dell'eredità che Andrej Tarkovskij ha lasciato a tutti noi, anzi, a ognuno di noi. «In questo archivio si sente che il tempo è impresso, è stato impresso nelle sue immagini, nelle sue parole», come una *gravure*. Diana Toccafondi ci racconta della sua passione, del suo amore, del suo pudore che han saputo cogliere il valore dell'archivio Tarkovskij e di come, attraverso la sua collaborazione con l'Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij e il figlio di Tarkovskij stesso, Andrej A., è stato possibile sviluppare un lavoro continuativo che porterà alla definizione di un portale per la consultazione di tutti i materiali attraverso la loro completa informatizzazione e catalogazione. Un lavoro intenso che Andrej A. Tarkovskij sta svolgendo in prima persona con dedizione, nel senso di una genealogia che ha permesso a Tarkovskij di creare quei capolavori che possiamo ammirare grazie alla figliolanza con il poeta Arsenij e al figlio Andrej di continuare a portare al mondo quella strada di bellezza grazie alla figliolanza con il regista Andrej. Sì, Andrej Tarkovskij, il maestro necessario.

Andrea Ulivi

Cinema e psicoanalisi

Realtà, Finzione, Immaginazione



Massimo Esposito

Oltre il giardino, di Hal Ashby. Chance - interpretato da Peter Sellers - è un giardiniere, metodico, preciso, buono e sincero, dai modi inespressivi, ingabbiato dentro una povertà mentale, quasi un minus habens. Ha vissuto sempre presso l'uomo che l'ha accolto da bambino, sa solo di giardinaggio, non è mai uscito dalla casa, il resto lo conosce unicamente attraverso la Tv. La sua realtà è mediata dalla televisione che crede di poter controllare attraverso il telecomando. Quando muore il suo benefattore gli eredi lo sfrattano, viene accolto in casa di un ricchissimo finanziere, consigliere del Presidente. Le sue frasi sul giardinaggio sono credute profonde metafore, ed eccolo al centro dell'attenzione economico-politica nazionale. La realtà percepita da Chance è veicolata da un unico vettore: la televisione. Chiuso nel suo micro mondo, la conoscenza (coscienza) si è formata con un paradosso; immagini della realtà (finzione) e realtà per lui sono la stessa cosa. Chance lascia la casa. Appena apre la porta d'ingresso, si nota la prima strana contraddizione; si passa dal mondo mentale (immaginazione) di Chance a quello reale. Infatti, dalle scene iniziali sembrava che visse in una casa lussuosa con giardino, in realtà è un semplice appartamento che dà su una strada di Washington sporca e violenta. Solo, con una valigia, pochi abiti e il telecomando entra nella vita a lui sconosciuta oltre il giardino. Il mondo reale, per Chance, è privo di senso e violento. C'è una scena in cui, minacciato da una banda di teppisti, estrae il telecomando per sfuggire al pericolo. A seguito di un piccolo incidente, investito da un'auto, viene portato a casa di un ricco uomo. Ben,



anziano e ammalato, è consigliere del presidente degli Stati Uniti. Inizia così un crescendo di malintesi a cominciare dalla prima impressione ingannevole. Chance è un uomo di poche parole. Quando parla, i suoi argomenti si riferiscono sempre al giardinaggio, ma questo suo atteggiamento viene scambiato per discrezione e saggezza filosofica. Tra l'altro il tema "Giardino" si presta per sua natura a metafore e ambigue interpretazioni. Ben è affascinato dalle metafore, fino al punto, da portare Change ad un incontro personale con il Presidente. In un breve dialogo - di fronte alle problematiche economiche, esposte da un Presidente preoccupato, Chance parla del ciclo delle stagioni. Sia Ben sia il Presidente ne sono ammirati. I sempre



presenti "servizi segreti", non trovano niente sul suo passato, poiché Giardiniere - questo il cognome che credono abbia - non esiste all'anagrafe. Change è senza passato. Così concludono che è un uomo protetto dalle più alte e oscure sfere del potere. Il tema dell'immagine (apparenza riflessa, Ben produceva specchi) sottolinea come il mezzo televisivo sia capace di imporre alla realtà una modalità interpretativa che maschera la realtà. Pregiudizi, opinioni indotte da talk show dallo scarso valore logico discorsivo, creano regole, modelli sociali verosimili, quindi consenso. Sono temi fondamentali del nostro recente passato-presente. Il dominio delle immagini sullo spazio mentale porta ad un impoverimento progressivo delle capacità argomentative, proprio come nel personaggio Chance. Il film veicola una situazione limite, pretesto per scoprire la difficoltà del comprendere il vero dal verosimile dei mezzi d'informazione. Letteralmente, il sostantivo informazione: "La trasmissione e ricezione di messaggi relativi a notizie o nozioni ritenute utili o addirittura indispensabili per l'individuo o la società". Immagine e Immaginario se manipolati o non compresi si

fondono e portano ad un lento letargo, vocabolo fuori uso da molto tempo. Nell'etimo il termine "letargo" identifica, rispettivamente,



oblio e inazione (lete e argos; letargo). La relazione tra quello che vediamo e quello che sappiamo nasconde una voragine: dal non conoscere al non comprendere il passo è breve. La

[1] Dealfabetizzazione, fenomeno progressivamente attivo per una società portata a vedere ciò che vuole più che ciò che è. Change si potrebbe definire un ritardato, ma il filtro dello schermo televisivo lo trasforma in un saggio, sensibile e arguto. Soltanto il medico di Ben ha compreso la verità, ma nel momento in cui sta per comunicargliela, Ben, inizia a raccontare di come si senta molto più tranquillo e sereno da quando Chance è entrato nella sua casa. Ben muore. Durante i funerali alcuni uomini politici discorrono segretamente sul prossimo presidente degli Stati Uniti e fanno il nome di Chance. La scena finale è la più emblematica e simbolica. Il Presidente legge una breve commemorazione. In fondo campo si nota un famedio piramidale con al vertice un occhio che richiama simboli esoterici/massonici. Chance, affascinato dal giardino del cimitero, si allontana dal gruppo e vaga. Vede un laghetto e vi entra ma, paradosso, non affonda, cammina sull'acqua. Il Presidente: "Quando ero bambino, mi dissero che Iddio ci aveva creato a sua immagine e somiglianza. Fu allora che decisi di fabbricare specchi". "Sicurezza, tranquillità, e un meritato riposo. Tutti gli scopi che ho perseguito presto li avrò raggiunti. La vita, è uno stato mentale"

Massimo Esposito

Filmografia: Oltre il giardino (Being There), 1979 di Hal Ashby.

Bibliografia e riferimenti: [1] Tullio De Mauro, Analfabeti d'Italia; www.mauroennas.eu _ Il cinema del possibile

Alla fine Sua Santità come Charlot



Pia Di Marco

Spigolando fra vecchi giornali ho trovato questo pezzo del 1947 che mi ha incuriosito, parla di un attore d'eccezione, papa Pio XII, e di un film girato da Marcellini e Simonetti "Guerra alla guerra".

L'autore, Mauro Ferretti, si lascia andare a una facile ironia, non so se anche condizionato dalla testata per cui scrive, "Il Progresso", organo dell'Unione Antifascista Italo-Slava per la città di Trieste. Non manca un accenno alla Luisa Ferida, uccisa dai partigiani nel 1945 assieme a Osvaldo Valenti con l'accusa (poi rivelatasi infondata) di collaborazionismo con i nazisti. Però, l'accostamento di questo film, "Guerra alla guerra", al "Grande dittatore" di Chaplin (1940) è intrigante: nel finale, mentre le voci bianche del coro di Santa Cecilia intonano la celebre "Angiolina", papa Pacelli fa un discorso all'umanità simile a quello dello stesso Chaplin nei panni di Adenoid Hynkel. Insomma, ecco il pezzo fedelmente trascritto con i riferimenti utili a chi volesse rintracciarlo presso qualche biblioteca in Friuli Venezia Giulia.

Pia Di Marco

Roma, maggio, nostra corrispondenza particolare. Forse né Cristo né i due ladroni assieme a lui crocifissi, si sarebbero mai immaginati che un giorno un pontefice, successore del pescatore Pietro, si fosse dato al cinematografo. E forse anche, fino a poco tempo fa, nemmeno Pio XII se ne sarebbe immaginato, proprio lui che è il protagonista del film "Guerra alla guerra". L'idea di questo film d'eccezione nacque una dozzina di mesi or sono ad alcuni cineasti romani cui probabilmente piacque assai la presentazione di papa Pacelli in "Pastor Angelicus". Ma tra le due pellicole corre una differenza ugualmente grande a quella che Dante faceva passare – già che siamo in tema di pontificati – tra un buon papa e Bonifacio VIII, ché, infatti, il primo fu messo assieme con pezzi di vecchi documentari e pochissime scene girate appositamente, mentre questo richiede al Papa di lavorare come un attore cinematografico – sia pure di riguardo – e perciò di far attenzione al "ciak" e al "via" e all'"alt" del regista, di parlare attenendosi il più possibile alle parole del copione e di muoversi secondo il dettame degli esperti. Sembrava un compito assai difficile, dapprima, quello di convincere Sua Santità a posare sotto la luce dei riflettori. Ma dopo i primi approcci ci si accorse che anche un vecchio Papa può essere un modernista di larghe vedute e su un rullo di pellicola fu attaccata una benda nera per contraddistinguerlo e riservarlo al Santo Padre. Fabri, Simonelli, Musso, Vasile, Zavattini si diedero anima e corpo alla sceneggiatura (pardon, "corpo soltanto" dirà Pio XII, anima no, naturalmente...) e Simonelli, anzi, assunse pure la regia. Così il lungo documentario di quasi duemila metri di pellicola (poco meno,

cioè, del normale metraggio del film) cominciò a vedere la luce... dei riflettori ed ora, probabilmente, sarà stato già visionato nei privati appartamenti del Pontefice. "Guerra alla guerra" vuol essere uno squarcio della vita del mondo allorché dalla pace piombò improvvisamente nel caos della seconda guerra mondiale e segue le vicende dell'umanità fino agli scoppi delle prime bombe atomiche. Un film che, per non voler essere retorico, cadrà facilmente in una specie di retorica dell'antiretorica, il cui tripudio sarà, nelle sequenze dell'annuncio della pace, il commento musicale rappresentato dalla popolare canzone "Angiolina" cantata dal coro delle voci bianche di Santa Cecilia. E lì ci verrà fatto di dirci: povero mondo, guarda



Locandina realizzata da Anselmo Ballester sul documentario "Guerra alla guerra" (1948) di Romolo Marcellini e Giorgio Simonelli



che voci hanno dato all'umanità gaudente! Scherzi da prete, scherzi, anzi, da Papa. Il finale del film è ispirato a quello del "Dittatore" di Charlie Chaplin. Sua Santità appare dopo il "fungo" della bomba atomica vestito di bianco (oh,

bianco fiore...) su uno sfondo di velluto rosso scuro e pronunzia parole di pace e altre di condanna per i guerrafondai d'ogni tempo e d'ogni colore. Poi una lenta carrellata lo porta in primo piano. E lo spettatore se ne andrà soddisfatto pensando al Papa, ad Angiolina, a Charlot e alle voci bianche. Da regista per le scene con Pio XII non ha però fatto Simonelli che, preso da altri impegni, s'è affidato al supervisore Alessandro Blasetti. Così sarà Blasetti ad avere l'onore di dirigere quest'attore d'eccezione e per risparmiargli il lavoro, anzi, il nostro Alessandro è ricorso ai servizi di una controfigura che eviterà a papa Pacelli l'inco-

modo delle prove (chissà se Blasetti si sentirà salire il rossore alle guance, lì dinanzi al Pontefice, ripensando al suo "Corona di Ferro" ad esempio, in cui seppe con abile mano mettere in mostra i quarti superiori della defunta Luisa Ferida? Oppure se si morderà le labbra pensando che qui non ci sarà un bel nulla, proprio, da mettere in vista?). Si dice che la controfigura di Pio XII tenga particolarmente a far notare ai molti cinematografari poco esperti di religione, i quali prendono parte alla lavorazione di "Guerra alla guerra" che controfigura e antipapa sono due cose completamente diverse. E si dice anche che Pio XII – volendo parlare in sette lingue e non volendo ricorrere al doppiaggio – girerà sette volte la stessa scena. C'è da concludere che Sua Santità ci ha preso gusto.

Mauro Ferretti

In "Il Progresso", organo dell'Unione Antifascista Italo-Slava per la città di Trieste, anno III, 19 maggio 1947



Teatro

Lo Spirito allegro con un humour britannico



Giuseppe Barbanti

E' Leo Gullotta nei panni dell'affermato scrittore Condomine ribattezzato nell'edizione italiana Considine, uno dei protagonisti di "Spirito allegro", fra le più note commedie del repertorio brillante di Noel Coward che sarà replicata al Teatro Carcano di Milano dal 9 al 19 febbraio. "Spirito allegro" scritto nel giro di pochi giorni in piena guerra mondiale e andata in scena a Londra nel 1941, sotto i bombardamenti, ha subito goduto di una fortuna scenica veramente unica totalizzando ben 2000 repliche sino al 1945, anno in cui la commedia venne messa in scena per la prima volta nel nostro Paese da Luchino Visconti che dirigeva in quell'allestimento fra l'altro, Rina Morelli e Paolo Stoppa. Ed è un successo che continua tuttora nel mondo: una versione ne è stata presentata nel 2009 a Broadway, con gli interpreti Rupert Everett e Angela Lansbury.



Leo Gullotta in "lo spirito allegro" (foto di Tommaso Le Pera)

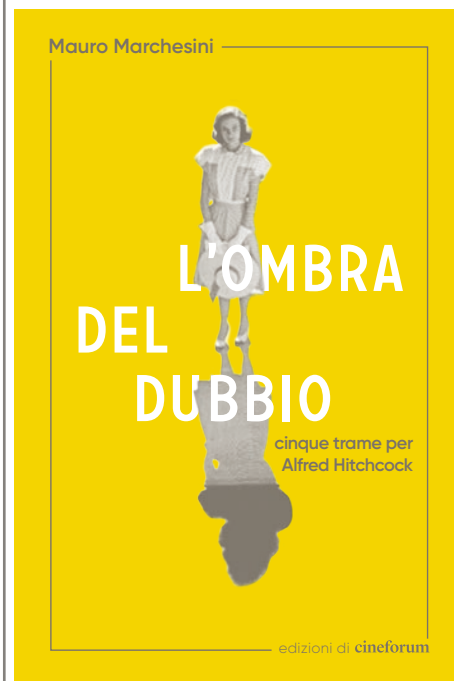
La Lansbury è tornata nel 2014 a interpretare signora Arcati, l'improbabile medium che funge da tramite con l'"altro mondo", in un'edizione andata in scena al Gielgud Theatre di Londra e nuovamente nel 2015 in tour statunitense. Coward si misura in questo testo con il tema del paranormale: lo spunto è la curiosità dello scrittore Considine che, per motivi professionali, allo scopo di documentarsi sulla dimensione dello spiritismo e tutto ciò che gli ruota intorno (è proprio il caso di sottolinearlo) non trova di meglio che organizzare una seduta spiritica. Naturalmente lo fa mosso da una buona dose di scetticismo, favorito dalla conoscenza diretta di una collega scrittrice, madame Arcati, peraltro parecchio originale ed estrosa, che non si fa problemi a far sapere di praticare l'occultismo. Mal ne incolse al povero Considine, perché a seguito della seduta, inaspettatamente, s'insediò di nuovo nella casa in cui era morta ancor giovane all'improvviso in maniera a dir poco quasi incredibile (un malore fatale che pose fine a una risata inarrestabile) la prima moglie dello scrittore, ovvero il suo "spirito". La donna, la povera Elvira, si materializza solo agli occhi e alle orecchie di Considine e del pubblico. Non è difficile immaginare la lunga serie di accidenti che ingenera questa presenza: le conseguenze più pesanti sono, comunque, per la seconda moglie che ben presto è costretta a prendere atto delle stranezze dello "spirito allegro" di Elvira e chiama madame

Arcati per tentare di farla ritornare all'"altro mondo" definitivamente. La reazione della medium è un discutibile compiacimento per l'inaspettato esito della seduta andata evidentemente dal suo punto di vista a buon fine: ma quel che fa veramente imbestialire la moglie di Considine è la sconsolata comunicazione del non esservi mezzi né tecniche per rispedire la rivale nell'"al di là" da cui era venuta. Elvira letteralmente dilaga e il povero Considine si trova a far fronte alle più o meno motivate intemperanze non di una ma di due consorti, con una scatenata prima moglie che cerca di attentare più volte alla sua vita. Al punto che la seconda consorte di Considine, disperata, prende l'auto del marito per recarsi da madame Arcati: peccato che Elvira, per vendicarsi di un mancato invito al cinema da parte di Considine, ne avesse manomesso i freni. Il nostro scrittore rimane vedovo per la seconda volta. Il video-mapping, la tecnologia multimediale che permette di proiettare della luce o dei video su superfici reali, spesso impiegata per animare le facciate degli edifici, trova nelle ultime scene della commedia

un utilizzo insistito, imprimendo agli sviluppi della vicenda un ritmo incalzante anche sotto il profilo visivo con la raffigurazione su una vetrata delle sagome delle due consorti destinate a breve stavolta a eclissarsi definitivamente entrambe. Ovviamente grazie all'intuito di una sempre più grottesca Madame Arcati e alla complicità inconsapevole della cameriera di casa. Certamente la traduzione di Masolino D'Amico ha un peso significativo nel restituirci le battute rapide e nette e il dialogo scintillante dell'originale di Coward: ma l'allestimento di un testo come questo, certamente non supportato dalle credibilità di quanto accade in scena, si regge su un'accurata e attento lavoro di regia che valorizzi l'apporto della recitazione degli interpreti decisiva per svelare appieno agli spettatori l'intensa ed esuberante vitalità di "Spirito allegro", opera di un uomo di teatro a tutto tondo. Il regista Fabio Grossi riesce benissimo nell'intento di presentare uno spettacolo godibile proprio perché recitato in maniera a dir poco egregia da Betti Pedrazzi (la medium madame Arcati), Valentina Gristina (Elvira, la prima moglie), Federica Bern (la seconda moglie), Rita Abela, Chiara Cavalieri, Sergio Mascherpa. Le ricostruzioni musicali d'epoca sono di Germano Mazzocchetti, i costumi della Sartoria Tirelli, le scene di Ezio Antonelli.

Giuseppe Barbanti

Abbiamo ricevuto



L'ombra del dubbio, capolavoro di Alfred Hitchcock del 1943, è un piccolo, splendido esempio delle virtù della simulazione. Nessuna meraviglia quindi che Mauro Marchesini, l'autore di questo libro, si sia sentito quasi in dovere di buttarsi con naturalezza sulla pista di un racconto-saggio. Un racconto-saggio dal quale ne scaturisce un percorso misto, diviso in cinque tappe autonome, che mescola diligentissime verità storiche con retroscena palesemente falsi, arbitrarie soste romanzesche con insospettabili ricostruzioni documentaristiche. Strada facendo, il taglio dell'avventura si modifica, le combinazioni tra quadro e cornice assumono diverse sfumature, personaggi curiosi, se non eccentrici, intrecciano i loro cammini. Tra la regola dell'indagine e l'eccezione della bugia pura, sullo sfondo, naturalmente, campeggia l'ineffabile sagoma di sir Alfred Hitchcock.



Jackie



Paola Dei

Una impeccabile Natalie Portman per Pablo Larrain che, dopo aver presentato il film *Neruda* a Cannes, è arrivato a Venezia 73 per raccontarci la vita e la personalità di Jacqueline Kennedy, moglie del Presidente degli Stati Uniti John F.

Kennedy, successivamente signora Onassis. Una impresa non da poco se si pensa che è scaturita dalla mente di due uomini, due cineasti attenti ai particolari e già noti al grande pubblico per altre indimenticabili opere. Come ha raccontato lo stesso Larrain durante la conferenza stampa a Venezia 73, il progetto gli fu proposto da Darren Aronofsky a Berlino e lui, pur essendo cileno e meno interessato a questa parte della storia degli Stati Uniti, si lasciò affascinare dall'idea di esplorare l'anima di una donna tanto discussa nella sua veste pubblica e privata. Dopo tanti film sulle figure maschili ebbe l'opportunità di girarne uno su una donna. Durante le interviste ha raccontato di aver parlato molto con la madre e con molte altre donne al fine di comprendere meglio l'anima femminile cercando di entrare nella psicologia del personaggio in maniera diretta e profonda, operazione che gli è riuscita perfettamente perché mai come in questo caso è vero l'aforisma di Oscar Wilde che recita: *nulla è più profondo di ciò che appare superficiale*. Darren Aronofsky invece, produttore del film, nella veste di regista aveva già affrontato il complicato intreccio delle vicissitudini alle quali viene sottoposta la protagonista de: *Il cigno nero*, un thriller psicologico ambientato nel mondo del balletto e, non a caso, interpretato da Natalie Portman, premiata con l'ambita statuetta dell'Oscar e perfetta nella postura, nella gestualità e nelle tonalità vocali anche in questo film. Lo sceneggiatore è un ispirato Noah Oppenheim che ha ricevuto a Venezia 73 il Premio per la migliore sceneggiatura, il montaggio è di Sebastian Sepulveda, la musica di Mica Levi, la distribuzione italiana di Lucky Red. Accanto a Natalie Portman, fra gli altri recitano Peter Sarsgaard nei panni di Robert Kennedy, Greta Gerwing, John Hurt, Sunnie Pelant. La storia, un intreccio accattivante di realtà e fantasia, ci racconta i giorni successivi all'assassinio del Presidente John F. Kennedy e mette in scena l'innata eleganza di Jackie, raffinata icona di stile, preferita dallo stilista Oleg Cassini, per numerose generazioni e ancora oggi misteriosa donna dalle molteplici realtà, fondendo pubblico e privato e svelandoci i particolari più intimi di quei giorni. Dopo cinque giorni dalla morte del Presidente, Theodore H. Withe, giornalista di "Life" si reca a casa della vedova per avere un resoconto dettagliato dei fatti. Lei, apparentemente imperturbabile, fra una sigaretta e l'altra elabora il suo lutto mentre la maschera ufficiale che la attraversa anche in questi momenti si



intreccia con il desiderio di costruire il ricordo di una vita trasparente e perfetta insieme a colui che aveva conosciuto e sposato quando era senatore e astro nascente del Partito Democratico e con lui aveva successivamente avuto quattro figli, due morti quasi subito. Nel suo lutto paradossalmente Jackie è una donna sola che non perde neppure in questi momenti la sua riconosciuta abilità sociale. Persino il generale De Gaulle e il leader sovietico Nikita Kruscev, rimasero affascinati dalla grazia e dal savoir faire della "first lady". Fra i ricordi che emergono durante l'intervista quelli che la vedono protagonista nel ripristino degli arredi della Casa Bianca e la visita guidata

da lei condotta e trasmessa in TV. Una meravigliosa favola sconvolta da uno sparo a Dallas dove il marito fu ferito mortalmente, poi l'immagine di Jackie che nel suo tailleur rosa, rimasto famoso nella storia, raccoglie sul cofano della macchina parti del cervello del marito, nel tentativo di poterglielo restituire. Dopo che il presidente fu colpito, Jacqueline lo abbracciò dicendo «Ti amo tanto Jack» poi chiamò un sacerdote per fargli avere l'assoluzione e l'estrema unzione. Non volle mai separarsi dal tailleur che indossava durante la tragedia e si rifiutò di rimuovere le macchie. In ogni scena la vedova, ammirevole nella sua dignità, appare inflessibile mentre racconta la sua verità al giornalista di Life e Larrain ce la restituisce collocandola, come direbbe Hemingway, nell'az-

zurro altipiano dell'immaginazione. Alcuni dialoghi, come lui stesso ha riferito, sono immaginati, come quello con il sacerdote, ma la storia è quella, caustica e drammatica. La sua figura, così diversa da quella di Neruda, emerge in ogni fotogramma dove l'ambientazione si fonde spesso con il carattere della protagonista in una eleganza fredda e calda allo stesso tempo, sontuosa e solitaria, pubblica eppur misteriosa. Amante della musica, dell'arte, della bellezza, Jackie sembra aver vissuto costantemente per costruire un'immagine ideale di sé da esibire nel mondo scambiandola con la sua essenza. Al funerale che si svolse a Washington, tiene i suoi figli per mano, un velo nero le copre il volto, coprendo con eleganza anche quel dolore che mai si è permessa di mostrare pubblicamente. Natalie Portman materializza perfettamente quanto il regista ha voluto farci comprendere e c'è una perfetta coesione fra il personaggio e il racconto del personaggio sceneggiato da Oppenheimer. Attimi di pathos, di dolore, dove si respira la tragedia che la donna ha la capacità di non farci mai vivere fino in fondo ma di nascondere dietro alla sua attenzione per i dettagli e l'irritazione per ciò che appariva dozzinale. Jackie vive il potere ma non ha le caratteristiche di colei che è mancante di scrupoli. Ci dice la storia che portò il lutto al marito per un anno e che presenziò a tutte le manifestazioni pubbliche in suo onore, fino all'inaugurazione della Biblioteca di Boston intitolata a John Fitzgerald Kennedy, che venne inaugurata nel 1979 da Jimmy Carter.

Paola Dei

Omaggio

Noi e la Giulia (Ita, commedia, 2015) di Edoardo Leo

con Luca Argentero, Edoardo Leo, Claudio Amendola, Anna Foglietta, Stefano Fresi, Carlo Buccirosso. Tratto da "Giulia 1300 e altri miracoli" di Fabio Bartolomei



Verso la fine del film i protagonisti fanno un brindisi dichiarando il motivo perché sono dei falliti. A un certo punto è il turno di Sergio (Claudio Amendola), idealista deluso con moglie che l'ha lasciato per uno di Confindustria:

"..Sono un fallito perché ho visto fallire il comunismo e la lotta di classe e sono un fallito come padre perché mia figlia ha indicato Maria De Filippi come una delle persone più importanti della storia del Paese.."

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'
Magazine on-line di cinema 2015



Diari di Cineclub è su **Wikipedia**. Per leggere la pagina clicca qui



E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantarò

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

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

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

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Patrizia Masala, Nando Scanu
la pagina e il gruppo di facebook sono a cura di
Patrizia Masala

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:

www.cineclubromafedic.it

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantarò
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente
agli autori.

I nostri fondi neri:

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

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.

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

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)

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

www.cineclubromafedic.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www.pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it

www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.arciiglesias.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemasfedic.it
www.movementu.it
www.giornaledellisola.it
www.storiadeifilm.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.prolocosangioannaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.cortisenzafrotiere.com
www.officinacustica.it
www.losquinchos.it
www.uccarci.it
www.assoziazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.ostiaanticaparkhotel.it
www.lacittadeglidei.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.cineclubinternational.eu
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.selmonserrato.it
www.telegi.tv
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.asfilmfestival.org/it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrucchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infocic.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.lsvideo.altervista.org



ISSN 2431-6739
772431673900