

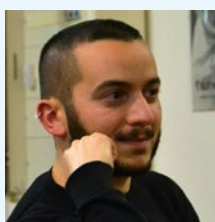
I Circoli del Cinema alla riscossa - 70 anni in circolo 1947 - 2017

Per una nuova stagione di resistenza culturale

Il diritto all'arte, all'arricchimento culturale, alla capacità di comunicazione, fonte di ogni mutazione culturale e sociale, è un diritto imprescrittibile.

Esso è garante di una vera comprensione tra i popoli, solo mezzo di evitare le guerre.

Art. 2 - Carta dei diritti del pubblico (Tábor, 1987)



Luigi Cabras

Nelle tre giornate di autoformazione, studio e confronto, tenutesi a Cagliari in occasione del settantesimo anniversario della fondazione delle Federazioni italiana e internazionale dei Circoli del Cinema, è stato

più d'una volta richiamato il valore della Resistenza: negli interventi dei delegati dei Circoli, degli ospiti delle Federazioni estere, nei gruppi di lavoro, nei documenti ufficiali. Resistenza, perché la sensazione diffusa, che in tanti percepiscono in questa epoca di crisi - civica, prima ancora che economica o politica - è che tutto l'insieme dei diritti e dei punti di riferimento, elaborati a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, ricucendo il tessuto lacerato della società civile, delle rappresentanze e della cultura, sia messo ancora una volta pericolosamente in discussione. Riflessioni come questa potrebbero suonare spropositate o retoriche, tanto più se si consideri il mondo dei Circoli del Cinema come espressione di un disimpegno, un hobby, un modo fra tanti per occupare il tempo libero di cinefili e chiacchieroni. Chi conosca anche solo parzialmente storia e obiettivi della F.I.C.C., però, non potrà stupirsi del segnale d'allarme che è risuonato forte e chiaro il 10, 11 e 12

marzo 2017. In questo periodo, in cui il sistema dei partiti politici e delle grandi ideologie popolari sembra essere irrimediabilmente compromesso o, peggio, progressivamente deformato in un magma di sbraitanti movimenti demagogici, il modello dell'autoformazione socializzata, praticato - fisicamente praticato, non solo sulle tastiere davanti ai monitor dei computer - dalle socie e dai soci dei Circoli del Cinema, rappresenta un esempio raro e prezioso di prassi democratica, fautrice di un'autentica "cultura dal basso". Si tenga presente che questa considerazione non

segue a pag. successiva



Il "buon" consiglio di Poletti ai giovani nella vignetta di Pierfrancesco Uva



Lutto

Roma, Ospedale S. Camillo, 22 marzo

E' morto il critico e storico del cinema Mino Argentieri, l'ultimo critico militante, grande sostenitore dell'Associazionismo di cultura cinematografica, nostro affettuoso compagno di tante lotte per garantire l'adeguata formazione del pubblico, l'accesso al cinema anche da parte dei ceti popolari, e per lo sdoganamento del cinema nel panorama culturale e accademico

seguono a pag. 37 alcuni ricordi di ex studenti, amici e compagni che lo hanno amato e che intendono proseguire la sua battaglia

Fédération internationale des ciné-club
International Federation of Film Societies

REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA
REGIONE AUTONOMA DI SA SARDEGNA

F.I.C.C. FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema
dal 1947 aderente alla International Federation of Film Societies - IFIS

70 ANNI IN CIRCOLO 1947-2017

CON IL PATROCINIO DEL

COMUNE DI CAGLIARI

CAGLIARI
CITTÀ EUROPEA
dello SPORT 2017

GRAZIE A:

diari di Cineclub

segue da pag. precedente

può prescindere da una notazione preliminare: la "cultura dal basso" non è "cultura bassa", approssimativa, limitata, ininfluente. Un'autentica cultura capillare, sviluppandosi con sistema e metodo a partire dalle differenti e trasversali fondamenta della società, procede da strumenti consapevoli, ne costruisce di nuovi, e li propone anche a chi ancora non abbia avuto accesso a occasioni idonee per l'accrescimento del proprio "spirito critico". Contro l'illusione di strade comode e veloci, contro la maliziosa coincidenza tra interessato impegno politico e sfruttamento di viscerali pulsioni sociali, contro il personalismo egocentrico e vanitoso esercitato attraverso il consumo della credibilità istituzionale, a mostrare che un'altra politica e un'altra cultura popolare siano davvero possibili è proprio quel lavoro auto-responsabilizzante, osmotico, faticoso e a lungo termine, che si pratica nei Circoli del Cinema... e sono settant'anni che quel lavoro s'impegna a dimostrarlo! Rilanciare oggi, nel nostro Paese, l'opera dei Circoli – il cui storico valore pubblico è deliberatamente ed esplicitamente messo a repentaglio dall'attuale organigramma del Ministero della Cultura, guidato dall'On. Dario Franceschini – significa, sostanzialmente, riscoprirne le virtù, le potenzialità e gli strumenti. Le difficoltà, dunque, non stanno nell'adeguare la definizione di un "nuovo pubblico" (così come tratteggiato da Filippo M. De Sanctis, a Fabio Masala¹) ma, piuttosto, nell'individuare efficacemente i sintomi di disfacimento del senso di comunità che affligge questa "nuova società" e combatterli, così come si fa con la ricaduta di una brutta influenza: rinforzare "sistema immunitario e anticorpi" (sguardo critico, perseveranza, lungimiranza) e assumere "vitamine e ricostituenti" (momenti di incontro, formazione, appuntamenti di confronto, occasioni pubbliche di riunione, iniziative sociali). Contestualmente, emerge come sempre più prioritario l'impegno a scongiurare l'assuefazione da pressapochismo, diletterantismo e superficialità: se, infatti, i movimenti dal basso e le associazioni di politica culturale non vogliono rischiare di diventare corpi sociali obsoleti, di contro non possono illudersi sull'utilità di assolvere a una funzione di sfogo o di ammortizzatore del diffuso malcontento. D'altra parte, è storicamente chiaro come, quando le folle si agitano senza organizzarsi con strumenti adeguati, vengano presto sfruttate e soggiogate: tanto da chi vorrebbe soffocarle le istanze, quanto da chi pretenderebbe di guidarle. Si guardi all'Italia di oggi e si assisterà a una preoccupante rappresentazione di questo scenario. Durante il Congresso Nazionale della F.I.C.C. tenutosi a Cagliari nel 2014, in un breve intervento la Segreteria Regionale

1 Cfr. *Il pubblico come autore: l'analisi del film nelle discussioni di gruppo* / Filippo M. De Sanctis. – Firenze, La Nuova Italia, 1970; *Pubblico e associazionismo culturale* / Filippo M. De Sanctis. – Roma, Bulzoni, 1976; *Pubblico e cineteche: nuove frontiere del lavoro educativo all'uso del cinema* / Filippo M. De Sanctis, Fabio Masala. – Roma, Bulzoni, 1983

Sarda espresse alcune considerazioni su quello che venne individuato come fulcro dell'operato della Federazione: la formazione e l'auto-formazione come pratiche efficaci di educazione degli adulti, da ri-studiare, ri-profondire e rilanciare a tutti i livelli. A distanza di poco più di due anni, sembra che si debba perfino fare un passo indietro e valutare che si sia in presenza di un problema più radicale: la tenuta stessa del tessuto sociale, inteso come luogo di condivisione di spazi, di informazioni, di contenuti, di valorizzazione delle differenze, di confronto pacifico. Per disinnescare, da un lato, questo stato di anestesia generale che minaccia la libertà di tutta la cittadinanza, e, dall'altro lato, rispondere all'esigenza – vigorosamente, seppur confusamente, manifesta su *social network* e piattaforme digitali – di essere protagonisti attivi di un cambiamento tangibile e duraturo, come operatrici e operatori culturali dei Circoli del Cinema possiamo testimoniare che esista un modo d'azione concreto, efficace e pubblico: si tratta, in poche parole, di ricostituire le condizioni perché le persone si incontrino, si guardino, si parlino, condividano esperienze estetiche, ludiche, politiche... in una parola "umane", in cui la tecnologia sia amica al servizio dei processi (che faciliti comunicazioni a distanza, proiezioni, ricerche, produzione di documenti, etc.) e non, invece, una minaccia, uno strumento di alienazione o l'alibi dietro il quale nascondere accidia e delega. Queste condizioni non sono né evanescenti, né dispendiose: consistono, infatti, nella garanzia di accesso gratuito o a costi contenuti a sedi pubbliche, spazi di riunione e proiezione, informazioni, materiali, strumenti e opere cinematografiche e audiovisive, facilitazioni e sostegno nell'organizzazione di momenti di condivisione e apprendimento, il riconoscimento da parte delle istituzioni locali e nazionali, il rafforzamento delle strutture unitarie di organizzazione (fra le quali la F.I.C.C. è una delle maggiori, ma non l'unica minacciata dalla demolizione programmata del Ministero). Poiché dal sistema di mutuo sostegno tra enti pubblici e associazioni di cultura cinematografica (e, con esse, di altre formazioni culturali autonome e volontarie) dipende il mantenimento di un processo sempre *in fieri* di formazione di un pubblico di cittadine e cittadini consapevoli, critici, responsabili, le suddette condizioni possono e, anzi, debbono essere richieste e pretese a tutti i livelli istituzionali. Le parziali conclusioni di queste considerazioni sono emerse spontaneamente durante le restituzioni dei lavori di gruppo: ciascuna e ciascuno, acquisiti gli strumenti critici che rendono consapevoli dei propri diritti², assume contemporaneamente un do-

2 durante i lavori, è stata espressa con forza l'intenzione di un rilancio dei principi e degli obiettivi della **Carta dei Diritti del Pubblico**, promulgata durante il Congresso Internazionale della I.F.F.S. a Tábor (Cecoslovacchia) nel 1987: essa rappresenta ancora un orizzonte di valori validi, attuali, rivoluzionari e, se possibile, perfino più urgenti oggi, alla luce del progresso tecnologico globale, delle potenzialità e delle insidie di internet e dei

vere pubblico nei confronti del contesto in cui vive, lavora, si relaziona con le altre persone e interagisce con enti, istituzioni e formazioni sociali alternative. Tutte e tutti sono messi, dunque, nelle condizioni di raccogliere una responsabilità: diffondere gli strumenti di valutazione, descrizione e analisi della realtà, l'approccio critico, la disposizione ad aprire nuovi spazi di incontro e confronto, anche nel piccolo dei luoghi di lavoro, nei quartieri, nei gruppi delle amicizie intime. Si apre, nuovamente, una stagione di cruciale impegno, lotta e partecipazione: ci si dovrà schierare e si dovrà pubblicamente prendere posizione come operatrici e operatori attivi di resistenza culturale.

Luigi Cabras

Segui il canale youtube di Diari di Cineclub



Gli ultimi programmi inseriti

www.youtube.com/channel/UCnEMM-BhxM7Xi-G93ZYS6kzQ

70 anni in circolo in FICC – Cagliari 10,11,12 marzo 2017. La prima giornata (video)

www.youtube.com/watch?v=EA-tcZK224fA&t=3s

AAMOD 27 febbraio 2017 dichiarazioni del DGC contro l'Associazionismo Nazionale di Cultura Cinematografica

www.youtube.com/watch?v=zQCbrUU-GcO4

Visionari 16 marzo 2017 ★ RADIO ONDA ROSSA 87.9 fm ★ - Marco Asunis (FICC) risponde sulla legge cinema di Franceschini

www.youtube.com/watch?v=V_M_jr6oSY0&t=2s

12 dicembre 2015, cerimonia civile della FICC al parco letterario Pier Paolo Pasolini, Idroscalo di Ostia, a 40 anni dalla ricorrenza dell'uccisione del Poeta con letture in suo onore.

mass-media digitali.

I Circoli del Cinema alla riscossa - 70 anni in circolo 1947 - 2017

Cineclubismo: 70 Años En Movimiento

Relazione e riflessioni del rappresentante della IFFS Gabriel Rodriguez sui tre giorni di corso di autoformazione organizzati dal Centro Regionale Sardo FICC



Gabriel Rodríguez

Sono iniziate le celebrazioni sul 70° anniversario della nascita della *International Federation of Film Societies* (IFFS) e della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (FICC), con un corso di autoformazione rivolto in primo luogo al pubblico dei propri operatori culturali. Questo importante appuntamento culturale e formativo si è svolto dal 10 al 12 marzo del c.a. in Italia, nel centro del Mediterraneo nell'isola della Sardegna, a Cagliari. L'incontro, organizzato dal Centro Regionale Sardo FICC (finanziato dall'Assessorato alla Cultura della Regione Autonoma della Sardegna), ha offerto l'opportunità di inquadrare una panoramica storica delle realtà presenti dei circoli del cinema in alcuni paesi nel mondo, come l'Italia, il Burkina Faso, la Catalogna in Spagna, l'Ecuador, il Messico e la Russia. Grazie ai tanti ospiti locali, nazionali e stranieri, è stato anzitutto possibile confrontarsi sull'attualità del cinema e dell'associazionismo culturale cinematografico quali strumenti universali che favoriscono l'incontro e il confronto grazie alla semplice condivisione della visione di un film. L'occasione proposta è stata importante anche per ricordare il 30° anniversario della *Carta di Tabor*, deliberata al Congresso della IFFS nel 1987, in cui si deliberò sui dieci punti che fissavano la *Carta dei diritti del pubblico* e che determinavano la propensione internazionalista della IFFS sull'importanza del valore dell'interscambio culturale sulla pace mondiale. La discussione su questo punto specifico, che ha coinvolto operatori di diverse generazioni, ha riguardato aspetti pratici riferiti alla formazione del pubblico e degli stessi operatori culturali, all'attualità della Carta e alle difficoltà presenti nella situazione attuale. La discussione generale ha consentito anche di esaminare e confrontare lo stato delle condizioni culturali e politiche dei paesi presenti, evidenziando un contesto positivo nella legislazione e nelle attività culturali in favore del pubblico in realtà, ad esempio, come la Catalogna, l'Ecuador ed il Messico. Una condizione che è il risultato di lotte unitarie di diverse organizzazioni politiche e movimenti culturali progressisti, che sono riusciti a sviluppare e far comprendere il grande valore culturale del lavoro organizzativo dei circoli del cinema nell'educazione e nella formazione critica della società. In queste specifiche realtà, il rapporto esistente tra le biblioteche e le cineteche è un elemento importante che favorisce lo sviluppo di politiche culturali nel rapporto critico tra film e pubblico.

Viceversa, si sono potute registrare in altre nazioni situazioni nelle quali le garanzie legislative a favore del pubblico acquisite da decenni risultano affievolirsi. Tra questi paesi vi è l'Italia, dove le associazioni nazionali di cultura cinematografica, le uniche a rappresentare gli interessi del pubblico dal secondo dopoguerra, hanno di recente subito un forte contraccolpo a causa della nuova legge cinema e audiovisivo. Le politiche estreme neoliberiste stanno sempre più venendo alla luce, facendo emergere modelli di politica culturale tendenti ad oscurare l'impegno volto a promuovere e a garantire l'esercizio del diritto del pubblico di organizzarsi per la fruizione autonoma della cultura e dell'arte. E ciò lo si sta facendo senza alcuna argomentazione trasparente, negando, di fatto, una storia esemplare ricca di impegno volontario e di come i circoli del cinema abbiano contribuito a formare e far crescere il pubblico in tante realtà comunitarie italiane. Il legislatore ha commesso un grave errore. Negando i finanziamenti che per decenni hanno contribuito a rafforzare e consolidare la programmazione e la formazione all'interno dei circoli del cinema, con importanti progetti culturali, mostre, rassegne cinematografiche regionali e nazio-



Peppetto Pilleri e Marco Asunis (foto di Patrizia Masala)

nali, si vuole cancellare una originale e attiva esperienza partecipativa del pubblico e dei cittadini italiani, compromettendone l'autonomia culturale e subordinandola a interessi commerciali e del mercato culturale. Il Brasile non sta meglio, anch'esso è ugualmente in una condizione buia dopo il colpo di stato, che ha determinato incertezza anche nel settore culturale cinematografico. Insomma, è grazie al Centro Regionale FICC Sardegna, al segretario Gigi Cabras (che ha introdotto e presentato il programma dei lavori) e al gruppo dirigente della FICC sarda, che si sono potute evidenziare in tre giorni di lavori nell'Hotel Panorama di Cagliari tutte queste considerazioni, insieme a tantissimi operatori culturali di generazione e provenienze diverse. Ricordo qualche loro provenienza: Bitti, Oristano, Iglesias, Monserrato, Modica, Villacidro, Sassari,

Cagliari, Seneghe, Arborea, Madrid, Elmas, Quartu S.E., Uta, Barcellona, Quito, Terralba, Mosca, Ouagadougou, Macomer, Città del Messico, tutti appassionatamente disponibili a scambiarsi in una colorata varietà di lingue le proprie esperienze o magari le riflessioni e le analisi sui film visti insieme. È stato il presidente della IFFS Jesus Antonio Claudino, collegato da Vitória, Brasile, a portare venerdì 10 marzo c.a. il messaggio di saluto di tutta la Federazione internazionale, ricordando la figura di Luce, presidente onorario della IFFS e figlia del grande regista francese Jean Vigo, recentemente scomparsa. Subito dopo è Marco Asunis, il presidente nazionale della FICC, a introdurre il seminario dal titolo: *Circoli in Italia: ieri, oggi... e domani?*, giusto per inquadrare sul piano storico generale, dal dopoguerra fino ad oggi, il ruolo dei circoli del cinema in Italia, i momenti culturali e le tante persone che hanno caratterizzato la vita della FICC in questi 70 anni. Le relazioni di Valentina Origa e della figura storica per la Cineteca Sarda e la FICC di Giuseppe Pilleri, accompagnate da una documentazione che è stata distribuita ai partecipanti, hanno dato le chiavi per comprendere in profondità le origini dell'associazionismo culturale in Italia e nell'area del mediterraneo, con il ricordo di figure di primo piano che si sono impegnate per la crescita del pubblico, di operatori culturali, lavoratori, registi cinematografici, intellettuali e professori come, ad esempio, giusto per citarne alcuni: Cesare Zavattini, Filippo Maria De Sanctis, Sebastiano Di Marco, Fabio Masala, Riccardo Napolitano e tantissimi altri. Successivamente, hanno portato durante tutti i lavori il loro saluto e la propria esperienza nell'ambito associativo altri partecipanti, come Angelo Tantarò, direttore responsabile della rivista on line *Diari de Cineclub*, Valeria Patané, che oggi vive a Madrid ma che per diversi anni si è impegnata nella IFFS a fianco di Fabio Masala, Elisabetta Randaccio, valente operatrice culturale e rappresentante italiana nella IFFS che ha coordinato la conferenza degli ospiti stranieri, Patrizia Masala, vice presidente della FICC, e Alessandra Guarino del Centro Sperimentale della Cinematografia di Roma, intervenute su importanti aspetti giuridici della legge cinema in Italia ed in Europa. Non è mancato l'intervento del rappresentante istituzionale della Regione Sardegna, il consulente Andrea Dettori, che ha confermato anche per il futuro, a nome del neo Assessore Giuseppe Dessena, l'impegno dell'Assessorato alla Cultura a sostenere il lavoro dell'associazionismo cinematografico. Nella stessa serata, dopo cena, la sessione è continuata con la proiezione del film e il dibattito

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, Italia - Francia, 1951), suscitando una animata e ampia discussione sulla validità oggi di questo classico del neorealismo fantastico, confronto appassionato che è riuscito a richiamare problemi di forte attualità, a sviluppare una molteplicità di letture emerse dallo spirito di un film di un tempo lontano e a cogliere il valore di una sperimentazione di effetti e trucchi cinematografici tesi a creare illusioni e stimolare fantasie, elementi portanti della trama del film. Su di esso non c'è stato un giudizio unanime, ma il piacere è stato assistere al rigore di tutti di esprimersi e ascoltare opinioni diverse dalla propria. La notte successiva, lo stesso esperimento di visione e discussione del film è stato fatto con il cortometraggio *Balcony* di Toby Fell-Holden (Regno Unito, 2015, 17 min.), che ha fatto scaturire anch'esso un intenso dibattito durato più di un'ora e finito oltre la mezzanotte. Il giorno dopo, come parte integrante del corso, si è svolta poi l'analisi del dibattito, che ha esaminato in modo collettivo i difetti e i pregi di chi aveva il compito di guidare la discussione, nel caso specifico Stefano Orrù, rappresentante di un circolo del cinema del centro Sardegna. La pratica della conduzione del dibattito da parte di Stefano ha determinato una riflessione ampia che è diventata ricerca critica inflessibile e rigorosa, in cui il pubblico ha analizzato se stesso e il ruolo complessivo del moderatore. Altro momento importante è stata l'autopresentazione di tutti i partecipanti, che ha evidenziato una grande ricchezza ma anche una complessità di problemi relativi alle diverse realtà associative presenti, fra tutti la difficoltà di relazionarsi con i rispettivi enti pubblici nel lavoro culturale sia in tutta l'isola che in diverse città della penisola. Due giornate intere sono state dedicate a quattro distinti gruppi di lavoro, tutti impegnati a sviluppare osservazioni e proposte sull'attualità della *Carta di Tabor* e della sua divulgazione attraverso canali pubblici ufficiali e istituzionali, così come nei media digitali. L'incontro ha fatto emergere con forza una rivalsea nei confronti del MiBACT - Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e del Parlamento italiano, che, deliberando la legge su cinema e audiovisivo alla fine del 2016, ha di fatto chiuso la politica di sostegno dei circoli del cinema quali organismi di rappresentanza e di formazione del pubblico, decidendo dopo oltre mezzo secolo di non dare più garanzie di supporto finanziario pubblico a questa straordinaria realtà culturale. Una controriforma politica, quella della nuova legge, che ha voluto favorire i grandi monopoli della produzione e distribuzione cinematografica e televisiva, dividere le associazioni nazionali di cultura cinematografica premiando le sale religiose e, infine, negare il valore storico complessivo e la piena cittadinanza dei circoli del cinema alla partecipazione politica attraverso la cultura. Su tutto questo si è sviluppata una riflessione generale. Delle leggi in Africa e in Burkina Faso a sostegno dei circoli del cinema

ne ha parlato Casimir Yameogo della *Federazione Burkinabe*. Egli ha raccontato come grazie alla legge sia possibile sviluppare progetti di formazione per i bambini e i giovani nelle scuole, partecipare al FESPACO, *Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou*, forse il festival di cinema e televisione più importante in Africa che consente di avviare legami con attori nazionali ed internazionali del settore audiovisivo per coinvolgerli in attività educative e formative. In America Latina si sono attivate significative sinergie mediante l'organizzazione di workshop, corsi di formazione sul cinema per principianti e pubblicazioni comuni tra cineteche, biblioteche e circoli del cinema. Laura Godoy ha raccontato del lavoro della *Cinematheque* in Ecuador e, più recentemente, dell'importante sviluppo e consolidamento della *Red de Cineclubes Ecuador*. Julio Lamaña, operatore della *Federazione Catalana dei Cineclub* e segretario generale della IFFS, ha descritto l'importanza dello scambio culturale iberoamericano, di cui si è fatto portatore attraverso l'organizzazione di workshop, mo-



Il segretario generale della IFFS Julio Lamaña - Catalunya (foto di Patrizia Masala)

stre e con la diffusione del catalogo cinematografico denominato *Cinesud*, che ha consentito di stringere legami forti tra Brasile, Colombia, Cile, Ecuador, Messico e Uruguay. In Russia c'è la televisione che predomina sul piano della comunicazione e si è in presenza di un mercato cinematografico enorme. Vladimir Supik, presidente della *Federazione Russa dei Circoli del Cinema*, ha raccontato della importante collaborazione con il *Moscow International Film Festival* e ha fornito una panoramica dei vari festival cinematografici e contatti all'estero, descrivendo infine lo sviluppo delle pubblicazioni in circolazione sul cinema russo e internazionale. Io ho descritto il ruolo svolto dalla Università Nazionale Autonoma del Messico e delle altre istituzioni educative nella promozione di film e nella formazione da parte delle istituzioni pubbliche, oltre al tema dell'archivio e della conservazione dei film. A Città del Messico vi è la presenza più ampia dei circoli del cinema ed uno sviluppo nel campo della promozione del cinema in città. Questo mosaico latino-americano mostra come i circoli del cinema abbiano promosso in questi ultimi anni i diritti del pubblico, che rafforzano i legami e il tessuto sociale di inclusione democratica degli spettatori nel processo organizzativo, nella ricezione delle informazioni e della comunicazione, nell'acquisizione critica del linguaggio cinematografico creativo.

Questo attivismo che perdura da oltre dieci anni è stato alimentato e facilitato all'interno della IFFS grazie allo scambio promosso a livello internazionale da Paolo Minuto, in quel tempo Presidente della FICC e della IFFS. Quello che si è verificato negli ultimi decenni, oltre a riprendere i concetti e i principi della Carta dei diritti del pubblico del 1987, sono le battaglie successive e gli incontri internazionali in vari paesi, che hanno fatto in modo di sviluppare rapporti positivi con organismi legislativi fondamentali per far crescere la consapevolezza circa l'importanza delle politiche culturali a sostegno del pubblico. L'elemento educativo ha caratterizzato il rapporto con diverse organizzazioni istituzionali non governative, veicolato attraverso progetti cinematografici con protocolli rivolti alla presentazione e discussione su problemi importanti come l'alimentazione nel terzo mondo, il ruolo del giornalismo e del mondo della scuola, con la circolazione di film di diverso genere, formato e con la presenza degli autori. Ci sono molti punti di incontro sui problemi con queste realtà sociali e culturali, la prospettiva è quella di organizzare azioni comuni da programmare per il 18 settembre, con eventi simultanei che visualizzano il movimento pacifista in tutto il mondo, così da rafforzare il dialogo tra gruppi e movimenti. Durante le conclusioni ci sono stati impegni sulla necessità di continuare ad andare avanti con il lavoro. Il corso ha superato le aspettative che ognuno di noi si attendeva ed è palpabile assistere alla soddisfazione dei più anziani di essere stati dentro a un processo di ricambio generazionale, così come per i più giovani è stata visibile la felicità di aver appreso e scoperto cose nuove importanti grazie all'apporto solidale dei più adulti. Non è mancata l'autocritica volta a migliorare l'organizzazione e gli eventi, tutto in un clima di solidarietà, amicizia e fraternità, davanti e vicini a una collina conosciuta come *La Sella del Diavolo*, il cui contorno suggerisce per l'appunto una sella, formatasi, secondo la leggenda, quando dopo una battaglia contro gli angeli, il diavolo Lucifero cadde sconfitto sulla montagna. E' questo un auspicio per continuare a lottare per il bene dei diritti del pubblico.

Gabriel Rodríguez, México
Federación Internacional de Cine Clubes FICC/IFFS,
Secretario de comunicación

Professore di sociologia del cinema presso la Facoltà di Scienze Politiche e Sociali della UNAM - Università del Messico ed è responsabile della pianificazione accademica della Cattedra di Cinema e Teatro Ingmar Bergman. Ha partecipato in qualità di ricercatore e operatore culturale a conferenze, seminari, workshop e incontri internazionali. E' membro attivo della IFFS - International Federation of Film Societies. Ha scritto numerosi saggi e pubblicazioni nazionali ed internazionali sul cinema con articoli di giornale e servizi fotografici, sulla cultura urbana e i circoli del cinema. ha pubblicato diversi volumi

Fotos: <https://flic.kr/s/aHskWtVnNP>

I Circoli del Cinema alla riscossa - 70 anni in circolo 1947 - 2017

Storia essenziale della Ficc

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.

Cesare Zavattini



Valentina Origa

La costituzione della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema data al 1947: viene lanciata durante il Convegno di Nervi (10-12 luglio) al quale partecipano 13 Circoli italiani (tutti dell'Italia settentrionale), un rappresentante della Cineteca Italiana, un funzionario della Prefettura di Genova in rappresentanza della Presidenza del Consiglio dei Ministri, George Sadoul del FFCC e Umberto Barbaro del CSC. Fondamentale è l'apporto di Sadoul, che riferisce del vertiginoso sviluppo della Federazione francese, passata dai venti circoli del 1945 agli ottanta dell'anno successivo, per arrivare ai centotrenta del 1947. La FICC prende vita nel settembre del 1947 durante la Mostra del Cinema di Venezia ad opera di un gruppo di intellettuali e registi, primo tra tutti Antonio Pietrangeli, che sarà il suo primo presidente. Il clima è quello fervente della ricostruzione dell'Italia del secondo dopoguerra: una ricostruzione non solo materiale ma di un tessuto democratico devastato dal ventennio fascista: se "la libertà di associazione era qualcosa di acquisito *de facto* con la caduta del fascismo prima e con la fine della guerra poi [...] è ancora un bene indeterminato [...] e giovani non ne hanno esperienza, i più anziani vaghi ricordi, le autorità costituite sono ancora legate, nella mentalità e nella prassi, al dirigismo: niente si può fare senza un permesso della Pubblica Sicurezza". I 30 Circoli esistenti (quasi tutti localizzati nell'Italia settentrionale), tuttavia, riescono ad operare, superando le difficoltà tuttora consuete del trovare una sala, un proiettore, far quadrare il bilancio, pubblicizzare la propria attività; per reperire film di qualità da proiettare a prezzi accettabili si proiettano film provenienti da cineteche² e ambasciate straniere o copie sottratte al macero, scontrandosi con la SIAE, lottando con le richieste della Pubblica Sicurezza che sosteneva non potessero proiettare film sprovvisti del visto di censura. E quando si trovano soluzioni a

stringenti problemi pratici (la FICC ottiene il riconoscimento della Presidenza del Consiglio dei Ministri; si trova una sede a Roma come ospiti dell'editore Einaudi) pesantissimi sono quelli politici: dopo la candidatura di Pietrangeli col Fronte Democratico Popolare, tra la Federazione e il Ministero cala un gelo che durerà a lungo e che si concretizzerà in continui ostacoli all'attività, che non verranno meno col cambio di presidente, Antonicelli, e peggioreranno con la radicalizzazione del dibattito politico post 1948 e il crearsi di un clima da caccia alle streghe. La repressione riguarda tutto il mondo del cinema che viene ricondotto a posizioni filocomuniste. Così, dopo la vittoria della DC e con la realizzazione del Piano Marshall Andreotti, prima presidente della Commissione consultiva per il cinema, poi sottosegretario alla Presidenza del Consiglio del governo De Gasperi con delega allo Spettacolo, si mostrerà in tutta la sua attività "affabile ma duro, flessibile ma minaccioso": da un lato non pone limiti all'invasione dei film americani in Italia, danneggiando di fatto il rinascendo cinema italiano, dall'altro, con la Legge sul cinema del 22.12.1949, aumenta i contributi statali per la produzione nazionale. Notissima è poi l'avversione al cinema neorealista e la posizione presa nel 1952 contro *Umberto D* di De Sica, accusato di aver dato un'immagine falsata dell'Italia, patria di Don Bosco e di una progredita legislazione; insomma, i panni sporchi si devono lavare in famiglia. La FICC è sì riconosciuta dal punto di vista formale, ma non avrà contributi ministeriali per anni dopo quelli del 1949, mentre la UICC, nata dalla scissione nel 1951 (dopo aver accusato la FICC di essere deficiente nell'azione e settaria in senso politico), li avrà immediatamente. Un'altra modalità di intervento repressivo è quello attuato tramite la PS, che interverrà in varie occasioni a impedire proiezioni, non riconoscendone il carattere privato, o facendo pressione sui proprietari di sale cinematografiche perché la domenica mattina non affittino ai Circoli i propri locali. Quando poi la difficile questione del reperimento di film di qualità da proiettare verrà risolta tramite accordi con le ambasciate straniere, che in quanto tali fornivano film sprovvisti del visto di censura, il Ministero porrà un nuovo problema emanando una Circolare ministeriale che autorizza sì le proiezioni senza nulla osta ma previa richiesta da parte di ogni Circolo di una preventiva autorizzazione al Ministero: questo, nei fatti, avrebbe rappresentato il blocco delle attività dei Circoli, che usufruivano dei film stanieri tramite un vertiginoso giro delle stesse pellicole nelle diverse città. I problemi posti dal Ministero - cui dobbiamo riconoscere una certa creatività - sono sempre nuovi: dopo la richiesta di autorizzazione per i

film privi di nulla osta, si cercherà di imporre la proiezione solo di film avuti tramite la Cineteca Italiana e il CSC; nel 1951 la tournée di Ivens in Italia, meticolosamente organizzata, viene variamente ostacolata: la proiezione organizzata dai Circoli di Firenze al cinema Edison viene bloccata dal questore che manda la forza pubblica, con la motivazione che la proiezione di un Circolo non può essere svolta in una sala cinematografica (cosa che avveniva normalmente); a Parma la sala si rivela misteriosamente indisponibile all'ultimo momento. E, contemporaneamente, si verificano episodi



Casimir Yameogo della Federazione Burkinabe (foto di Patrizia Masala)

come l'assalto alla FICC del 1950, quando, pochi mesi prima del Congresso, sessanta nuovi circoli si iscrivono alla federazione: non solo risulteranno per la massima parte fantasma, ma emergerà che la loro iscrizione, non a caso avvenuta con una richiesta pressoché identica, è frutto di una manovra orchestrata dalla DC per cambiare la maggioranza e impadronirsi di fatto della FICC. Tuttavia, la Ficc cresce: dagli iniziali 30 circoli del 1947 si passa a 75 nel 1949, 87 nel 1950. Escono i Quaderni della FICC; dopo un primo radicamento pressoché esclusivo nel Nord Italia e nelle città si riesce a far nascere circoli anche nel Sud e nei centri rurali. L'attivismo della Federazione è frenetico nonostante gli scarsi mezzi. La politica della FICC, con Zavattini presidente (1953-1965) e nonostante forti tensioni anche interne, è sempre più quella di fare dei Circoli un presidio culturale e una scuola di democrazia, in una visione per la quale il cinema è quello dei Lumiere, "disseminato delle spine della realtà", e non di Melies, "con la tendenza dell'uomo a sfuggire i radicali esami di coscienza". Già nel 1948 scriveva V. Tosi in "Cinema": "la parte di pubblico che è più cosciente, quella che sa di poter chiedere al cinema qualcosa di più che non le solite idiozie prodotte in serie, sente la necessità di costruire un cineclub"³. Tuttavia non c'è una visione unanime e le tensioni non sono solo politiche ma di politica culturale: già molto prima del

segue a pag. successiva

1 V. Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, Venezia 1999, p. 30

2 *Pressoché da subito la via francese di cui parlava Sadoul, con lo stretto rapporto tra Federazione e Cinematheque, si rivela difficilmente percorribile per gli alti costi e per le posizioni ambigue presto assunte da alcune cineteche italiane, che arriveranno a prestare i propri film solo ai cineclub non federati alla FICC e comunque a sostenere l'incompatibilità tra la prioritaria necessità della conservazione e la divulgazione dell'opera cinematografica.*

3 V. Tosi, "Circoli del cinema" in «Cinema», 4, 15 dicembre 1948, p.133

segue da pag. precedente

del famoso "No, il dibattito no!" di morettiana memoria Tullio Kezich, membro del Circolo di Trieste, ricorda insofferente la morale edificante che vien fuori dalla discussione del film, la priorità del dibattito sull'esperienza estetica della visione. La differenza tra i circoli che lavorano soprattutto per proiettare e spiegare al pubblico cosa sia cinema, cosa sia arte e quelli che, secondo la definizione che daranno poi F.M. De Sanctis e Fabio Masala, lavorano per costruire un nuovo pubblico e dargli diritto alla risposta, è netta e tuttora molto attuale. Mi sono soffermata più a lungo sui primi anni di vita della federazione perché vi si individuano, *in nuce*, i temi fondanti che caratterizzeranno gli anni a venire. Vorrei fare un accenno solo ad alcuni dei temi fondamentali che si svilupperanno successivamente: il rapporto tra Federazione nazionale e Circoli locali, che abbastanza di recente, con la Presidenza di Paolo Minuto, hanno visto rinforzare il livello inter-



Vladimir Supik, presidente della Federazione Russa dei Circoli del Cinema (foto di Patrizia Masala)

medio dei Centri regionali; il rapporto tra Federazione italiana e internazionale e la redazione nel 1987 della Carta dei diritti del Pubblico; la politica culturale della Federazione, che dagli anni '50 ha collaborato attivamente con le Università Popolari e la Società Umanitaria, proponendosi come obiettivo l'educazione degli adulti attraverso gli audiovisivi. Indimenticabili in questo sono l'attività, i testi e le persone di F.M. De Sanctis, Fabio Masala e Sebastiano Di Marco; il rapporto tra Circoli, pubblico e tecnologie. Già per la seconda metà degli anni '50 F.M. De Sanctis scrive che si diffuse il luogo comune che televisione e motorizzazione segnassero la fine dell'associazionismo; possiamo oggi vedere lo stesso rischio nella diffusione dei social e del digitale. Se sia o no un luogo comune e come reagire a questo cambiamento epocale sta a noi: continuiamo a pensarci.

Valentina Origa

43 anni, vive a Cagliari, dove lavora come insegnante e operatrice culturale. Formatasi all'interno della Cineteca Sarda con Fabio Masala e Peppetto Pilleri, è attiva nella FICC da venticinque anni. Fa parte del Circolo del Cinema LaboratorioVentotto

I Circoli del Cinema alla riscossa - 70 anni in circolo 1947 - 2017

Il corso residenziale della FICC di Cagliari 2017

La carta di Tabor, la storia essenziale dei primi 70 anni della FICC, la legge sul cinema. Tra i temi del corso di formazione permanente



Raffaella Giulia Saba

"Il pubblico ha diritto d'organizzarsi in modo autonomo per la difesa dei propri interessi". Così recita il quinto articolo della Carta dei diritti del Pubblico, redatta a Tabor nel 1987, e così ancora una volta oltre 60 operatori e operatrici culturali provenienti da ogni angolo dell'Isola, ma anche dal resto d'Italia e da diverse parti del mondo hanno provato a fare durante il secondo fine settimana di marzo, in una Cagliari primaverile e assoluta, in occasione dell'annuale corso regionale di autoformazione della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. 70 anni in Circolo, il titolo scelto per questo appuntamento, a condensare in poche parole una durata estesa, una vitalità mai sopita e una modalità operativa sempre valida e necessaria. 70 anni come quelli trascorsi dalla nascita della FICC e della IFFS - Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema. Così, se il primo momento seminariale di questa tre giorni è stato dedicato alla storia della FICC e alle sue specificità in territorio regionale, con le relazioni di Valentina Origa e Peppetto Pilleri, il pomeriggio del sabato ha avuto come focus tematico la situazione dei Circoli del Cinema nel mondo, con i contributi dei delegati dell'IFFS provenienti dal Messico, Uruguay, Catalogna, Burkina Faso e Russia. Ma in questo 2017 ricorre ancora un altro anniversario, importante per l'Associazionismo e per il Pubblico, e anche questo ha inevitabilmente contribuito a definire contenuti e temi del corso: i 30 anni di quella Carta di Tabor di cui si è fatta menzione più in alto e della quale i partecipanti hanno avuto modo di discutere durante i lavori di gruppo, considerando l'eventualità di revisioni e integrazioni e soprattutto valutandone l'attualità e il grado di applicazione in uno scenario sociale, politico, economico e culturale così profondamente mutato rispetto a quello in cui la Carta è stata prodotta. Una tale impostazione è nata dall'esigenza di rifuggire il pericolo di vivere e intendere le ricorrenze in maniera puramente formale e (auto)celebrativa, sforzandosi piuttosto di fare in modo che queste costituissero un'occasione imperdibile per fare il punto, per guardarsi *alle spalle*, considerando la strada fatta, e soprattutto *intorno* per acquistare consapevolezza del momento, critico, nel quale ci troviamo ad agire. Non poteva essere altrimenti dato l'attuale scenario nazionale in cui la Legge Cinema, della quale

nell'ultimo anno abbiamo seguito con attenta preoccupazione l'iter, delegittima e depotenzia l'azione delle Associazioni di Cultura Cinematografica. In quest'ottica si inserisce l'approfondimento curato da Angelo Tantarò e si innestano i preziosi contributi messi in campo da Alessandra Guarino, del Centro Sperimentale di Cinematografia, e il suo invito a continuare a tenere alta l'attenzione sulla situazione legislativa nazionale ed europea dalle quali dipende, per una parte non trascurabile, la stessa sopravvivenza dei nostri Circoli e Federazioni. A ribadire la volontà di continuare ad impegnarsi nella difesa dei diritti del Pubblico ed il dissenso nei confronti di una legge che rischia di ledere non solo quest'ultimo ma gli stessi autori, durante il corso è stato prodotto un documento, a firma del Presidente nazionale Marco Asunis e del Segretario generale dell'IFFS Julio Lamana, reso pubblico all'indomani della chiusura dei lavori, che di fatto costituisce una dichiarazione di intenti e definisce le linee d'azione della Federazione



Angelo Tantarò e Marco Asunis (foto di Patrizia Masala)

nel futuro prossimo, in assoluta continuità con la storia che le è propria: formazione, crescita della coscienza critica del pubblico, azioni inclusive e di coesione sociale. Così anche quest'anno il corso si è concluso. Naturalmente non senza, pur nella densità dei temi e questioni affrontati e sinteticamente raccontati in questo articolo, ben due momenti dedicati alla visione collettiva di un film e alla sua discussione cui è seguita, nel dopo cena della seconda giornata, l'analisi metodologica della discussione. E come ogni anno questi tre giorni in cui abbiamo condiviso spazi e riflessioni, pasti e discussioni, idee e prospettive, timori e proposte operative hanno lasciato in chi li ha vissuti e fatti vivere nuovi spunti e consapevolezza. Nel provare a concludere questo resoconto vorrei rendervi partecipi proprio di una personale consapevolezza, palesata chiaramente dopo questa esperienza, ultima

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di tante con la Federazione: per quanto anno dopo anno, sulla carta, gli incontri residenziali possano somigliarsi, per quanto la loro struttura sembri subire minime variazioni, ogni corso è un'esperienza a sé, sempre diversa, mai prevedibile, i cui esiti si situano spesso ad un livello differente da quello delle aspettative che i delegati, nello spazio dedicato all'autopresentazione, raccontano agli altri convenuti prima di dividersi nei gruppi di lavoro. A segnare questo continuo rinnovamento, che



Laura Teresa Godoj Andrade delegata dei Circoli del cinema dell'Ecuador (foto di Patrizia Masala)

si innesta su una linea di continuità e coerenza delle pratiche, non è certo solo il fatto che ogni anno i focus tematici scelti per i momenti seminariali e per i lavori di gruppo siano diversi né tanto meno il continuo variare dei cortometraggi e lungometraggi discussi, ma



Il maestro Luigi Zara mentre sta creando una caricatura durante l'Assemblea (foto di Patrizia Masala)

il principio stesso di questo processo di *formazione permanente* e collettiva cui anno dopo anno rinnoviamo, con consapevolezza e decisione, la nostra volontà di partecipare, metterci in discussione e impegnarci in quanto membri di una comunità e cittadini del mondo.

Raffaella Giulia Saba

Laureata in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Cagliari, vive a Carbonia, dove è nata e dove lavora come operatrice culturale nel Centro Servizi Culturali Carbonia della Società Umanitaria. Dal 2010 al 2013 ha fatto parte del coordinamento del Centro Regionale della Sardegna e, a seguito del congresso del 2014, ricopre la carica di vice-segretaria. È inoltre membro del direttivo del Circolo Arci La Gabbianella Fortunata di Carbonia che da oltre 10 anni si impegna in attività di promozione culturale e sociale.

I Circoli del Cinema alla riscossa - 70 anni in circolo 1947 - 2017

La FICC e IFFS scrivono: Caro MiBACT, caro DGC

Alla fine dei lavori sottoscritto un documento approvato all'unanimità



Marta Manconi

La FICC (Federazione Italiana Circoli del Cinema) in occasione del settantesimo anno di attività, ha organizzato a Cagliari, dal 10 al 12 Marzo, un corso di autoformazione al quale hanno partecipato i rappresentanti dei circoli di tutta Italia ed una delegazione dell'IFFS (International Federation Film of Societies) mondiale. Tre giorni intensi in cui gli operatori e le operatrici culturali hanno scambiato esperienze passate e presenti, metodologie e

Laura Teresa Godoj Andrade, dove la legge sulla cultura (dello scorso 30 dicembre 2016) prevede la promozione e il finanziamento delle attività di promozione cinematografica, del Messico, dove è previsto il riconoscimento giuridico dell'associazionismo cinematografico, del Burkina Faso, come racconta Casimir Jameogo, in cui da tre anni, grazie alla richiesta della Federazione dei circoli del cinema, la legge sulla cultura comprende la formazione del pubblico nelle scuole, e di altre nazioni, come Russia e Brasile, che hanno fatto tesoro della pluridecennale collaborazione con i circoli FICC italiani, portando nei loro paesi il nostro cinema ed il nostro modello di accessi-



Alessandra Guarino ed Elisabetta Randaccio (foto di Patrizia Masala)

condiviso scenari futuri. Dalle rassegne cinematografiche agli incontri di approfondimento, dalla "media literacy" ai festival, dalla formazione alle proiezioni di opere nuove provenienti da tutto il mondo: questo è lo scenario emerso, un circuito cinematografico virtuoso in cui le attività realizzate sono molteplici e coinvolgono un pubblico variegato in Italia e nel mondo. Di particolare rilievo gli in-



Raffaella Giulia Saba e Patrizia Masala (foto di Luigi Zara)

terventi dei delegati della IFFS che hanno sottolineato il ruolo centrale della FICC nel processo di culturalizzazione cinematografica nei loro paesi di provenienza, processo che oggi ha portato ad importanti traguardi. È il caso della Catalunya, spiega Julio Lamana, segretario generale della IFFS, dove oggi i cineclub godono di riconoscimento giuridico, dell'Ecuador, come testimonia l'operatrice culturale



Un momento dell'Assemblea (foto di Luigi Zara)

bilità, e al contempo hanno contribuito a divulgarlo in tutto il mondo. Le esperienze di crescita e sviluppo illustrate dai delegati IFFS hanno messo in evidenza l'enorme passo indietro fatto dall'Italia con la LEGGE n. 220 del 14 novembre 2016: disciplina del cinema e dell'audiovisivo, che concentra i fondi a vantaggio del mercato svilendo l'attività di inclusione e accessibilità al patrimonio culturale che i cinecircoli e le federazioni hanno svolto finora in Italia e all'estero. Per questo motivo le operatrici e gli operatori della FICC e la IFFS - (formata da 27 paesi dei diversi continenti), hanno deciso di unire le forze e scrivere un documento da indirizzare al MiBACT, alla Direzione Generale per il Cinema e all'Unesco che, da un lato, evidenzierà l'attività condotta dai circoli sino ad oggi, dall'altro, metterà in luce tutte le criticità della legge rispetto alla formazione, alla ricerca e alla crescita del pubblico. L'obiettivo è poter incidere almeno sui decreti attuativi della legge e limitarne i danni. A seguire pubblichiamo il documento scritto durante le giornate di autoformazione.

Marta Manconi

Iscritta al Cineclub Sassari. Laureata in editoria, comunicazione multimediale e giornalismo. Si occupa di progettazione europea e comunicazione strategica nell'ambito del premio cinematografico internazionale Sardinia Film Festival



70 anni in circolo 1947- 2017

Cagliari 10,11,12 marzo - Hotel Panorama

Le operatrici e gli operatori della FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, riunitisi in occasione dei 70 anni della sua costituzione congiuntamente con una delegazione IFFS – International Federation of Film Societies (27 paesi dei diversi continenti), hanno analizzato le criticità della nuova legge sul cinema e audiovisivo in cui ai fini di una più razionale ed efficace distribuzione degli incentivi e dei contributi statali nelle attività di promozione cinematografica e audiovisiva non si riconosce alle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica il ruolo storico e presente di rappresentanti del pubblico e di specifici soggetti nell'attività primaria di formazione del pubblico da sempre impegnate nella valorizzazione sul piano artistico culturale ed estetico del patrimonio cinematografico italiano e del nuovo cinema (opere ritenute "difficili" per il mercato: opere prime, opere seconde, cortometraggi, documentari).

Tutto ciò ha creato in Italia un circuito distributivo "virtuoso" che la nuova legge, grazie all'avvento del digitale, avrebbe dovuto incrementare e sostenere con maggiore interesse.

In occasione della tre giorni di incontro, i delegati presenti della IFFS (Catalunya, Ecuador, Brasile, Messico, Burkina Faso, Russia) hanno evidenziato il progredire di esperienze nazionali, interculturali e di cooperazione, che vede:

- in **Catalunya** il riconoscimento della natura giuridica del cineclub nella legge regionale della Federazione catalana;
- in **Ecuador** la legge sulla cultura, approvata il 30 dicembre 2016, promuove e finanzia attraverso il suo Sistema Nazionale di Cultura l'Istituto per lo sviluppo delle arti, l'innovazione e la creatività nonché l'Istituto di cinema e creazione audiovisuale. In particolare nell'art. 102 riconosce esplicitamente i diritti del pubblico;
- in **Brasile** è in vigore una legge sul cinema che riconosce il ruolo svolto dalle Associazioni di Cultura Cinematografica;
- in **Messico** la legge sulla cultura emanata il 17 febbraio 2009 inserisce nelle disposizioni generali all'articolo 4 comma 3 che: i Cineclub e i Cineforum sono la riunione di un gruppo di persone, organizzate in un spazio culturale, o in un'associazione civile, che si dedicano alla presentazione, proiezione di film in un ambiente caratterizzato dal dibattito, dalla riflessione e dall'interazione tra i partecipanti;
- in **Burkina Faso** la legge sul cinema attribuisce il riconoscimento giuridico del ruolo dell'associazionismo cinematografico. Da tre anni su richiesta della Federazione dei Circoli del cinema è stata introdotta nella legge la formazione del pubblico dentro le scuole;
- in **Russia** la legge sul cinema riconosce giuridicamente il ruolo svolto dalla Federazione dei Circoli del Cinema.

A conclusione dell'incontro, le operatrici e gli operatori culturali della FICC con i rappresentanti della IFFS sottolineano l'inadeguatezza dell'attuale "Disciplina del cinema e dell'audiovisivo" rispetto alla formazione, alla ricerca e alla crescita della coscienza critica del pubblico e alle azioni inclusive e di coesione sociale svolte da 70 anni dalla rete dei Circoli del Cinema della FICC.

Si auspica che nella fase di scrittura dei decreti attuativi si intervenga concretamente per limitare i danni e colmare le lacune della nuova legge.

FICC
Marco Asunis (Presidente)

IFFS
Julio Lamana (Segretario Generale)

Cagliari, 12 marzo 2017



Foto di gruppo di Luigi Zara



Si discute di "Miracolo a Milano" (foto di Gabriel Rodríguez)



I tre giovani allievi del prof. Antonio Loru (foto di Luigi Zara)



Un momento dell'Assemblea (foto di Luigi Zara)



Foto di gruppo di Maria Sanna

Convegno

Antonio Gramsci, la pedagogia e la sua idea di organizzazione culturale



Il convegno nell' Aula Magna Motzo della Facoltà di Studi Umanistici a Cagliari, (foto di Marco Asunis)

Sarda di Cagliari, con un approfondimento su Gramsci nel cinema. L'operatrice culturale Giulia Mazzarelli ha dialogato con Emiliano Barbucci, Emanuele Milasi e con Daniele Maggioni e Maria Grazia Perria, autori di *Nel mondo grande e terribile*, film sugli anni in carcere di Gramsci in circolazione in alcune sale della Sardegna proprio in questi giorni. Queste manifestazioni che hanno avuto un notevole riscontro di pubblico, si sono potute

realizzare grazie al contributo di R.A.S. - Assessorato alla Cultura ed E.R.S.U. Cagliari, con il Patrocinio gratuito del Comune di Cagliari e del Corso di laurea in Scienze dell'Educazione e della Formazione e in Scienze Pedagogiche e dei Servizi Educativi, in collaborazione con il Gramsci Lab, la F.I.C.C. - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e l'I.F.F.S. - International Federation of Film Societies. Media partner **Diari di Cineclub**. Mar.A.

Nell'ambito delle iniziative dei "70anni in Circolo", il Centro Regionale F.I.C.C. Sardegna, l'Associazione Culturale Circolo del Cinema "Antonio Gramsci" Cagliari e la Casa Natale Antonio Gramsci di Ales, hanno organizzato tre giorni di manifestazioni dal titolo: *L'alternativa pedagogica: eredità e immagini gramsciane a ottant'anni dalla sua scomparsa*. Tali manifestazioni, inserite nel contesto dell'Anno Gramsciano, si sono articolate tra i comuni di Cagliari e Ales. Queste giornate particolarmente interessanti hanno voluto approfondire un aspetto specifico del grande pensatore sardo, l'idea di educazione e organizzazione della cultura. Il programma è iniziato mercoledì 15 marzo presso l'Aula Magna Motzo della Facoltà di Studi Umanistici a Cagliari, con un convegno di studi dal titolo: *L'eredità del principio educativo di Antonio Gramsci nella cultura e nell'educazione degli adulti*. Al convegno, introdotti e coordinati da Laura Stochino (Circolo del Cinema "Antonio Gramsci" - FICC, Cagliari), sono intervenuti Peter Mayo (Università di Malta), Alberto Granese (Università di Cagliari), Claudia Secci (Università di Cagliari) e Valeria Patané (F.I.C.C.) che è intervenuta trattando il rapporto tra Alberto Manzi e Fabio Masala, quali intellettuali ed educatori per il pubblico. Il programma è continuato sabato 18 nella Sala Convegni del Comune di Ales, paese di nascita di Antonio Gramsci, in cui si è proiettato il film *Gramsci44*, a cui hanno partecipato gli autori Emiliano Barbucci ed Emanuele Milasi. Nella mattina dello stesso giorno, presso il Liceo Classico Scientifico "Euclide" di Cagliari, era stato invece organizzato un incontro riservato agli studenti medi. La tre giorni gramsciana si è conclusa la sera di domenica 19 marzo presso il salone della Società Umanitaria - Cineteca



I due autori di "Gramsci 44" il regista Emiliano Barbucci e lo sceneggiatore Emanuele Milasi (foto di Angelo Tantaro)

Gramsci44 Maestro di scuola a Ustica

Ad Ustica, emarginata isola a nord di Palermo, dal 1926 il battello a vapore cominciò a portare uomini in catene. L'isola venne destinata ad accogliere oltre che i coatti criminali anche i confinati politici, inviati lì per non nuocere al regime fascista. Il documentario analizza attraverso i racconti diretti e tramandati la memoria della figura di Antonio Gramsci, intellettuale comunista deputato al Parlamento Italiano, confinato ad Ustica nel dicembre del 1926 dal Regime Fascista. Gramsci rimase nell'isola 44 giorni. Il documentario si focalizza sulla Scuola dei Confinati Politici costituita sull'isola proprio da Gramsci nel brevissimo



periodo del suo soggiorno. La scuola, che era aperta a tutti, servì anche ad arginare l'analfabetismo, coinvolgendo cittadini di ogni età e stato sociale. Di quella scuola e di Gramsci oggi molti usticesi hanno ancora ricordo, ed è per l'isola di Ustica uno dei fondamenti della loro memoria storica.

DdC



Proiezione del 19 marzo alla Cineteca sarda di Cagliari

Nel mondo grande e terribile (2017)

Regia: Daniele Maggioni, Laura Perini, Maria Grazia Perria; Cast: Corrado Giannetti, Anita Kravos, Maryna Bondarenko, Fausto Siddi, Senio Dattena, Valentino Mannias, Giuseppe Boy; Fotografia: Paolo Carboni; Musiche: Massimo Ferra; Montaggio: Daniele Maggioni, Andrea Lotta; Produzione Torre Cubeddu per Terra de Punt

Quello lì (Compagno Gramsci)

Ma ieri ho saputo, che finalmente, si son decisi a farlo, l'han messo dentro, avrà vent'anni, abbiam risparmiato il tempo di ammazzarlo, perché è malato ed è una cosa vera, che non uscirà vivo dalla galera.

Io lo sapevo quello lì, me lo sentivo quello lì, non poteva finire altro che così.

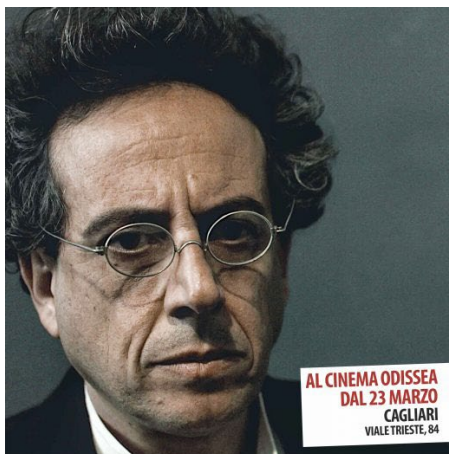
Claudio Lolli



Alessandro Macis

Un carcere, le foto se-gnaletiche di rito di un uomo che non vuole arrendersi ai suoi carcerieri e fissa l'obiettivo della macchina da presa con uno sguardo sarcastico, quasi di sfida. Una cella tetra, escludente, claustrofobica, dove medita sull'umanità e l'esistenza e progetta i suoi piani di studio; scrive e legge. La mente si perde in lontani ricordi d'infanzia: un'inquadratura rimanda a dei personaggi che entrano ed escono dal quadro, caricando un carro di masserizie e valigie, icona del viaggio, del cambiamento, del passaggio da un luogo all'altro. Quadro che poi si trasforma in una foto di famiglia. Figure che strutturano il film su diversi livelli narrativi. L'uomo fissa su un foglio da lettera i suoi stati d'animo da condividere con i familiari a cui chiede gli oggetti di prima necessità che gli occorrono. Il regime fascista ha ingabbiato il suo corpo ma non la sua intelligenza. Il timbro della voce narrante rimanda all'isola di Sardegna, con quell'inflessione inconfondibile, dolce e strascicata, riconoscibile tra mille voci. Il film *Nel mondo grande e terribile* di Daniele Maggioni, Laura Perini e Maria Grazia Perria apre uno squarcio su un frammento della vita di uno dei più importanti intellettuali del '900, Antonio Gramsci, interpretato dall'ottimo Corrado Giannetti. Il 19 luglio del 1928, Gramsci dopo essere stato condannato a vent'anni, quattro mesi e cinque giorni di reclusione per le sue idee politiche, viene assegnato al carcere di Turi (Bari), dove trascorre cinque anni della sua vita. Le vicende narrate *Nel mondo grande e terribile*, partono per l'appunto dal trasferimento del pensatore sardo in quel carcere, dopo varie peripezie tra confine e le sbarre di istituti di pena della penisola. Il carcere ha dei ritmi lenti, monotoni, ma Antonio se ne preoccupa poco, preso com'è a sistematizzare la sua visione del mondo. Durante l'ora d'aria i detenuti parlano tra di loro o sono persi nei loro pensieri. La macchina da presa fa una lenta panoramica: Gramsci è

ripreso accanto a Gustavo Trombetti che ha il volto di Fausto Siddi, operaio e compagno di Bologna. Gli autori del film, con sensibilità, ci restituiscono oltre al Gramsci politico e intellettuale, anche l'uomo nelle sue "banali" occupazioni quotidiane. Ci sono momenti in cui sembra che le sue riflessioni e il suo sguardo siano rivolti ad un pubblico che lo sta ad ascoltare, altri in cui si incarna totalmente nella classe operaia. In uno dei piani narrativi del film, un metallurgico torinese rievoca lo sciopero dell'aprile del 1921, che si risolve in una sconfitta, e la totale adesione di Antonio alla vita e alla cultura operaia. Iterativamente va ripetendo ai compagni che "Il mondo è grande e terribile". Anche Ordine



AL CINEMA ODISSEA
DAL 23 MARZO
CAGLIARI
VIALE TRIESTE, 84



Nuovo che inizialmente è un giornale intellettuale, nelle mani di Gramsci diventa un giornale operaio e amato dagli operai. E' curioso di ogni aspetto del mondo e della vita, compresi i cicli della natura. Osserva una pianta di rose che coltiva in un vaso di alluminio, mettere su le foglie e poi avvizzire e morire, e lo scrive a sua cognata Tania, figura onnipresente che lo sostiene e lo va a trovare in carcere. Spesso il Gramsci adulto e il Gramsci bambino si sovrappongono stillando ricordi e pensieri. Ed ecco riemergere dall'intreccio narrativo i diversi piani in cui il film è strutturato. Simbolicamente efficace il confronto tra Gramsci e Buchàrin interpretato da Senio Dattena, divisi dalle sbarre e da una diversa e inconciliabile concezione del materialismo. Come la marcia immaginifica, nei corridoi del carcere, dei cinque rappresentanti del Comitato Centrale Sovietico che Antonio osserva dalla sua cella. La salute cagionevole lo tradisce, la tubercolosi lo consuma. Il 19 novembre del 1933 lascia il carcere di Turi, diretto nell'infermeria del carcere di Civitavecchia. Il compagno operaio Trombetti riesce a sistemare nel baule di Gramsci, senza che le autorità se ne accorgano, i Quaderni che aveva iniziato a scrivere a Turi nel febbraio del 1929. Soggetto e sceneggiatura sono tratti dalle Lettere e dai Quaderni dal carcere. *Nel mondo grande e terribile* è un film che ogni scuola dovrebbe adottare.

Alessandro Macis

Si inaugura la sala Rossellini nella Biblioteca di Viterbo

A quarant'anni dalla morte di Roberto Rossellini, Viterbo inaugura la sala proiezioni dedicandola al regista all'interno della Biblioteca consorziale

Inaugurata il 16 marzo a Viterbo, all'interno della Biblioteca Consorziale, la sala proiezioni dedicata al regista Roberto Rossellini mentre sullo schermo scorrevano le immagini del suo capolavoro *Roma città aperta*. All'evento oltre al Commissario Paolo Pelliccia erano presenti per la Regione il presidente Nicola Zingaretti e l'assessora alla cultura Lidia Ravera, il figlio del regista Renzo Rossellini e lo scrittore e regista Italo Moscati che ha tenuto anche una lectio magistralis. Comosso Paolo Pelliccia, a cui va il plauso di tutti per aver recuperato la struttura ridandole vita dopo essere stata privata delle fonti per il suo mantenimento, che introducendo ha dichiarato che "...questa sala vuole essere un omaggio al padre del neorealismo - studiato e apprezzato in tutto il mondo - soprattutto per il significato di quel cinema di documentazione e di ricerca che segna l'inizio della ricostruzione del nostro Paese...", e proseguendo "...e al valore di un uomo come Rossellini. Un uomo che ci ha dato nuovi strumenti di conoscenza attraverso il suo monumentale lavoro sulle massime figure del pensiero, portando l'innovazione sul versante culturale...". Le parole del commissario sono state accompagnate da quelle del presidente della Regione Zingaretti "...la biblioteca consorziale di Viterbo è un luogo meraviglioso



Il Commissario Paolo Pelliccia illustra il progetto della sala Rossellini



In prima fila è riconoscibile il Presidente della Regione Nicola Zingaretti



il Leone d'oro vinto a Venezia nel 1959 da Roberto Rossellini, è il gesto simbolico compiuto da Renzo Rossellini, per ringraziare Viterbo e soprattutto Paolo Pelliccia per l'omaggio a suo padre Roberto

che ho conosciuto per caso due anni fa quando sono stato quasi forzato da Pelliccia incontrato a Porta Fiorentina in occasione del mio arrivo a Viterbo per inaugurare treni della vicina stazione...". La parola poi a Renzo Rossellini che donando simbolicamente il Leone d'oro vinto a Venezia nel 1959 da suo padre e omaggiando la biblioteca con la preziosa enciclopedia audiovisiva, da lui realizzata, sull'intera opera di Rossellini, con inediti e incompiute, confessa la sua emozione leggendo uno stralcio di quanto aveva scritto il padre "...ti ho trascinato a lavorare in qualsiasi produzione televisiva ma ora che sono vecchio sono certo che saprai portare avanti un progetto che amo, l'enciclopedia audiovisiva della storia del cinema...". Quel progetto di Roberto Rossellini




Renzo Rossellini ricorda commosso la figura del padre



Italo Moscati tra gli oratori adesso è nella biblioteca di Viterbo a disposizione di tutti e sarebbe interessante, prosegue nel suo intervento Renzo, se gli studenti di tutto il mondo potessero fruirlo online. Un auspicio, quello di Rossellini junior, rivolto al presidente della Regione Zingaretti che lo ha sollecitato a rilanciare le sue proposte nelle sedi

1977/2017

In occasione delle celebrazioni per il quarantennale della morte di Roberto Rossellini la Biblioteca Consorziale di Viterbo dedica la "sala di proiezione Roberto Rossellini"



Sono lieto di invitarLa a partecipare all'inaugurazione della "Sala di proiezione Roberto Rossellini" il **16 marzo alle ore 10** presso la Biblioteca Consorziale di Viterbo - Viale Trento 24

Interranno

Nicola Zingaretti
Presidente Regione Lazio

Lidia Ravera
Assessore Cultura Regione Lazio

Renzo Rossellini
regista - produttore

Italo Moscati
scrittore - regista

Il Commissario Straordinario
Biblioteca Consorziale di Viterbo
Paolo Pelliccia



europee, come all'Unesco, per il riconoscimento del lavoro cinematografico quale bene inestimabile. Il saluto in chiusura del presidente della Regione Lazio conferma quanto noi di **Diari di Cineclub** abbiamo scritto in diversi articoli "Pensavo di entrare nella solita biblioteca, e invece mi sono trovato in un posto bellissimo, che ha lottato per sopravvivere. Ora è un luogo di aggregazione, che stimola la cultura attraverso l'incontro". E noi aggiungiamo che occorrerebbe che tutti i presidenti delle Regioni, delle province e i sindaci del nostro Paese e delle nostre città conoscessero la straordinaria figura di questo Commissario dall'anima sensibile e razionale che di nome fa Paolo Pelliccia e visitassero quella che noi più volte abbiamo definito la "casa del popolo".

P.M.

La ricotta di Pasolini: La “passione” e la tragedia dell’indifferenza

“Si può rappresentare nello stesso modo un imprigionamento per mezzo di un altro imprigionamento come si può descrivere una qualsiasi cosa che esiste realmente per mezzo di un'altra che non esiste affatto”.

Daniel Defoe (L'anno della peste).



Enzo Lavagnini

“La Ricotta” di Pier Paolo Pasolini (uscito in sala il 19 febbraio 1963, nel film collettivo “Rogopag”) è una “rappresentazione” (ma anche una “sacra” rappresentazione): c’è un uomo che muore, nell’indifferenza di tutti. E che muore per tutti. Aveva fame, ma ha mangiato troppo. Prima nessuno voleva dargli né cibo né bevande, poi tutti gli hanno dato, ma solo per scherno, più di quello che poteva digerire. Ci si sono “divertiti”: il cibo -ed il resto- gli è stato tolto o dato, a piacimento, come elargizione e condizionamento. Il “povero Cristo” esposto è l’emblematico sottoproletario “Stracci” (l’attore per “caso”, il muratore Mario Cipriani), che nella sua agonia da “ladrone buono” ora osserva tutto dalla croce, scontando comunque, sia pur con la sua “banale”, affatto divina, morte, le colpe di tutti: dei violenti e dei dissipatori, degli emarginati e dei corrotti, degli sfruttati e degli sfruttatori. Di chi ha vissuto succhiando la vita degli altri e di chi non si è nemmeno accorto di averla vissuta la vita. La sua di vita, viene giudicata soprattutto “inconsistente” al punto che della

Il primo è quello della parabola (in technicolor e sfoggio manierista) della Passione del Cristo, con tanto di imprimatur delle gerarchie ecclesiastiche; ossia il film che si sta realizzando. Il secondo è la storia di Stracci, il poveraccio, affamato e vilipeso da secoli, con il contorno delle altre comparse o figuranti. Il terzo è il livello che riguarda il regista, distaccato dagli altri, come può esserlo, in taluni casi, solo un intellettuale dal popolo. Il film in lavorazione è (più o meno) una grande produzione; almeno di questa vediamo lo “scimmiettamento”: l’apparato della troupe, la corte che circonda il mega produttore, la ricerca iconografica, il distacco agiografico che cerca dalla realtà, come una

sorta di calco di un film alla “Ben Hur”. Al contrario, le comparse, il “popolo” coinvolto, sono invece quanto di più ordinario, quotidiano, minuto: arrivano direttamente a dozzine dalle borgate romane, e scalpitano ora indisciplinati e sguaiati sui pratoni anonimi dell’Acqua Santa: si sono portati appresso soltanto i “bisogni primari”, cui rispondono istintivamente: il cibo e il sesso. Il regista, marxista (come Pasolini, in un gioco ironico predisposto) è solamente molto preso e compiaciuto di se stesso, della propria poetica, del proprio dire sul mondo, delle proprie teorie; vive “galleggiando” sulle nuvole prodotte dalla sua stessa fama. Considera quel film una sciocchezza, non all’altezza delle sue qualità. Tra analogie e metafore, di cui trasuda il racconto pasoliniano, la “cornice” popolare sembra essere insomma l’unica delle tre ad accostarsi maggiormente ad una visione religiosa della storia e ci pare dica molto su concetti cari a Pasolini. Nonostante i “bisogni primari” sempre dominanti, ricattatori, c’è infatti un frame del film, quando Stracci (che della cornice dei bisogni primari fa parte in toto) si inginocchia davanti ad un’edicola sacra e si fa il segno della croce. S’intuisce appena nel ritmo accelerato da comica finale, si vede bene solo fermando il frame. Poi Stracci prosegue la sua corsa e tutto scivola via. E’ un insegnamento atavico quello cui egli ha risposto; roba cui la fretta ed il consumo

stanno, già all’epoca, togliendo luogo. E’ stato un “rapido” gesto di pietà verso il Cristo, di cui sta per fare la stessa fine. Un segno della croce che dice già di pietà anche per se stesso. E’ forse questo l’unico momento di autentica, popolare, spontanea devozione all’interno di un film in più tratti pagano che religioso. Un film nel quale la descrizione religiosa della realtà



Il film è interamente girato alla Caffarella parco all’Appio Tuscolano di Roma, tranne ovviamente le scene della rappresentazione della deposizione di Cristo girate a colori, ed all’interno di uno studio

non genera pietà: dapprima mera osservazione, poi solo ineluttabile evidenza della tragedia. “La Ricotta” ribadisce con una forza im-



Mario Cipriani, “La ricotta”, Pier Paolo Pasolini inedito scatto di Paul Ronald

sua fine sembra poi davvero non importare nessuno. Un “accadimento” imprescindibile e fatale per lui, secondo il crudo, ma in fin dei conti realistico, giudizio degli altri. In un trionfo pacchiano di indifferenza, il film, che di questa caratteristica si è nutrito, ora continuerà. Verrà tra un poco “battuto” un nuovo “ciak”, ripartirà il Bach in colonna sonora. Si può fermare una vita, non un film, non una “rappresentazione”. La “rappresentazione sacra” ha poi una sua eterna vita. E lo “spettacolo” non è da meno; come ci hanno insegnato apposti e diretti moniti hollywoodiani. Così, l’obiettivo dell’operatore cambia punto di vista e focale e si posa su altro...Nella rappresentazione de “La Ricotta”, seppure il racconto sia chiaro ed univoco, si rincorrono ben tre livelli articolati di una partitura ben cadenzata.



Orson Welles e Pier Paolo Pasolini sul set de “La ricotta”

pressionante che l’interessamento (il coinvolgimento) nelle sorti di un altro s’è così perso. E’ morto, proprio come è morto Stracci. Morto al ritmo di un pianino che suona musicchette per l’accompagnamento in sala di vecchi film muti, di una slapstick comedy, assieme alla morte di una comunità che ha perso ogni radice, ogni senso di comune appartenenza, ogni compassione: così come è accaduto al Cristo sul Golgota, ora accade a Stracci: irrisione, derisione, scherno ed indifferenza. Pasolini narra della Passione del Cristo, per narrare delle vite disorientate di tanti di noi davanti al dolore degli altri cui il consumo (anche di immagini) ha tolto peso, la cui rappresentazione ci vede sempre più, e solo, nella parte degli spettatori.

Enzo Lavagnini

L'enfant sauvage (Il ragazzo selvaggio)- 1970 di François Truffaut

Una prova cinematografica particolarmente intensa del Maestro, in un docu-film sul complesso rapporto tra acquisizione del linguaggio e consapevolezza del Sé



Demetrio Nunnari

Lineare ed essenziale, è uno dei capolavori sia dell'arte di François Truffaut che del cinema di ogni tempo. Protagonista non è, qui, l'enfant terrible Antoine Doinel de *I 400 colpi*, che ha voglia di ritrovarsi fra le pieghe della di-stratta società medio-borghese parigina di metà secolo, ma il piccolo Victor, che in verità non sa neppure di essersi perduto. La vicenda è quella realmente accaduta nel 1798 di un ragazzo appena adolescente ritrovato a vagare fra i boschi dell'Aveyron francese. Abbandonato per ragioni sconosciute, non preferisce parola, ed il suo mondo è fatto di suoni disarticolati: un alito di vento, lo sciabordio delle acque, il crac di un ramo spezzato alle sue spalle. Contro il parere di tutti, il Dr. Itard attribuisce al lungo isolamento il grave ritardo cognitivo del ragazzo ed ambisce già ad una sua piena riabilitazione. L'Età dei Lumi è al tramonto, e il fanciullo incarna al tempo stesso il mito del "buon selvaggio" e la contrapposizione fra uomo naturale e uomo civilizzato. Assieme alla fidata governante Madame Guérin, il medico si prende cura di lui. Si decide di chiamarlo Victor, per il curioso modo che egli ha di reagire al suono "o". In senso strettamente etimologico Victor è un "animale"; un essere dotato di null'altro che di alito di vita. Si trascina carponi, s'incanta alla vista della luna, è indifferente al dolore fisico ed a qualsiasi emozione. Itard però non si arrende, e sottopone Victor ad una estenuante sequela di esercizi di associazione tra significante (la parola) e significato (l'oggetto evocato) che, tuttavia, oltre a produrre ben magri risultati, sfociano in sempre più frequenti e violente crisi convulsive del discente davanti ai suoi primi insuccessi. Tutto il film si regge su un equilibrio instabile tra il fervido ardore scientifico del dottore e le cocenti delusioni che ne minano le fondamenta. Un po' alla volta, l'apparato uditivo di Victor si sintonizza sulla stessa lunghezza d'onda del linguaggio umano, ed inizia a riconoscere e riprodurre parole nuove ed a collegarle a degli oggetti. Ma, il timore che possa trattarsi di uno sterile meccanismo di tipo "stimolo-risposta" spinge Itard al gesto tanto odioso quanto necessario di infliggere all'imberbe una punizione immeritata. La reazione, disperata e collerica, non si fa attendere e fuga ogni dubbio: Victor è ora un essere superiore, e distingue il bene dal male. Egli è, adesso, un po' più umanizzato; si porta eretto, percepisce sulla pelle l'effetto degli agenti atmosferici e manifesta i segni autentici di una vita interiore, dalle lacrime dei primi pianti alla gioia



divertita dei tiri mancini giocati al suo paziente maestro. Ciò malgrado, dinnanzi alle lettere che compongono il suo nome su una lavagna non è ancora capace di percepire se stesso. Ed è qui lo snodo cruciale del tutto: il percorso logopedico del giovane -puntigliosamente registrato da Itard su un taccuino alla stregua di un diario medico - non può che segnare luci ed ombre, tramutatosi soltanto in parte in un percorso "gnoseologico", di conoscenza. La lucida condotta della regia - che a molti dialoghi preferisce una imparziale voce narrante - mai indulge al facile languore, e sottolinea, impietosa, croci e delizie dell'impresa del dottore: il "suo" Victor è un prodotto imperfetto, sottratto alla felice condizione della vita naturale per essere prima esposto al



dileggio della frivola curiosità dei parigini e poi pretenziosamente "educato" ai modi raffinati di un mondo che non gli è mai appartenuto. Rifiutando persino le "lusinghe" del colore (scelta maturata assieme al direttore della fotografia Nestor Almendros) il film sottolinea l'imprescindibilità del contesto e del linguaggio nel processo di formazione dell'individuo. Le parole sono difatti come le etichette

sui barattoli in cucina; quei barattoli custodiscono gli stessi stati d'animo che poi il verbo ci aiuta a riconoscere. La parola è madre sia del pensiero che del sentimento, ed è fondante quello stadio naturale di acquisizione linguistica (a Victor mancata) attraverso il quale il soggetto si appropria di un codice che gli permette di dare un nome a tutte le cose dentro e fuori di sé. Dovrà poi seguire un apprendimento linguistico, stavolta consapevole e guidato dal sociale, che lo porterà a sentirsi parte di un Tutto, un ente fra gli enti, ed a trovare il suo posto nel mondo. Vitale, per il corretto sviluppo della persona, è che il cucciolo dell'uomo porti a termine tale evoluzione entro quella che si definisce "fase adolescenziale". Diversamente, sarebbe troppo tardi. Nella vita reale, Victor visse fino al 1828 in casa della signora Guérin. Imparò forse una trentina di vocaboli senza mai affrancarsi del tutto dalla condizione di "selvaggio". Aveva lì il compito di apparecchiare la tavola per i pasti, e continuò a farlo anche dopo la morte del marito della signora; finché lei pianse, una sera, nel vedere quel posto vuoto con le posate bene in ordine. Victor lo notò, e dal giorno dopo mise via per sempre quelle posate. Perché?

Demetrio Nunnari

Pianista, critico musicale e letterario, saggista, messinese, Diploma di Pianoforte presso il Conservatorio di Musica "A. Corelli" di Messina (1994) e la Laurea in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Messina (2000), ha insegnato Lingua Russa e Storia della Musica, attualmente docente di Lingua Inglese. Collabora con periodici, riviste specialistiche e Associazioni culturali; ha pubblicato diversi articoli e saggi., oltre ad un libro su Stevenson e Conrad.

La filmografia italiana sulla Grande Guerra



Fernando Rizzo

La passione per la Settima arte ha condotto due studiosi alla composizione di una monografia ricca di documenti d'archivio e di notizie rare. *La Prima guerra mondiale nel cinema italiano - Filmografia 1915-2013* (Longo Ed. Ravenna, 2014) offre una panoramica completa sul primo devastante evento di portata planetaria divulgato per mezzo della celluloida. Lungo questa ricerca sono state rintracciate le orme di ben 145 film muti e 91 sonori. Il conflitto mobilitò in media un soldato per ogni famiglia, per un totale di oltre cinque milioni e mezzo di uomini - solo fra gli italiani - con più di due milioni fra morti e feriti. Fu una carneficina che ridisegnò l'Europa secondo confini che sono stati definiti cicatrici della storia. Il libro - pubblicato anche con il sostegno del Centro europeo Giovanni Giolitti per lo studio dello Stato - porta le firme di due rinomati esperti, docenti di Cinema: Enrico Gaudenzi e Giorgio Sangiorgi. La presentazione è del professor Alessandro Faccioli. Nel saggio d'introduzione, *La Grande guerra sullo schermo*, viene illustrata l'evoluzione nelle trasposizioni della guerra stessa, fino agli anni '60 sostanzialmente prive di qualsivoglia posizione critica. Con i suoi film di finzione, il cinema a soggetto è protagonista, mentre restano esclusi i documentari. Nella maggioranza dei titoli s'impone l'esaltazione di un messaggio patriottico, mirato a legittimare il conflitto, veicolato come un dovere storico alla stregua di una IV guerra d'Indipendenza. D'intento belligerante, sono stati infatti ben 113 quelli prodotti nel solo triennio '15-18. Tra tutti - dal 1914 al '31 - ne sono salvati e visibili solo 19, ma non è detto che gli altri siano andati perduti. A tutt'oggi, difatti, manca una catalogazione esauriente dei film muti, sia in Italia che in Francia e in Gran Bretagna. Merito del libro è d'averne almeno conservato le trame. Nei sonori - dal 1932 al 2013 - è stato fondamentale il contributo della RAI, con ben 13 sceneggiati televisivi. È singolare che in nessuna scena compaiano il re Vittorio Emanuele III, la regina Elena, i generali Cadorna e Diaz e gli allora presidenti del Consiglio Salandra, Boselli e Orlando. "La Casa Reale pare pertanto ostracizzata, salvo una menzione del Duca di Aosta - sola voce e comunque di spalle - durante un episodio sull'eroico Enrico Toti". Sono elementi ricorrenti gli ideali nazionalistici, la Famiglia, la Bandiera e l'Esercito, con l'elogio di tutte le sue Armi. Sullo schermo non ci sono scontri diretti e cruenti con il nemico. È centrale la figura della donna, quale sposa, madre, sorella, crocerossina e

anche vittima di stupro da parte di tedeschi o spia. Dello stesso peso è il ruolo dei bambini, ai quali è riservato un ampio capitolo. Essi sono innanzitutto figli, costretti a vedersi abbandonati da padri, fratelli e zii. Anche la cinematografia li vuole educare "ai valori civili sulla necessità della guerra a favore della Patria". Di segno pacifista è invece *Bandiera Bianca* (1915, di Giovanni Enrico Vidali). I curatori del volume hanno ripercorso tutti i generi: commedia, satira anti-tedesca e anti-austriaca, storie di spionaggio... Dalla loro accurata ricostruzione, si rileva una massiccia produzione di film nel 1915: 62 in un solo anno, "l'anno delle scelte". Segue una drastica riduzione nel primo Dopoguerra e nel Ventennio. Il Fascismo non amò infatti mettere in scena una Guerra che pure era stata una tappa per la sua stessa affermazione. Nelle sporadiche eccezioni, si assiste a una sublimazione della vita militare, della trincea, del reducismo e del "nuovo", in varie apologie dell'arditismo, come in *Camicia nera* (1932, Giovacchino Forzano). Mussolini prima è a favore del neutralismo, poi interventista, nella miniserie tv *Il giovane Mussolini* (1992, Gianluigi Calderone) e nel lungometraggio *Vincere* (2009, Marco Bellocchio). Facendo leva sui sentimenti dell'or-



"La grande guerra" (1959) di Mario Monicelli, con Alberto Sordi e Vittorio Gassman

goglio e del riscatto dall'oppressione austriaca, sono molte dal 1950 le pellicole di impronta irredentistica, sulla questione del conteso confine orientale e di Trieste, che ritornò italiana nel 1954. La tragedia di Caporetto viene esposta in tutta la sua drammaticità, anche con la "terra ai contadini", rimasta poi solo promessa. La guerra, un massacro di uomini che non si conoscono, a vantaggio di uomini che si conoscono, ma non si massacrano, osservò Paul Valéry. Nel 1959 *La Grande guerra* del rimpianto Mario Monicelli fa da spartiacque con la precedente univocità del raccontare il conflitto: se ne denunciano assurdità, violenza, miserie, ma anche vizi e inettitudini. Vengono mostrate la fame, la sete, la penuria di equipaggiamenti, finanche i pidocchi, dei quali ci si vergognava molto. Anche l'immagine femminile è stravolta, con Silvana Mangano



La Prima guerra mondiale nel cinema italiano - Filmografia 1915-2013 (Longo Ed. Ravenna, 2014)

che è Costantina la prostituta. Romolo Valli è il tenente Gallina, mentre Sordi e Gassman sono il romano Oreste Jacovacci e il milanese Giovanni Busacca, anti-eroi per antonomasia, pusillanimità e opportunisti. Polemizzano sugli ordini impartiti, cercano di evitare il fronte. Indimenticabile e toccante sul finale Gassman, nella sua impavida reazione all'insulto tedesco. Per il suo non aver abbassato la testa, viene fucilato. La stessa sorte tocca poi a Sordi, eroe involontario. L'allora ministro della Difesa Andreotti appoggiò la realizzazione della pellicola, malgrado le polemiche sin dalle sue riprese su *La Stampa*. Il consenso a quella rivoluziona-

demitizzazione arrivò dagli italiani. Nel volume, sono oltre duecento le schede filmiche con tutti i riferimenti tecnici e sinottici, sino alle note critiche. Utilissimi gli indici analitici dettagliati. Il primo, tematico, è sugli eventi storici; il secondo, sui personaggi e sugli interpreti; l'ultimo sulle parole-chiave della galleria di film riportati alla luce. È pregevole il corredo fotografico d'appendice, con un'antologia di tavole a colori della sterminata Collezione - "contro l'azzeramento e il buio della memoria" - di locandine e manifesti d'epoca, curata da Domenico Gavella.

Fernando Rizzo

Già membro delle Giurie giovani AGIS dei Premi David di Donatello e Leoncino d'oro, Pubblicista dal 2015, collabora all'attività redazionale di varie testate, con articoli di carattere preminentemente culturale.

Un pomeriggio con Mizoguchi



Stefano Beccastrini

Premessa

Sabato, 25 febbraio 2017. Ormai annoiato, fin quasi alla nausea, da giornali e telegiornali ripetitivamente dedicati - nel mentre Trump ridava avvio alla corsa agli armamenti atomici e i cosiddetti

populisti (che nulla hanno a che vedere con quelli russi dell'800, inventori dell'allora glorioso appellativo) promettevano lo sfacelo dell'UE - allo stadio della Roma (che pare si faccia, sulla base di un accordo tra un boss finanziario americano e un boss politico, ex comico, genovese) nonché alla questione se quella subita dal PD sia stata una scissione o una fuoriuscita (di tutt'altro che proustiani ricercatori del tempo perduto), mi sono aggirato a lungo, non avendo neppure voglia di mettermi a leggere un libro od a scriverlo, tra le centinaia di DVD della mia ampia videoteca casalinga. Lo scopo era scegliere quello con cui avrei trascorso un, altrimenti insopportabile, sabato pomeriggio grigio e piovoso. Alla fine ho optato per *I racconti della luna pallida d'agosto* di Kenji Mizoguchi, opera del 1953 che vinse un Leone d'Argento a Venezia ex aequo con vari altri film tra cui *I vitelloni* di Federico Fellini: stranamente, in quell'anno, la giuria presieduta da Eugenio Montale non assegnò il Leone d'oro, evidentemente ritenendo che nessuno dei film in gara lo meritasse! In riferimento a Venezia, verrebbe da definire Mizoguchi con l'appellativo di *eterno secondo*, avendo vinto, l'uno dietro l'altro, ben tre Leoni d'argento: oltre che nel 1953, con il film di cui stiamo parlando, anche nel 1952 con *Vita di O'Haru donna galante*, forse la sua opera più conosciuta in Occidente, e nel 1954 con *L'intendente Sansho*. C'è da notare che, in tali anni, il Leone d'oro fu assegnato a *Giochi proibiti* di René Clément nel 1952, a nessuno nel 1953, a *Romeo e Giulietta* di Renato Castellani nel 1954: ci sarebbe di che vergognarsi se non fosse stato comunque merito del Festival veneziano quello di far conoscere e valorizzare, in quei primi anni Cinquanta, il cinema giapponese nel mondo. Non rivedevo *I racconti della luna pallida d'agosto* da molto tempo seppur ne fosse autore uno dei cineasti del '900 da me più amati: l'esperienza è risultata talmente entusiasmante che voglio condividerla con i lettori di **Diari di Cineclub**.

Kenji Mizoguchi

Certamente Kenji Mizoguchi resta il meno noto, e visto ed ammirato, in Occidente tra i cineasti della Santissima Trinità del cinema nipponico. Gli altri due sono, logicamente, Yasujiro Ozu - recentemente, e finalmente, imposto al culto cinefilico nostrano grazie all'amore suscitato in Wim Wenders dal suo straordinario *Viaggio a Tokyo*, anch'esso del 1953 - e Akira Kurosawa, il più "americano" dei tre, meno degli altri legato alla cultura tradizionale della propria terra di origine. E' vero

che, con *I sette Samurai* del 1954, riuscì a diffondere in Europa e in America il mito cinematografico del Samurai ma lo fece inventando un meraviglioso, per certi versi fordiano, "western nipponico". Kenji Mizoguchi - il filmico poeta della forza e della sapienza, della pazienza e del dolore, dell'eroismo e della dedizione delle donne: seppe portarlo sullo schermo fino alla sua estrema, bellissima, opera *La strada della vergogna* del 1956, anno della sua morte - era nato in una famiglia piuttosto povera (il padre faceva l'operaio carpentiere) e aveva dovuto assistere, molto sofferendone e molto sdegnandosene, alla vendita quale *geisha* della propria sorella: forse proprio da ciò nacque la sua toccante, ossia indignata e commovente, poetica di *cinematografico cantore della sofferenza femminile*. Il suo modo di filmare è caratterizzato da un linguaggio a un tempo semplice e solenne, disadorno e sublime, così da far venire in mente, per esempio, il miglior cinema neorealista italiano o quello, per restare in Europa, di Jean Renoir e di Carl Theodor Dreyer, o, per tornare in Asia, quello dell'indiano Satyajit Ray. I suoi movimenti di macchina sono pochi e lenti, il suo ritmo cinematografico colmo di piani-sequenza persino ne *I racconti della luna pallida d'agosto*, che pure narra una storia piuttosto



Kenji Mizoguchi (1898 - 1956)

leggendari. La notte "di pioggia e di luna" cui fa riferimento il titolo sia del libro sia del film è quella di metà agosto, quando la luna è più bella ma quasi sempre misteriosamente velata. Nel Giappone del XVI secolo è in corso una terribile guerra civile che vede il crudele signo-



drammatica e convulsa (tanto che il francese Jacques Lourcelles, profondo esegeta del regista nipponico, lo definisce "il più movimentato dei suoi film", parlando di tensione e frenesia della sua trama narrativa). Lo stesso Lourcelles afferma, a proposito di questo capolavoro che "come *Notte senza fine* di Walsh e come *Ordet* di Dreyer... (esso)...intende descrivere la totalità cosmica del mondo. Il fondo del cuore dell'uomo, i misteri del cielo, il visibile e l'invisibile sono i loro argomenti e ciò è senza limiti".

I racconti della luna pallida d'agosto

La vicenda narrata dal film è ricavata dalla fusione di due novelle, facenti parte della raccolta *Racconti di pioggia e di luna-Ugetsu Monogatari* (anche il film, in originale, si chiama così) e intitolate *L'albergo di Asaji* e *La lubricità del serpente*, di Ueda Akinari, scrittore settecentesco di storie capaci di coniugare temi letterari realistici a temi letterari fantastici, favolistici,

re della guerra Shibata avvicinarsi con le sue soldataglie, avido di sangue e di saccheggi, al villaggio di Omi, sulle sponde del lago Biwa. Qui vivono Genjurō (l'attore, Mori Masayuki, fu interprete caro anche a Kurosawa) con la moglie Miyagi (l'attrice, Tanaka Kinuyo, aveva già interpretato, di Mizoguchi, il celeberrimo *Vita di O'Haru donna galante*), il loro piccolo figlio e suo fratello Tobei con la moglie Ohama. Genjuro è un abile vasaio mentre Tobei, che fa di mala voglia l'agricoltore, sogna una futura - e del tutto improbabile per lui, di modeste origini - carriera di glorioso Samurai. L'abile vasaio lavora alacremente: vuole potersi recare, al più presto, in città per vendere al mercato i propri manufatti e arricchirsi, così garantendo benessere economico alla moglie e al figlio e fama di valido artista per sé. Il sopraggiungere dei soldati di Shibata costringe la famiglia a rifugiarsi nei boschi ma nottetempo,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mentre gli invasori si sono allontanati dopo aver saccheggiato il villaggio, tornano a togliere dal forno il vasellame, lasciando illeso dalla soldataglia, decidendo di andare a venderlo, traversando il lago con una barca, nel capoluogo della regione, ove si trova un mercato frequentato e fiorente. Durante la navigazione - in un ambiente lacustre contrassegnato da

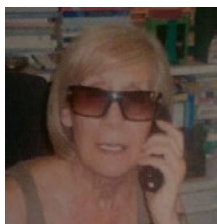


brume vaganti e spettrali silenzi - incontrano un'altra barca il cui remaiolo, dopo averli messi in guardia dai rapaci e sanguinari pirati, muore in loro presenza. Genjuro, spaventato un po' per ragionamento e un po' per superstizione dall'avvertimento del defunto, decide allora di far scendere a terra sua moglie e suo figlio, che torneranno al villaggio a piedi, e di continuare con il fratello e la cognata il pericoloso viaggio. In seguito, accadranno vari eventi, in parte reali in parte fantastici ma tutti inquietanti e infine drammatici. Genjuro, effettivamente arricchitosi, si innamora di un'attraente e nobile fanciulla (la principessa Wakasa: l'attrice è Machiko Kyo, interprete anche di *La strada della vergogna*, ultima opera di Mizoguchi, e di *Rashomon* di Akira Kurosawa) che poi si rivelerà, rovinandolo, uno spirito malefico. Suo fratello, invece, diventerà davvero un Samurai ma al prezzo di abbandonare al proprio destino la moglie che finirà con l'essere costretta a prostituirsi. Quando Genjuro tornerà, privato delle sue aspirazioni di ricchezza e di gloria, al villaggio natio scoprirà che Miyagi è stata uccisa. Dovrà, protetto dal suo spirito benevolo, ricostruirsi una vita più saggia accanto a suo figlio, rimasto orfano della madre. Ancora una volta, come sempre nei film di Mizoguchi, il desiderio di potere, di gloria, di denaro, di sesso e di avventura degli uomini viene pagato dalla paziente sofferenza quotidiana, dalla dedizione all'altruismo, dalla capacità di sopportare il proprio sacrificio delle donne. Senza dubbio uno dei massimi capolavori del cinema mondiale nel XX secolo, *I racconti della luna pallida di agosto*, in quella Francia la cui critica cinematografica seppe conoscere e ammirare Kenji Mizoguchi assai più di quella italiana - negli anni Cinquanta, gravemente ammalata di sterile ideologismo - meritò le parole con cui ebbe a commentarlo Alexandre Astruc: "Dopo cinque minuti di proiezione fa capire chiaramente che cos'è la regia, almeno per alcuni: un certo mezzo di prolungare gli slanci dell'anima nelle movenze del corpo".

Stefano Beccastrini

Un Delitto fatto bene

50 anni di Teatro, di storie, protagonisti e misfatti



Luisa Saba

Nel "romanzo" di Mario Faticoni, pubblicato dall'editore Delfino un anno fa, l'autore rivela la vittima già nelle prime pagine. L'ucciso è il teatro sardo e con lui tutti coloro che, tra gli anni 60 e i nostri, hanno cercato di creare, allestire, rappresentare attività drammaturgiche in Sardegna. Le storie narrate ruotano intorno ai protagonisti, agli attori, agli intellettuali, alle associazioni culturali, ma anche ai politici, alle Istituzioni, locali e nazionali, fino a tutti gli spettatori, ai molti sardi che con i loro atteggiamenti e comportamenti, fatti e misfatti, come recita il sottotitolo, hanno cercato di fare "rinascita" e progettualità culturale attraverso gli strumenti dello spettacolo e in particolare del teatro. Tra la Sardegna e il teatro non corre buon sangue: non esiste, ancora oggi nell'isola una politica culturale capace di camminare sulle proprie gambe, in grado di interpretare le vicende contemporanee, di raccontare i costumi che cambiano, di aprire spazi alla critica ed al confronto tra diversi approcci culturali. Esiste invece, questa sì, la teatralizzazione di un passato, per cui le maschere carnevalesche barbariche, i canti, le launeddas, le rappresentazioni sacre e misteriche, il ballo, ma anche performances con forte valenza simbolica drammatica, come l'Ardia, considerate dagli antropologi come forme di una conoscenza teatrale di secondo grado, sono diventate la merce folkloristica di cui si sono impossessati gli enti turistici e il mercato televisivo. Il lavoro di Mario Faticoni è una gigantesca sfida tesa a contrastare questa deriva culturale, ad aiutare la comunità sarda a riappropriarsi di pratiche espressive ed esecutive teatrali tese a mostrare che la Sardegna può essere un luogo alto per il teatro, inteso non come consumo di modelli importati dal "continente" "senza mediazione con le culture locali o come consumo di modelli folkloristici funzionali solo ad un turismo di maniera, ma luogo di memoria di un popolo che cerca nella sua identità la spinta a rappresentare valori e coltivare speranze, a proporre progetti che possano coniugare il passato con il futuro. Nato a Verona, figlio di musicisti, Mario Faticoni è trapiantato da giovane in Sardegna, che diventa per lui, come dice De Martino, "il paese degli affetti e della memoria, che lo accompagna nel suo viaggio per il mondo e colora di sé le sue azioni e i suoi pensieri. Attraverso quel Paese, se lo ha amato, può amare il mondo intero e interpretarlo". Paradossalmente la condizione di sardo non nativo conferisce allo sguardo di Faticoni il vantaggio di vedere la Sardegna e la sua cultura in maniera frontale, guardarla in faccia, che non vuol dire guardarla con distacco o estraneità, ma vederla con "il terzo occhio" e

narrarla come fa la voce fuori campo nella scena, dona senso e continuità al testo rappresentato, senza, tuttavia, quel coinvolgimento avvolgente di chi, avendo la Sardegna, "il testo" come parte costitutiva di sé, spesso non riesce a staccarsi da suo spazio amniotico e incontra difficoltà a trovare le parole per parlarne in maniera serena e individuare gli strumenti per agire in maniera adeguata ai suoi problemi. L'opera di Mario Faticoni sulle vi-



cende teatrali sarde di mezzo secolo è portatore di questo sguardo narrante, sguardo di un ribelle sconfitto, come lui ingenerosamente si definisce, sguardo, a ben leggere il suo romanzo, di un artista appassionato che dopo ogni insuccesso riprende il suo impegno con maggior forza e non si dà mai per perso, poiché vinto ma non convinto che le ragioni del teatro e dell'arte, e di quel Crogiuolo che ne è la Sardegna stessa, non devono soccombere alle ideologie di una falsa perdita identità o alle omologazioni commerciali e spersonalizzanti della globalizzazione. Mario Faticoni chiama il suo libro, "Un delitto fatto bene", una pastorale sarda, il ritratto di una civiltà che abbraccia due generazioni, quella degli anni 60 della Rinascita sperata(?), e poi quella degli anni 80 della Rinascita mancata (?), in un momento di passaggio storico che tuttavia non riguarda solo la Sardegna ma l'Europa, l'intero mondo Mediterraneo, investito da una fase accelerata di sviluppo tecnologico e poi di una globalizzazione economica nella quale siamo oggi drammaticamente immersi. Ciò che rende l'opera di Faticoni speciale si può leggere su due piani: uno è rappresentato dai preziosi contributi, accuratamente documentati e contestualizzati, che danno conto di ciò che è avvenuto nella cultura drammaturgica sarda nel secolo passato e nell'inizio del secolo 2000; il secondo piano, ma non è

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

squisitamente artistico, riguarda l'uso di modalità letterarie, originali e affascinanti, racconti, riflessioni, immagini, mischiate in uno zibaldone che fanno dell'opera una storia dell'anima di Mario Faticoni. "Un Delitto fatto bene", nato come autobiografia, diventa oltretutto un saggio anche un romanzo avvincente, scritto con uno stile discorsivo denso, veloce ed elegante, pieno di ritmo e in certi momenti anche con la suspense dei tempi di un "noir". Porta il lettore a non interromperne la lettura per sapere, ad esempio, come quella volta è andata a finire, vuoi la preparazione di un allestimento, l'arrivo dei fondi necessari per montare un certo spettacolo, la ricerca dell'attore adatto, la scelta dei testi, etc etc. Vicende che riguardano, come immagino la maggior parte delle compagnie teatrali, ma che Faticoni scrive come se avvenissero per la prima volta, con una leggerezza e una maestria che rendono la lettura del suo testo una esperienza letteraria unica! Ancora lo schema del racconto delle storie e' quello che ricalca la creazione di una sceneggiatura teatrale, dove i testi, con relativi contenuti, si intrecciano alle vicende personali dei protagonisti e vengono messi in stretta relazione con ciò che avviene dietro e fuori dalle quinte. Impreziosiscono il racconto dei medaglioni inseriti nel testo come approfondimento degli argomenti trattati; si riferiscono sia a intellettuali, amici, artisti, (Corrado Gay, Antonino Medas, Tiziana Dattena, Placido Cherchi, Benvenuto Lobina, Francesco Masala, Antonio Sini etc) sia a critiche e articoli giornalistici che hanno contribuito, in forme diverse, ad arricchire l'universo poetico e culturale dello scrittore. Alla narrazione delle opere rappresentate si accompagna, e non è parte secondaria, la storia dei teatri nei quali vennero rappresentate: dal Centro Universitario teatrale al Teatro cantina alla Cooperativa teatro Sardegna, al Crogiuolo. Spazi e teatri creati in gran parte dallo stesso Faticoni, nel suo visionario cammino di traghettatore del teatro Sardo da Stampace, rione storico di Cagliari in cui nacque il teatro Cantina al mondo e, viceversa, dal mondo a Stampace! Faticoni è l'io narrante, che parla in prima persona, di se stesso e del suo teatro, la voce fuori campo che ti fa avvicinare con passione ai temi centrali del suo palinsesto artistico: la polarità tra Sardegna e Continente, il secolare dibattito sulla identità sarda, il legame tra passato presente, il rapporto tra resistenza e integrazione. Tra le opere più significative che marciano la tematica della identità ci sono *Su Connotu*, *La terra che non ride*, *Funtanaruja*, *Tragoidia*. *Su Connottu* arriva nel '74, momento in cui in Sardegna s'avviano scuole di teatro e operano registi come Marco Parodi, autori come Beniamino Joppolo, *I carabinieri*, documentaristi come Romano Ruju, *Quel giorno a Buggerru*. *Su Connottu*, dice l'autore, è un recital ideologico, un autodafè inquisitorio, contro storia della Sardegna, racconto della rivolta popolare del 1868 contro l'editto delle chiudende che espropriava contadini e pastori delle loro terre, godute fino a quel momento

in maniera comunitaria, a vantaggio di chi, avendo i mezzi e il potere per chiuderle e ricantarle, ne diventava automaticamente proprietario. In Sardegna il termine *Su Connottu* esprime il riferimento al passato, il ritorno a ciò che si conosce del proprio patrimonio storico, linguistico, culturale. "Torrare a su Connottu", nel dibattito culturale dell'isola, ha suggerito spesso la riproposta di pratiche di vita e di valori tradizionali difensivi e chiusi alla complessità della società contemporanea. Non è così per Mario Faticoni, per il quale la tradizione non è fissa e immutabile, e torrare a su connottu significa incamminarsi lungo la traccia di eventi narrativi, scrittura, parola, canto, testimonianze e perfino silenzi, che nel tempo e con il tempo vengono rielaborati e attualizzati. Tornare a su Connottu significa rivisitare il passato guardando in prospettiva il futuro, in modo che il passato si ponga come traccia della apertura, non come rifugio nella chiusura. Per queste ragioni nello spettacolo che narra la vicenda dell'Editto sulle Chiudende il grido a su connottu viene rappresentato come un atto di ribellione contro i colonialisti e le loro abusive mappe catastali, la volontà dei poveri di riprendere in mano la propria condizione e progettare in libertà. Altra traccia straordinaria che marca le storie di Faticoni è il rapporto Sardegna-Continente, come il mondo del teatro arriva in Sardegna e come la Sardegna risponde alle sollecitazioni. Faticoni respinge il modello di importare un teatro "colto", di maniera, ad uso esclusivo della pigra borghesia cagliaritano e si cimenta invece con autori come Brecht, Miller, e Pinter, ai quali in particolare si rifà la vocazione didattica dell'autore, che rivendica con forza il valore sociale dello spettacolo e il ruolo dell'attore. Ci sono due modi di intendere l'attore, il professionista e l'operatore culturale, la carriera e l'interpretazione. Allinearsi dove sono arrivati gli altri, o esprimersi secondo quello che siamo e possiamo? Sono orgoglioso della mia scelta politica, aver avuto successo restando a Cagliari, coronando lo sforzo ideativo di un umile lavoro e impegno quotidiano a casa propria, in periferia, anche se la periferia non riesce a considerare questi successi come suoi! Il grande dispiacere e disappunto di Faticoni, che crede in un teatro che debba e possa testimoniare la mutazione di temi universali, a Cagliari come a Milano o Francoforte, nei centri e nelle periferie, è legato al fatto che Cagliari, ovvero la Sardegna, non crede a se stessa e rinuncia a interagire da protagonista con il mondo! Gli strumenti espressivi di Faticoni sono poliedrici: attore, autore, insegnante, regista, giornalista, musicista, cantante. Placido Cherchi lo descrive mentre rappresenta *Il Canto per un capro* di Giovanni Dettori, "...un testo che oppone notevole resistenza alla presa scenica e che si

alimenta di tensioni interiori contrarie alle logiche dello spazio scenico". Le difficoltà a far diventare teatro un'opera che si rifiuta di entrare nello spazio comunicativo della scena sembrerebbero insormontabili, ma diventano il punto forte della poetica teatrale di Faticoni che riesce a trasformare in un canto la lacerante intensità di un lamento funebre. Nato dal cordoglio per la perdita di un figlio bellissimo, morto a 5 anni, il testo del Canto per un capro viene interpretato come un tessuto di strutture musicali che giocano un ruolo determinante nella evocazione della memoria. La tragedia si trasforma in mito e il mito in poesia nella calda narrativa voce di Mario Faticoni che riesce a far affiorare quello che è stato definito l'inesprimibile dolore della morte di un figlio. Per ultimo, inserendolo nella traccia tematica del rapporto resistenza-integrazione, ricordo uno spettacolo, *La mia ragazza dall'occhio nero*, presentato all'Arco Studio nel 2014



Mario Faticoni

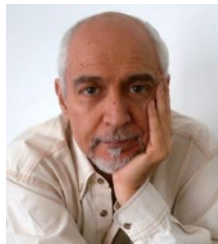
ma ambientato negli anni '64 ed ispirato al romanzo *Il comunista* di Guido Morselli. Racconta di un vecchio deputato comunista dell'allora Partito Comunista, messo ai margini per le sue posizioni non ortodosse, troppo severe, troppo critiche, mai allineate. E' la storia di un dissenso ideologico che anticipa il peso che le burocrazie avranno nel processo di modernizzazione dei partiti della sinistra, e il cui tempo cronologico può essere spostato alle dispute che anche ai nostri giorni lacerano la cronaca politica. Faticoni e il suo lavoro hanno subito costantemente l'attacco di posizioni ideologiche da parte di una cultura politica che in Sardegna è stata ed è molto radicalizzata: troppo di "destra" il Faticoni che dialoga con il teatro inglese e americano, troppo di "sinistra" il Faticoni che accusa l'indifferenza e l'ottusità dei politici locali a sostenere una politica sul teatro non solo con le sovvenzioni, ma anche con la destinazione di strutture adeguate e l'inserimento nelle scuole della cultura teatrale. Mai integrato, dunque, sempre ribelle! Questo è uno degli aspetti più nobili dell'uomo e dell'artista Faticoni. Lascio a chi ama la Sardegna la lettura di un "romanzo", 300 pagine piene di foto bellissime, che con immagini e storie consegna ai lettori del futuro, attraverso la autobiografia di Mario Faticoni, la testimonianza della storia del teatro nella nostra Regione. Tanta gente ad applaudire e a rendere il meritato omaggio a un grande artista sardo non di nascita, non per luogo, ma per convinta e appassionata scelta di vita.

Luisa Saba

Sociologa, di Ozieri, vive a Roma. Ha realizzato numerose ricerche sociali, partecipato a progetti europei sul laboratorio delle donne, messo a punto strumenti per l'orientamento professionale e l'inserimento lavorativo delle fasce più deboli. Oggi prepara i mediatori culturali per l'integrazione degli immigrati nelle nostre comunità.

I dimenticati #30

Peg Entwistle



Virgilio Zanolla

La storia del cinema è disseminata di nomi oscuri: - Peg Entwistle, chi era costei? - si chiederà il lettore italiano, come all'inizio del VII capitolo dei *Promessi sposi* Don Abbondio si chiedeva di Carneade; perché la sunnominata fu, sì, attrice, ma di teatro, e nel corso della breve carriera prese parte ad un solo film, perdipiù in un ruolo secondario: film che non era *La Corazzata Potemkin* di Ejzenstejn, la *Giovanna D'Arco* di Dreyer o *Quarto potere* di Orson Welles, e che dal punto di vista economico si rivelò un totale insuccesso. La sua vicenda, alquanto triste, merita d'essere ricordata per l'esemplarità nel singolare destino. Nata col nome di Millicent Lillian a Port Talbot, nel Galles, il 5 febbraio 1908, da Robert Symes Entwistle e dalla moglie Emily Stevenson, entrambi inglesi, Peg trascorse i primi anni di vita a Londra, in un appartamento al civico 53 di Comeragh Road, nel West Kensington. Prestissimo i genitori divorziarono: il padre, al quale la bimba era stata affidata, si risposò e nel 1912 emigrò in America, prima nell'Ohio, a Cincinnati, eppoi a New York, dove fu assunto come assistente di palcoscenico da un produttore di Broadway. Nel dicembre del '22 Robert morì in un incidente, vittima d'un pirata della strada tra Park Avenue e la 72a Strada; Peg e i suoi due più giovani fratellastri vennero affidati allo zio paterno, l'attore e direttore Walter Hampden. Due anni dopo, ella entrò nella scuola di recitazione Henry Jewett's Repertory di Boston, affidata all'attrice e regista Blanche Yurka, e nel '25, sedicenne, esordì in teatro a Broadway in un *Amleto* interpretato da Ethel Barrymore. Ottenuto il diploma, fu Edvige ne *L'anatra selvatica* di Ibsen, sollevando l'ammirazione d'una coetanea e allora semplice spettatrice, Bette Davis, che si ripromise di diventare brava attrice «esattamente come lei». Nel '26 fu assunta dal New York Theatre Guild e lavorò con sempre maggiore successo, trovandosi al fianco di attori come Dorothy Gish, Bob Cummings, George Michael Cohan, Henry Travers, Romeny Brent e Sidney Toler, col quale ultimo fu protagonista della commedia *Tommy* di Howard Lindsay e Bertrand Robinson, raggiungendo le 232 repliche. Nell'aprile del '27, nella cappella dell'Ufficio Impieghi di New York ella sposò l'attore Robert Keith, dal quale tuttavia nel maggio del '29 divorziò, accusandolo di crudeltà: Keith le aveva tenuto nascosto d'essere già stato sposato e d'essere padre di un bimbo allora seienne: il futuro e noto attore Brian Keith, al quale un giorno dedicheremo la nostra

attenzione in questa rubrica. Peg era ormai una quotata attrice di prosa: i critici valutavano positivamente le sue prestazioni, sia nei ruoli drammatici che nei brillanti. Puntigliosa, in un'intervista disse di preferire i personaggi dal carattere spiccato: «Forse perché sono i più facili, eppure per me le cose risultano più difficili da fare. Per affrontare ogni tipo di scena emotiva devo lavorare con intensità: se raggiungo quanto aspiro alla mia prima parola, il resto delle battute fila liscio quasi come se fossero loro stesse a prendersene cura; ma se non riesco, devo costruire l'equilibrio dei discorsi, e nel farlo la caratterizzazione rischia di appiattirsi, e sento di stare barando». Per lei, l'ultima apparizione sui palcoscenici di Broadway risale all'inizio del '32, in *Alice Sitt-by-the-Fire* di J. M. Barrie's, accanto a Laurette Taylor; purtroppo, i problemi d'alcolismo della sua collega portarono prima alla forzata rinuncia di due recite serali poi alla chiusura dello spettacolo, con pesanti ripercussioni economiche sugli interpreti del lavoro. Era



giunto il momento di cambiare aria, e Peg si trasferì nella West Coast, a Los Angeles, abitando con lo zio Harold al 2428 di Beachwood Drive, presso l'omonimo canyon sulle cui alture nel 1923 era stata piazzata la famosa gigantesca scritta HOLLYWOODLAND (oggi HOLLYWOOD). Dal 24 maggio al 3 giugno lavorò accanto a Billie Burke, Geneva Hope e il non ancora celebre Humphrey Bogart nella



commedia *The Mad Hopes* di Romney Brent al Belasco Theatre. L'allestimento ebbe un ottimo esito, e per Peg si aprirono le porte di Hollywood. Venne infatti chiamata dalla Radio Pictures (futura RKO) a far parte del cast di un

film molto impegnativo, *Thirteen Women*, tratto dall'omonimo romanzo di Tiffany Thayer, diretto dal regista George Archainbaud e prodotto da David O. Selznick: protagoniste, Myrna Loy ed Irene Dunne; la vicenda era imperniata quasi esclusivamente su ruoli femminili: quello assegnato a Peg fu però minore: ella interpretò la cugina di Hazel, che nel libro di Thayer era lesbica, e a causa di una delusione d'amore finiva i suoi giorni in manicomio; nella pellicola invece fu mutata in assassina del proprio marito. Prima ancora che il film si rivelasse un insuccesso dal punto di vista commerciale, la Radio Pictures non rinnovò l'opzione contrattuale alla nostra attrice. In quel periodo, l'America viveva il momento più nero della cosiddetta Grande Depressione economica: disperata per la perdita del lavoro, il 16 settembre ella lasciò la casa dello zio dicendogli di doversi recare in farmacia e a visitare degli amici, si arrampicò sui contrafforti del canyon nel versante meridionale di Mount Lee, dove servendosi d'una scala lasciata lì da un operaio salì sulla prima lettera della famosa scritta, la H, e si gettò nel vuoto. L'indomani, una donna che volle restare anonima telefonò alla polizia di Los Angeles affermando d'aver trovato presso il monte una borsa, un paio di scarpe e una giacca femminili; nella borsa, disse, c'era un biglietto d'addio: avvertì d'aver lasciato il tutto in un fascio sui gradini della polizia di Hollywood. La polizia rinvenne il fascio e inviò sul luogo indicato un detective e due agenti, i quali non tardarono a scoprire lungo la strada sotto la celebre scritta il corpo d'una giovane donna bionda, piuttosto ben vestita. La sua identità venne accertata dallo zio; il biglietto lasciato in borsa diceva: «Ho paura, sono una vigliacca. Mi dispiace per tutto. Se avessi fatto questo molto tempo fa, avrei risparmiato un sacco di dolore. P.E.». Peg aveva ventiquattr'anni, sette mesi e undici giorni. Il suo funerale si tenne a Hollywood il 20 settembre al WM Strathers Mortuary: il corpo fu cremato e nel '33 le ceneri trovarono posto accanto a quelle del padre all'Oak Hill Cemetery di Glendale, nell'Ohio. Se morì quasi anonima, per una curiosa compensazione, col tempo negli States la sua fama crebbe: non solo perché con la sua fine inaugurò la tristissima 'moda' dei suicidi gettandosi dalla scritta, anche perché *Thirteen Women* venne riabilitato dalla critica, e la sua figura di donna suscitò grande interesse, al punto da essere ricordata da una canzone scritta nel '72 da Dory Previn e da venire trasposta in un musical sulle sue ultime settimane di vita rappresentato a Londra nel 2014; si è parlato perfino di avvistamenti del fantasma di Peg nel castello di Hollywood.

Virgilio Zanolla

Di film, critica e intellettuali



Fabio Massimo Penna

Spesso i critici cinematografici si sono interrogati sulla propria funzione, sul senso della loro attività. La critica dovrebbe avere una funzione di stimolo intellettuale nei confronti dello spettatore, infatti "lo scopo principale della critica deve essere quello di creare uno spettatore attivo, partecipante" (Paul Louis Thirard, *Il panorama della critica francese in Per una nuova critica- i convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio editori, Venezia, 1989). Quella tra intellettuali e cinema è, agli albori dell'arte cinematografica, una storia d'amore contrastata, piena di diffidenza e indifferenza. Molte persone colte accettano con riluttanza l'idea che il film venga considerato una forma artistica. Anche in Italia gli ambienti intellettuali vedono l'avvento della settima arte come l'imporsi di un puro mezzo meccanico votato alla semplice riproduzione del reale, al quale negano la possibilità di essere veicolo di sentimenti ed idee. Le riviste italiane dedicano al cinema un'attenzione occasionale, mostrando scarso interesse per le questioni stilistiche e tecniche. In questo clima di trascuratezza si erge la figura di Gabriele D'Annunzio che mostra una certa attrazione per l'invenzione dei fratelli Lumière: "Sul Corriere della sera del 28 febbraio 1914, Gabriele D'Annunzio dichiara, senza mezzi termini, la sua conversione al cinema 'un'arte piacevole il cui elemento essenziale è il meraviglioso'" (Orio Caldiron, *La paura del buio*, Bulzoni editore, Roma, 1980). A entusiasmare il Vate era stato *Cabiria* di Giovanni Pastrone e il favore dannunziano rappresenta per il cinema nel bel paese una sorta di consacrazione. D'altro canto anche un filosofo di livello come Benedetto Croce, benché scarsamente interessato al cinema, ritiene che un film possa avere qualità artistiche. La nascita di una tradizione critica autorevole è, però, lenta nonostante un'altra delle grandi figure della cultura italiana del Novecento come Luigi Pirandello dedichi attenzione particolare alla settima arte. Il cinema entra prepotentemente nella sua opera quando nel 1915 pubblica "Si gira" (in seguito intitolato "I quaderni di Serafino Gubbio operatore") romanzo ambientato negli studi di una casa cinematografica che ha per protagonista un operatore della cinepresa. Importanti sono anche le ricerche che svolge il futurista Anton Giulio Bragaglia in vista della nascita di un cinema futurista e lo stesso Filippo Tommaso Marinetti, nel suo entusiasmo per il progresso tecnologico, vede nel cinema un mezzo capace di sostituire il teatro, da lui ritenuto una forma espressiva passatista. Negli anni il cinema acquisisce sempre maggior spazio nei quotidiani e contemporaneamente vi è la nascita di numerose riviste specializzate. Due pubblicazioni in particolare si impongono per il loro elevato valore: il settimanale "La vita

cinematografica" (che mostra una pregevole capacità di analisi stilistica) fondato a Torino da Alberto Alfonso Cavallaro nel 1910 mentre a Milano esce (dal 1912) "L'illustrazione Cinematografica", quindicinale con interventi di notevole spessore, fondato da Alfredo Centofanti. La critica acquista sempre maggior peso finché nel 1916 si assiste alla costituzione del Sindacato della Stampa Cinematografica. Nello stesso anno un'altra rivista si segnala per la competenza dei suoi redattori e per la rigorosa profondità di analisi degli articoli che propone: "Apollon", la rassegna di arte cinematografica fondata il 1° febbraio 1916 da Vezio Giannantoni, si muove ad un livello saggistico, assai lontano dalla rozza modestia dei fogli tecnici" (Orio Caldiron, op.cit.). Per tornare al rapporto tra intellettuali e cinema bisogna ricordare il grande entusiasmo con cui Pier Paolo Pasolini, alternando il ruolo di scrittore a quello di regista, si dedicò alla settima arte. Egli tentò di trovare una sorta di "grammatica" dei film ritenuti opere in possesso di una lingua espressiva per la quale si poteva, ad esempio, codificare il corrispettivo dei fonemi nei "cine-mi" che erano "tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica" (Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta dell'azione in Per una nuova critica- i convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio editori, Venezia, 1989). Un altro grande della cultura italiana, Umberto Eco, impiega gli strumenti della semiotica per analizzare la lingua del film definendone con rigore assoluto i "codici" (codici iconici, percettivi, tonali etc.). In fondo, però, proprio la sua resistenza a farsi ingabbiare dentro regole e definizioni fissate una volta per tutte e la sua cedevolezza nel farsi modellare di volta in volta a seconda delle esigenze artistiche dei registi rendono il cinema un mezzo espressivo aperto e mutevole, che richiede al critico un'apertura mentale che gli consenta di adottare, a seconda dell'opera da esaminare, strumenti analitici inediti per cogliere i sempre nuovi e originali metodi creativi che il film propone. La funzione del critico cinematografico si risolve in questo incessante



"La Vita Cinematografica", Torino, febbraio 1931, in copertina Loretta Young



"Cinema Illustrazione" Rivista di intrattenimento e informazione con apertura alla critica, notevole lo spazio riservato alle illustrazioni e alla pubblicità.

indagare quel grande mistero che è il cinema.

Fabio Massimo Penna

L'espressionismo tedesco da Caligari a Metropolis

Un cinema sorprendentemente innovativo, grazie ai suoi valori estetici e contenutistici, che proietta gli spettatori in un mondo da incubo, dominato da vicende cupe e orribili e da personaggi strani ed inquietanti, inseriti in una dimensione fantastica e visionaria



Nino Genovese

Un mondo irreali, sconvolto, opprimente, con ambienti sghembi, distorti, città fantasma, architetture vertiginose, scenografie allucinate dalla geometria impossibile, spigoli appuntiti, ombre marcate e minacciose, strade serpentine che diventano vicoli ciechi, fondali dipinti...La soggettività e la visione personale del mondo si esteriorizzano e trovano una dimensione visiva immaginifica, mentre, dal punto di vista tematico, prevalgono storie cupe e soprannaturali, racconti d'avventura o drammi criminali....Sono queste le caratteristiche principali del Cinema Espressionista; ma – come afferma lo scrittore austriaco Alfred Polgar - ciò che davvero può contraddistinguere non sono soltanto le «decorazioni sghembe» o i «paesaggi dalle forme cubiste» quanto la capacità «di proiettare eventi interiori all'esterno», l'«incredibile opportunità di costruire un universo dalla prospettiva particolare di un particolare personaggio». E questo personaggio - nel film che è considerato il prototipo e il progenitore dell'Espressionismo, *Il Gabinetto del Dottor Caligari* - è lo studente Franz, che racconta a un anziano signore la sinistra storia, accaduta nel 1830, nel piccolo paese di Holstenwall, di un certo dottor Caligari, una specie di imbonitore da fiera, che si accompagna a un sonnambulo, Cesare, capace di predire il futuro. In coincidenza del loro arrivo, nel paese cominciano ad accadere fatti strani, rapimenti, morti sospette. Franz accusa il dottor Caligari, che ammette le sue colpe e viene rinchiuso nella cella di un manicomio. Ma, alla fine, si scopre che il vero matto è Franz, ospite dello stesso manicomio, così come sono pazzi ricoverati nello stesso Istituto tutti i personaggi protagonisti della storia raccontata, mentre il dottor Caligari non è altri che un medico e il direttore del Manicomio. Ma è davvero così?!? Nell'ultima sequenza del film (sorpresa nella sorpresa), il dottor Caligari sembra rivolgersi agli spettatori con uno «strano» sguardo, e questo «ammiccamento» finisce con il rimettere tutto in discussione! Ed allora, come stanno veramente le cose? Qual' è la differenza tra realtà e immaginazione? È questo il significato stesso della vita, che Murnau amplifica nella sua «ambiguità», nella sua particolare visione della realtà, a sua volta di per sé sfuggente e inconoscibile nella sua autentica, profonda essenza. Diretto da Robert Wiene nel 1919, sulla base di una sceneggiatura scritta da Hans Janowitz e Carl Mayer, prodotto dalla Decla, con l'apporto degli scenografi Walter Reimann, Walter Röhrig e Hermann Warm e l'interpretazione

di Werner Krauss e Conrad Veidt, *Il Gabinetto del Dottor Caligari* rappresenta «l'opera cinematografica espressionista per eccellenza» (Lotte H. Eisner), il simbolo stesso dell'E-

rintracciate nell'attività svolta nell'ambito delle Arti figurative dai gruppi «Die Brücke» («Il Ponte») e «Der Blaue Reiter» («Il Cavaliere Azzurro»), il cui intento era di reagire al reali-



«Nosferatu il vampiro» diretto da Friedrich Wilhelm Murnau, proiettato per la prima volta il 5 marzo 1922

spressionismo, in cui si ritrovano le caratteristiche principali del movimento, perché, al di là della trasfigurazione visiva e distorta degli ambienti, al di là delle scenografie allucinate, anche la storia raccontata ha una sua «ambiguità» di fondo, che offre almeno due diversi «piani di lettura», che riducono al massimo, se non eliminano, il sottile confine tra realtà e immaginazione, tra la dimensione oggettiva e la verità così come appare agli occhi di chi la osserva. La sua uscita sugli schermi, nel febbraio del 1920, rappresentò un grande evento e diede la stura a tutta una serie di opere – alcune veramente notevoli – che fanno parte del Cinema Espressionista Tedesco. Ma cos'è, dunque, l'Espressionismo?!?. Con tale denominazione, s'intende un movimento artistico ben preciso, fiorito in Germania all'inizio del

spressionismo, che aveva dominato l'arte figurativa fino alla comparsa dell'Impressionismo, e di raffigurare il mondo esterno come frutto e prodotto di un'attività soggettiva che lo ricrea e modifica secondo il punto di vista dell'osservatore. Ciò avviene anche per la grave crisi economica, politica e sociale attraversata dalla Germania negli Anni Venti, alla fine della



«Homunculus» (1916) di Otto Rippert

Novecento, che trova grande riscontro dapprima nella pittura, estendendosi poi alla letteratura, al teatro, alla musica e – naturalmente – al cinema; le sue caratteristiche essenziali sono una forte distorsione del segno, sia esso la linea pittorica, la frase poetica, il gesto teatrale o – come abbiamo visto – l'inquadratura cinematografica. Le sue origini vanno

«grande guerra», che – come sempre accade – non poteva non riflettersi sulla cultura e sull'arte dell'epoca e che induce a rifugiarsi in un mondo di sogno che, spesso e volentieri, diventa d'incubo. Per quanto riguarda il cinema, i confini dell'Espressionismo, però, sono stati oggetto di varie interpretazioni da parte
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
degli studiosi. C'è chi – come la scrittrice, critica cinematografica e poetessa tedesca (naturalizzata francese) Lotte Henriette Eisner, nel suo famoso libro *Lo schermo demoniaco* - individua nel cinema dell'epoca tre tendenze principali: il "Kammerspiel" (letteralmente "Dramma da camera"), che privilegia storie intimiste e drammi piccolo-borghesi, in ambientazioni interne e raccolte (tra cui degno di nota è *L'ultima risata* di Friedrich W. Murnau, risalente al 1924, che riesce a fondere mirabilmente "Kammerspiel" ed Espressionismo); la "Nuova Oggettività" (definita anche "Nuovo realismo"), che mescola scene di finzione con scene riprese dal vero (e che registra, innanzitutto, le opere di Piel Jutzi, ma anche di altri autori come Wilhelm Pabst); e, infine, l'Espressionismo vero e proprio (per cui, secondo questa interpretazione, esisterebbe, sostanzialmente, un solo film espressionista, quel *Gabinetto del dottor Caligari*, su cui ci siamo volutamente più a lungo soffermati); secondo altri, invece, l'Espressionismo è uno stile più diffuso, che caratterizza film apparentemente molto diversi fra di loro, come le opere di Murnau, Lang, Pabst, Wiener, ecc. Film precursore del movimento espressionista è considerato *Lo studente di Praga* (1913), diretto da Stellan Rye, con la collaborazione di Paul Wegener, una delle pellicole più visionarie e innovative del cinema di quell'epoca, sul tema del "doppio", dello "sdoppiamento della personalità"; ma un altro "precursore" può essere *Homunculus* (1916) di Otto Rippert, che – secondo Lotte H. Eisner – anticipa molte sequenze di *Metropolis* (il cui regista, Fritz Lang, peraltro, aveva lavorato con Rippert). Altri importanti film espressionisti sono: *Il Golem – Come venne al mondo* (1920), diretto ed interpretato da Paul Wegener (che rappresenta l'antefatto del film perduto del 1914 *Der Golem*); *La Bambola di carne* (1919) di Ernst Lubitsch; *Il Gabinetto delle figure di cera* (1924) di Paul Leni; *Destino* (1921), *Il Dottor Mabuse* (1922) e *I Nibelunghi* (1924) di Fritz Lang, che, nel 1931, girerà il suo primo film sonoro, *M - Il Mostro di Düsseldorf* (con un Peter Lorre perfetto nel ruolo), anch'esso pregevole esempio di film espressionista, pieno di quelle metafore visive e di quelle immagini evocative (amplificate dal sapiente utilizzo del sonoro), che avevano caratterizzato i suoi film precedenti. Un caso a parte, invece, è costituito da *Nosferatu il Vampiro* ("Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens") di Friedrich Wilhelm Murnau. Primo film ispirato alla figura del *Dracula* di Bram Stoker (che cambia il nome originario per una questione di mancato pagamento di "diritti"), *Nosferatu* è un grande film visionario, incentrato sul contrasto fra luci ed ombre, su atmosfere cupe, da incubo, che, per la prima volta, non sono realizzate in studio, con il sapiente impiego delle tecniche e delle scenografie tipiche dell'Espressionismo, ma sono trasposte per lo più in ambienti esterni, naturali: così il castello del Conte Orlok è un vero castello, anche se sembra uscito da un incubo, e lo stesso dicasi per la nave che



"Il gabinetto del dottor Caligari" film muto del 1920 diretto da Robert Wiene

trasporta il vampiro a Brema. Il personaggio che più di altri si distingue e diventa il protagonista assoluto per la sua forte ed inquietante, quasi demoniaca, caratterizzazione è – naturalmente – proprio il Conte Orlok / Nosferatu, interpretato da un certo Max Schreck, il cui nome, in tedesco - singolare coincidenza (?) - significa "Massimo Panico, Massimo Orrore": un personaggio strano, silenzioso ed eccentrico, che indossava sempre gli abiti di scena e voleva girare le sue scene

conosceva la storia e la provenienza: Murnau, alla ricerca di un realismo estremo, avrebbe deciso di fare interpretare il ruolo di Nosferatu a un vero vampiro, originario della Cecoslovacchia; una vera creatura delle tenebre e del male, convinta a partecipare al film per "approfittare" di qualche bella e giovane attrice. In realtà, Max Schreck - nato a Berlino nel 1879 - non era un attore del tutto sconosciuto; proveniva dal mondo del Teatro, aveva fatto parte della Compagnia di Max Reinhardt ed



"M - Il mostro di Düsseldorf" (M - Eine Stadt sucht einen Mörder) è un film tedesco del 1931, diretto da Fritz Lang

esclusivamente di notte o in ambienti chiusi. E così, in tal modo, su di lui nacque una singolare "leggenda cinematografica" (una sorta di "leggenda metropolitana", diremmo oggi), determinata anche dal fatto che di lui nessuno

era stato anche allievo di Konstantin Sergeevič Stanislavski, famoso per il cosiddetto "Metodo" che da lui prende il nome, basato sull'approfondimento psicologico del
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 personaggio da interpretare e dell'immedesimazione, anzi della simbiosi che deve crearsi tra la vita dell'attore e quella del personaggio: e questo spiegherebbe gli strani comportamenti dell'interprete di *Nosferatu*, volti ad ottenere una perfetta immedesimazione con il vampiro. Eppure, ciò non bastò a sfatare la leggenda che egli fosse un vero vampiro; anzi, essa si diffuse a tal punto che, nel 2000, E. Elias Merhige gli dedicò addirittura un film, *L'Ombra del Vampiro*, che racconta un possibile "dietro le quinte" della lavorazione di *Nosferatu*, avvalorando l'incredibile ipotesi dell'identificazione assoluta tra attore e personaggio.



"Metropolis" film muto del 1927 diretto da Fritz Lang, considerato il capolavoro del regista austriaco

In ogni caso, il *Nosferatu* di Murnau è un vero capolavoro, il film progenitore di tutta la saga dei vampiri, che dura a tutt'oggi, ma che, a mio avviso, - a parte *Dracula il Vampiro* (1958) di Terence Fisher (fortemente caratterizzato da Christopher Lee) e gli altri film spettacolari e "di consumo" della Hammer Film - registra



"Lo studente di Praga" è un film muto tedesco di Stellan Rye del 1913. È considerato il primo esempio mondiale di cinema d'autore e di avanguardia

poche opere veramente eccezionali: *Dracula* (1931) di Tod Browing (con un raffinato Bela Lugosi); *Nosferatu*, *il Principe della notte* (1978)

di Werner Herzog (con un altro credibilissimo vampiro, Klaus Kinski) e *Dracula di Bram Stoker* (1992) diretto da Francis Ford Coppola. L'ultimo film dell'Espressionismo (non considerando *M*, che travalica il periodo del muto) è il famoso *Metropolis* (1927), diretto da Fritz Lang, un vero e proprio *kolossal* (costato circa 50 milioni di marchi, corrispondenti a circa 200 milioni di dollari di oggi; il che, fra l'altro, causò il fallimento della gloriosa Casa di produzione UFA); un'opera che sorprende per la magnificenza delle sue mirabolanti scenografie e l'utilizzo perfetto degli effetti speciali, denominati "Effetto Schüftan" (utilizzato in tantissimi film dell'Espressionismo), dal nome del grande fotografo Eugen Schüftan, che permetteva la creazione di mondi virtuali grazie alle scenografie, realizzate con cartoni disegnati, che venivano proiettati e ingigantiti con un sapiente gioco di specchi, fino a divenire sfondo di una parte dell'inquadratura, mentre nell'altra si muovevano gli attori in carne ed ossa. Senza dubbio, *Metropolis* è uno dei capolavori più visionari della storia del cinema e dell'Espressionismo, di cui rappresenta contemporaneamente l'apice e il tramonto: «uno dei film più stupefacenti

del Cinema Espressionista Tedesco, uno dei rari film muti in grado di rappresentare ancora qualcosa per il grande pubblico di oggi» (afferma lo scrittore e sceneggiatore francese Jacques Lourcelles), di cui, infatti, nel 1984, il noto musicista Giorgio Moroder ha realizzato una versione colorata, con musiche originali *rock* (dal titolo *Giorgio Moroder presents Metropolis*), rendendolo un film di culto anche tra le nuove generazioni (ma - successivamente - anche un altro celebre musicista, Philip Glass, ne ha riscritto le musiche; e lo stesso ha fatto Jeff Mills). Il noto filosofo, teorico del cinema e scrittore tedesco (naturalizzato statunitense) Sigfried Kracauer, nel suo celebre libro *Da Caligari a Hitler*, sostiene che l'Espressionismo Tedesco anticipi gli orrori e le efferatezze del nazismo: che poi il cinema di quel periodo sia caratterizzato, invece, da una forte aderenza alla realtà oggettiva, da una esaltazione del

corpo e dalla mitologia della razza ariana (con le opere, ad esempio, di Leni Riefenstahl, tra cui *Il trionfo della volontà* e *Olympia*, esteticamente molto valide), ciò non sposta i termini del discorso, perché il Cinema Espressionista anticipa, quasi profetizza, non tanto un altro tipo di cinema quanto una realtà dominata da incubi, orrori, stermini; un mondo distorto e allucinato non più sugli schermi, nella sua rappresentazione visiva, ma nella sua drammatica realtà: così, gli incubi peggiori si materializzano, le città diventano luoghi nefasti, i topi trasportati dalla nave di *Nosferatu* invadono le città, le popolazioni vengono colpite dalla peste (metaforicamente parlando) e c'è un "vampiro" che succhia il sangue della gente, sia pure fisicamente molto diverso dall'inquietante, demoniaco *Nosferatu* di Murnau, anzi con quei caratteristici baffetti a spazzolino che ricordano sorprendentemente quelli del grande Charlot, di cui rappresenta l'altra faccia, il lato oscuro dell'animo umano. Ma - al di là di queste possibili anticipazioni di segno negativo - l'Espressionismo ha avuto una notevole influenza positiva sul mondo del cinema, lasciando una grande eredità, che sarà messa a frutto, nel corso del tempo, da tanti altri registi e dal mondo produttivo in genere. Così, se *Il Gabinetto del Dottor Caligari* anticipa il genere "horror" e *Metropolis* pone le basi di tutto il cinema di fantascienza "moderno" (*Guerre stellari*, *RoboCop*, *Matrix*, *Avatar*, ecc.), *Il Golem* e lo stesso *Metropolis* anticipano il rapporto tra esseri umani e umanoidi (basti pensare a saghe come quella di *Alien*, *Terminator*, *Blade Runner*); se le scenografie, con le loro architetture vertiginose, anticipano il *blue screen* contemporaneo, l'Espressionismo in senso lato - grazie all'emigrazione negli Stati Uniti di molti registi, attori e professionisti tedeschi, per sfuggire all'opprimente regime nazista - eserciterà la sua influenza su autori come Orson Welles, Alfred Hitchcock, Brian De Palma, sugli *horror* della Universal degli Anni Trenta, sul cinema *noir* degli Anni Quaranta. E vorrei anche citare un piccolo film indipendente, *Lemuri - Il bacio di Lilith* (2009), realizzato dal regista siciliano Gianni Virgaula con la tecnica del muto (diverso tempo prima del famoso *The Artist*), che si rifà a tutto il cinema espressionista tedesco e, in particolare, al *Nosferatu* di Murnau; presentato a Roma, Messina, Napoli, Catania (dove ha vinto il Gran Premio della Giuria nell'ambito dell'Art Sicily Film Festival di Catania) e - di recente - a Cagliari (nell'ambito della manifestazione *Storie di volti e di silenzi - La magia del cinema muto*, di cui ci siamo occupati nel numero precedente di **Diari di Cineclub**), il film non ha avuto nessuna distribuzione; ma è uscito in DVD negli Stati Uniti e in Canada. A dimostrazione - se ce ne fosse bisogno - del profondo significato dell'Espressionismo, della sua persistente "modernità", del retaggio che ha lasciato e del posto importante che occupa nella storia del cinema grazie ai suoi innovativi valori estetici, formali e contenuti.

Nino Genovese

Poetica filmica ed estetica della contaminazione linguistica



Roberto Petrocchi

Nel precedente intervento ho auspicato la nascita di un Movimento - espressione di un Nuovo cinema italiano della contemporaneità, rivolto al futuro - che getti le basi di una rinnovata politica produttiva/distributiva. La sollecitazione non può prescindere, evidentemente, da un approfondito studio dell'espressione filmica e le sue contaminazioni linguistiche con le altre arti audiovisive, al "prezzo" d'incorrere nelle contraddizioni della creazione/creatività; il groviglio, a volte inestricabile, di percezioni e visioni, flusso massmediale e comunicazione, sguardo e memoria. In estrema sintesi: ciò che dà vita ad una poetica. Il cinema, lo si sa, è figlio di molti padri. Nella "parentela", esplicita o esplicitata, con le arti plastiche, la musica, il teatro, la letteratura, risiede la propagazione dell'intuizione creativa. Si prenda la fotografia, definita - con la parole di Barthes - apparenza privata del suo referente". Nessuno può misconoscere che il cinema ne rappresenti la "complicazione" in termini di temporalità ed eternizzazione. E, tuttavia, basterebbe soffermarsi sul potere illusorio dell'immagine fotografica - proprio in quanto espressione di una realtà statica, contrariamente a quella filmica - per addentrarsi in un territorio concettuale, quello della visione intuitiva (in divenire), dai confini illimitati. Allora, anche la differenza tra uno scatto rubato, talvolta "sporco", rispetto ad uno a lungo elaborato, non è poi molta. E' l'Immagine, la sua "utilità" evocativa, ad imporsi su tutto. A partire dalla composizione dell'inquadratura, la disposizione o la ricerca del soggetto (involontario), l'angolazione e le risorse di luce, da considerarsi fonti di analisi introspettiva ed esplorazione del perché creativo. Immagine, come racconto della realtà e, al tempo stesso, trasfigurazione della stessa, sia questa, come si diceva, rubata o "inventata"; espressione tangibile di un sentimento o riverbero del medesimo. Il richiamo va all'opera del grande fotografo Mario Giacomelli, alla sua capacità d'impressionare la pellicola come si lavora su verso poetico; il proposito di riscrivere le cose - secondo la sua stessa testimonianza - "cambiando il segno, la conoscenza abituale dell'oggetto, dare alla fotografia una pulsazione emozionale tutta nuova". Così il linguaggio diventa "traccia, necessità, spirito, dove la forma sprigiona non dall'esterno ma dall'interno, in un processo creativo. Lo sfocato, il mosso, la grana, il bianco 'mangiato', il nero chiuso, sono esplosione del pensiero che dà durata all'immagine". Da qui la contaminazione con l'espressione filmica: l'Idea germinata

da un presente che evoca il suo un futuro prossimo. Giacomelli usò sempre una macchina Comet Bencini, a cui apportò delle modifiche per adattarla alle sue necessità espressive. Un atto di fede verso la fotografia-verità, ma che non che ne preclude, a guardar bene, una emancipazione. E' innegabile, a tal proposito, che l'attuale dominio dell'immagine digitalizzata su quella tradizionale, con la possibilità di manipolazione spinta della stes-

eccellenza della quotidianità. Fotografia, la sua, intesa come pretesto, occasione; esercizio sul tempo e la memoria. Continuazione di un sogno. "Mi sveglio al mattino" - raccontava - "con una straordinaria voglia di vivere, di vedere. Allora devo andare. Ma non troppo lontano, però, per non rischiare di veder svanire l'entusiasmo". Diversamente, ma solo in parte, Man Ray - prima pittore d'impronta cubista, poi fotografo che anticipò il surrealismo,



Edward Hopper "Room in New York" (1932)

sa, non solo non mettono in discussione la funzione di verità dell'arte visiva, ma ne consentono la sua reinvenzione. Una propensione che fu propria di Margaret Bourke-White - altra prestigiosa firma della fotografia mon-

- non nascondeva il profondo desiderio d'artista di confondere tutte le arti, così come ogni cosa si fonde e confonde nella via reale. Esigenza di un'espressione artistica, pur nella sua rivendicata riconoscibilità, che trae ali-



Pompei, affresco 55-79 d.C., Terenzio Neo e la moglie

diale - e di certo non per ragioni anagrafiche, giacché era nata all'inizio del secolo scorso. Le sue foto sono avveniristiche interpretazioni della vita: la sua ricerca, quella dell'immagine "Altra"; qualcosa che nessuno avrebbe potuto immaginare prima, perché - come ebbe modo di dichiarare - "un fotografo, oltre ad essere un essere umano non comune, è capace di guardare in profondità dove gli altri tirerebbero dritto". Concezione complementare, a quella di Robert Doisneau, cantore per

mento dalla contaminazione. Immagini-visioni, dunque, quale motivo di scoperta interiore, enunciazione del non visibile/non detto, ma presente-ascoltato attraverso lo sguardo soggettivo. E' quanto attiene alla creatività e alla sua ragione d'essere; l'Illuminazione nell'assenza di pensiero, sogno, rimembranza. La profanazione dell'abitudine; il ritorno ad una condizione di vitalità, prima sopita. La creatività-deduzione, in tal senso, altro non è che la necessità insopprimibile d'agire - inventare, scardinare l'ordinario, mettendo al centro l'Individuo e l'universo emotivo che vi abita. Quello di cui necessita l'immagine filmica, oggi, Uno sguardo ed una visione che vivano di assonanze e di rimandi, di realtà - rappresentata, inventata - e della sua trascendenza. Naturale derivazione di una immagine fotografica che cessa di rappresentare l'irriproducibilità del trascorso, per assicurare a tramite della sua eternizzazione.

Roberto Petrocchi

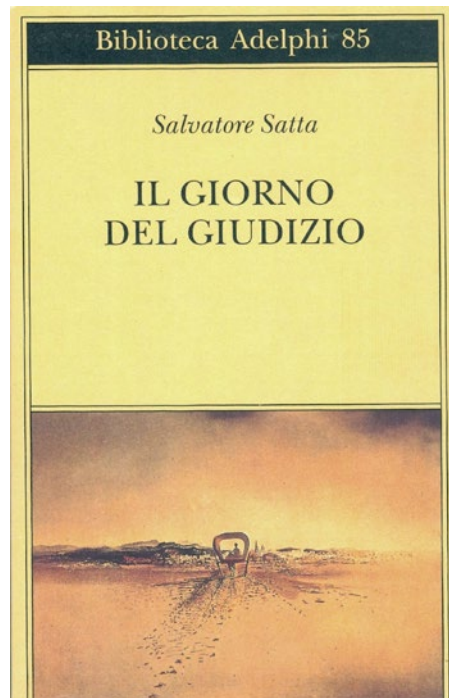
Una sceneggiatura al Premio Solinas: Il giorno del giudizio come film a venire



Natalino Piras

Ho partecipato al "Solinas", in anni ormai lontani, una volta sì e una no. La volta sì ho mandato al premio una sceneggiatura alla Franco Solinas: tipo *La battaglia di Algeri*, *Queimada*, *L'amerikano* ma anche *La lunga strada azzurra* (da Squarcio romanzo dello stesso Solinas su un pescatore di frodo) e gli western che sconfinano nella rivoluzione messicana di Villa, Madero e Zapata. Uno per tutti *Tepepa* dove tra gli sceneggiatori c'è Ivan Della Mea che poi avrebbe cantato: "Io avevo un caro amico a nome Franco/ mi diceva è scoppiato un vento nuovo". C'entravano in quella stesura l' "orazione funebre sul cadavere di Giulio Cesare" (così Georges Sadoul per *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi, Solinas tra gli sceneggiatori), altre rivoluzioni fallite, colonialismi, repressione. E ancora sequestri politici, attentati e processi a sanguinari tiranni e agenti della Cia da parte di organizzazioni guerrigliere. Ispiravano il testo inquisizioni ideologiche. Eta e Tupamaros più che il Fronte di Liberazione Algerino che, tradito nei suoi valori di socialismo, di solidarietà tra i dannati della terra, è una delle cause di degenerazione del fanatismo islamico. Ne è venuta fuori una sceneggiatura dove un gruppo chiamato Marx River, l'approdo e la deriva della lotta armata, organizza, tra Genova, Pisa, e una ricostruita orografia barbaricina, il sequestro e il processo di Mister Hunger, la fame, Mastru Juane in sardo, come Stato Imperialista delle Multinazionali. Va da sé che è una cosa ardua. Mai risposta dal premio e ancora cerco una sistematizzazione, tra edito e inedito, tra racconto breve e romanzo a più di mille pagine, di tutto quel materiale di cui la sceneggiatura voleva essere una costola. La volta no dovevo nuovamente partecipare al Solinas. Ma la sceneggiatura è rimasta scritta solo a penna. La conservo in una scatola che conteneva in origine un puzzle fatto di Topolino, Paperino e altri personaggi Disney quando mie figlie erano bambine. Quella sceneggiatura è un'altra impresa impossibile. Racconta cinematograficamente *Il giorno del giudizio*, romanzo uscito postumo di Salvatore Satta, giurista nuorese, ritenuto il più attento, acuto e profondo revisore del *Codice di Procedura Civile*, morto nel 1975. *Il giorno del giudizio* dicono i lettori più attenti che sia una trasposizione in scrittura letteraria appunto del *Codice*. È ambientato a Nuoro agli inizi del Novecento, una città fantasmatica popolata di anime dolenti che non avrebbero ragione di esistere se non le resuscitasse l'io narrante che si definisce "ridicolo dio", spietato giudice di sé, della sua famiglia, dei suoi concittadini. Nuoro divisa in partes tres come la Gallia di Giulio Cesare. In alto il rione pastorale di Santu Predu, gente rustica,

abigei, *prinzipales* che mandano i servi a rubare, donne austere e sfatte, *sepultas* nelle loro stesse case. Al centro Santa Maria cui è dedicata la cattedrale, il rione dei signori – c'è anche il palazzo dei Satta – borghesi, molti avvocati e caudicci, farmacisti e don, maestri di scuola e preti, perdigiorno che hanno il loro centro di emanazione nel caffè Tettamanzi affacciato sul Corso. Entrano il parvenu Pietro Catta, si sente l'ululare della puttana Giggia. Al caffè Tettamanzi due sono le principali vittime dei dannati gaudenti: Maestro Manca, perduto nel vino, e lo scemo Fileddu. In basso c'è Seuna, il rione dei contadini. Tutto come narrazione di questa Nuoro "nido di corvi" torna e si diparte dal cimitero di Sa 'e Manca, figurato come luogo del giudizio universale. Nessuno si salva. Il romanzo fu rifiutato da tutti gli editori più importanti cui Satta si era rivolto. Della prima edizione, nel 1977, nessuno si accorse, letterariamente parlando. L'aveva pubblicata Cedam, una casa editrice che si occupava specificatamente di testi giuridici. Qui da noi in Sardegna i pochi che ne scrisse-



ro seppero però cogliere la dimensione vasta del "nido dei corvi" e del "cuore di tenebra", la profondità, la strutturazione dei linguaggi. Erano pochi, Mario Massaiu, Mario Ciusa Romagna, l'antropologo mio compaesano Michelangelo Pira con una intera terza pagina sull' "Unione Sarda", il gesuita di Mamoiada padre Giannetto Marchesi in un saggio su "Civiltà Cattolica". Per il resto silenzio. Fino al 1979 quando, editato da Adelphi, il romanzo fece boom diventando cosa letteraria di rilevanza nazionale e fatto planetario. Tradotto in quasi tutte le lingue del mondo. C'è da dire che io il romanzo lo ho letto in edizione Cedam e lo conosco come le mie tasche. Agli

inizi della mia vita di bibliotecario, nel 1979, ho curato la pubblicazione di un quaderno che contiene gli atti di un convegno che su *Il giorno del giudizio* era stato fatto nel maggio di quello stesso anno, nell'auditorium dell'Istituto Etnografico. C'erano come relatori la scrittrice Maria Giacobbe, il linguista Leonardo Sole, padre Giannetto Marchesi e l'allora vescovo di Nuoro monsignor Giovanni Melis. Una affollata partecipazione di intelligenza nuorese, a romanzo Adelphi già in corso. A contestare quell'apparato – ma tutte le relazioni ufficiali sono di grande spessore – intervenni dal pubblico a leggere un pezzo che avevo chiamato: *Gli dei e i morti. Per una lettura altra del giorno del giudizio*. Comparavo il contesto nuorese del romanzo sattiano alla letteratura latino-americana di cui ero allora pervaso. Fu uno scandalo e ricordo la faccia tesa e irata del grande Leonardo Sole di cui, così come tutti gli altri, sono diventato amico. Il mio intervento, dato che ne ero il curatore finì nel quaderno degli atti. Su questa monografia si basa l'intervento sul *Giudizio* che George Steiner, il più grande critico letterario vivente, pubblicò sul "New Yorker". Il mio intervento, -divento Natalino Piras-, Steiner lo definisce "from the floor", dal pubblico. Per dire della struttura narrante del *Giudizio* e della sua scrittura marmorea e severa, il paragone è con Tacito e Hobbes, Steiner un poco inventa il casuale ritrovamento da parte sua, in una Nuoro pervasa dall'afa estiva, bianca di tufo (?). Confonde un'edicola di giornali con la Biblioteca Satta, organizzatrice del convegno di maggio 1979. Resta che per Steiner *Il giorno del giudizio* insieme a *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo sono i due maggiori capi d'opera del Novecento letterario europeo. Questa la situazione quando io ho scritto la sceneggiatura del romanzo mai inviata al Solinas. Si erano nel frattempo aggiunte diverse recensioni da me fatte specie per la terza pagina dell'Unione Sarda, qualche altra occasione. Ho scritto anche della versione inglese opera di Patrick Creagh per Collins Harvill di Londra che Steiner non apprezza. C'è però in quella traduzione una efficace rappresentazione dei nuoresi del *Giudizio*, il tornare su parole come *death*, *dead*, *ghosts*, morte, morti, fantasmi. Nel 1989 sono stato tra i relatori, moltissimi, del convegno internazionale da noi Biblioteca organizzato su *Salvatore Satta giurista scrittore*. Là stabilisco comparazioni tra Nuoro e Macondo di *Cent'anni di solitudine*, Comala di *Pedro Paramo* (anche questo dentro la rivoluzione messicana di Villa, Madero e Zapata), Sa Libra, ovile-montagna nel romanzo *Sos sinnos*, anche questo postumo, di Michelangelo Pira, e pure con *Paese d'ombre* di Giuseppe Dessì. A prevalere sono l'irrealtà, il lato dell'ombra, il realismo magico. Difficili da rendere cinematograficamente. Pensavo e penso che la riduzione cinematografica del *Giudizio* sattiano presenta le

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

stesse impossibilità che ci sarebbero per la *Commedia* dantesca. Come essere fantasma narratore in uno stato di fantasmi che però appartengono al reale, sono fatto storico. Come, cinematograficamente, dilatare la storia dentro la storia intesa come succedersi dei fatti. Il problema sta nel far coincidere l'effetto del reale con quanto l'irrealtà produce. Difficoltà e impossibilità che ben sapevo. Però la sceneggiatura del *Giudizio* l'ho scritta. Una cosa anomala rispetto anche all'anomalia del romanzo che è diviso in due parti, la prima di quasi trecento pagine, la seconda di appena una e nemmeno mezza. La sequenza iniziale della mia sceneggiatura sono i funerali di Fileddu, da pp. 204 a 206 nell'edizione adelpiana. Dapprima si nota l'assenza di Fileddu al Tettamanzi. Non viene più la madre demente a cercarlo, a riportarlo a casa. Poi si sparge la voce che lo scemo del villaggio è morto. Nella "spelunca dove abitava, Fileddu giaceva sulla stuoia in mezzo agli stracci, immobile, con gli occhi stravolti. Al suo fianco, la madre quasi cieca lo fissava col bianco degli occhi, aspettando che il figlio si svegliasse. Quando vide tanta gente, parve che capisse e uscì brancolando nel sole". Da Seuna il corteo funebre deve arrivare a Sa e' Manca. Considerata l'estrema povertà del morto, niente da ottenere come paga, prete Porcu vorrebbe fare una cosa sbrigativa e fare il percorso più breve. Ma la folla nel frattempo formatasi non è d'accordo. "Andiamo avanti per il corso" dice Pascuale Farranca che si mette in testa al corteo mentre il sagrestano Pozeddu intona a voce baritonale: *In paradisum perducunt te angeli*. Una scena che fa venire la pelle d'oca. Un immenso corteo segue il feretro "mentre il prete se ne andava senza morto verso il cimitero". Sembrano i funerali di Majakovskij come li canta Pasternak e come li recita Carmelo Bene. Quando la bara di Fileddu passa davanti al Tettamanzi i signori e i perdigiorno si levano il cappello. La mia scrittura cinematografica del *Giudizio*, tra flashback e visioni, analessi e prolessi, mette come interno di riferimento per l'io narrante le stanze del palazzo dei Satta, donna Vincenza e il marito don Sebastiano che pronuncia sempre la sua terribile sentenza: "Tu sei al mondo perché c'è posto". Poi il bar Tettamanzi (ci sono diverse analogie con il romanzo a più di mille pagine *Barbaric posada*) e come luogo assoluto il cimitero di Sa 'e Manca. I corpi sono ombre, le ombre sono strutturate in tutta la loro fisicità. Mendicanti, pazzi, e tanti altri humiles e prepotenti fanno da coro. Come aporia, ulteriore impossibilità, il muoversi della gente del romanzo origina dalla sua fissità, dalla sua struttura che richiama il teatro quali sono capaci di farlo le anime dei morti che entrano nel mondo dei vivi. Nuoro come paradigma, il confronto tra un romanzo e una sua riscrittura. Non ho mai ripreso in mano i fogli della sceneggiatura. Una volta ne parlai con un mio amico regista. Ma non accadde niente. Allo stato attuale delle cose, cinematograficamente parlando, *Il giorno del giudizio* continua a restare nel tempo fermo.

Natalino Piras

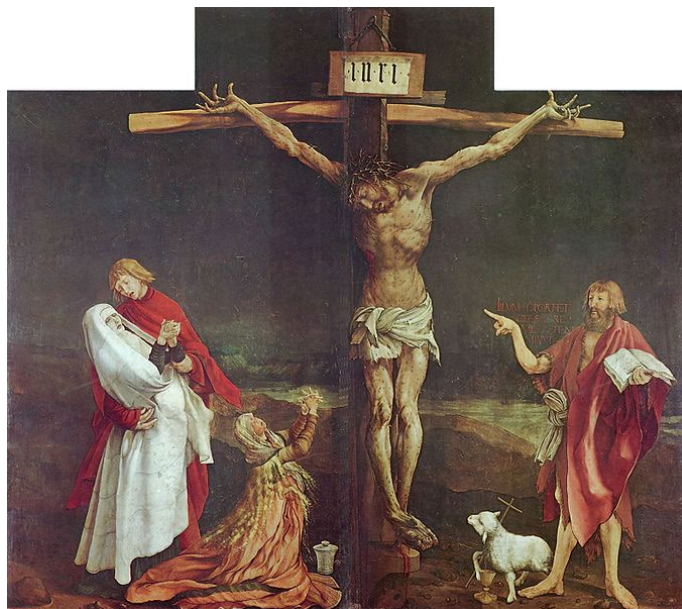
Morte e resurrezione. Il polittico di Issenheim



Mario Dal Bello

È il crocifisso più pauroso dell'arte occidentale. Un Cristo gigantesco, sfigurato, il corpo in decomposizione, le dita accartocciate e acuminata come spilli, il fondo cupissimo. Intorno, una Maddalena urlante, una Madonna terrea e svenuta, un san Giovanni desolato. Ed il Battista, apparizione extratemporale, ad indicare l'Agnello di Dio morto per salvare il mondo. Mentre in Vaticano Raffaello dipinge la suprema armonia delle Stanze e nella Sistina Michelangelo sulla volta ricrea la Genesi come potenza serena, Matthias Grünewald - tra il 1512 e il 1516 - a Colmar, presso Strasburgo, compone il poema della morte. Fine inesorabile. Il cielo buio, colore verdastro all'orizzonte come dopo una tremenda tempesta, un calvario nudo e petroso, colori bassi, soffocati. Il Cristo ha la bocca livida, il ventre incavato nello sforzo dell'ultimo respiro, ha appena gridato "Dio mio, perché mi hai abbandonato?". E accanto i fedelissimi sono come lui schiantati dal dolore, dal silenzio di Dio. Dio è morto. La religiosità della regione del Reno è accorata, disperata, vibra profondamente di fronte alla sofferenza dell'uomo e del Dio fatto uomo come suggeriva Santa Brigida nelle sue Rivelazioni che ispirano il polittico. La croce è spettacolo duro, straziante. Accanto a questa scena, su due ante alterali, Antonio abate resiste alle tentazioni diaboliche e Sebastiano al dolore fisico delle frecce. Sono i protettori dei malati di lebbra e di peste che qui venivano ad invocare aiuto, contemplando nel dolore del Messia il loro dolore, anzi osservando come avesse sofferto come e più di loro. La grande tavola, posta al centro della navata gotica dell'antico ospedale di san Antonio, è spettacolo di meditazione acuta, gli occhi non si staccano dal capo di Cristo fasciato da spine aguzze, dalle ferite putrefatte sul corpo, dal sangue che scorre sulla terra giallastra. Nessuna armonia, la bruttezza della morte. La predella, al di sotto, vede il Messia depresso tra Maria e Giovanni: al delirio dell'agonia subentra la calma della morte, dove "tutto è compiuto". La spiritualità accesa della Devotio moderna in terra germanica, concentrata sul rapporto personale col Cristo,

vede nella croce il massimo della morte del Messia nel massimo del dolore e lo dice, anzi lo grida come una apparizione spaventosa della sofferenza subita per amore. È il clima in cui nasce la sensibilità religiosa di un Lutero, prefigurata da altri artisti come Bosch e Durer. La scena della Crocifissione però non è tutto. Il grande polittico a più ante si apriva, durante alcune feste, e dal buio sgorgava la luce. È così che sul lato posteriore della Morte si alza immenso il canto della resurrezione. Quel Cristo piagato, irriconoscibile si è trasformato in un giovane biondo, sorridente, che galleggia nel cielo trapunto di stelle entro un alone dorato, mostra le palme aperte con le ferite dei chiodi e ci guarda pieno di luce. Dalla tomba spezzata dentro la grotta si alza la sindone bianca: si arriccia volando nel ven-



Matthias Grünewald, Polittico di Sant'Antonio di Issenheim (part. Crocifissione di Gesù), 1512 - 1516, olio su tavola, e ora conservato nel Musée d'Unterlinden di Colmar (Francia)

to, trascolora in viola azzurro e rosso e si immerge nella luce. È finito il tempo della morte, inizia quello della vita. Quell'uomo nudo e scorticato si è trasformato nell'immagine stessa della salute e della gioia. Manifesto di speranza, la tavola vede nei dipinti accanto la gloria di Maria, splendente col Bambino entro una natura immacolata come lei, un mondo paradisiaco, surreale nelle tinte: una esplosione della fantasia già- "romantica" entro il concerto luminoso degli angeli. Tanto era stato terribile lo strazio, tanto è libera la gioia. Grünewald dipinge così l'esperienza cristiana, sospesa tra morte e resurrezione. Ma - e sono le ultime ante del polittico - la battaglia continua: san Antonio è assalito dai più orrendi mostri diabolici, quasi sopraffatto da loro. In alto brilla la luce divina: la fede che conforta nel combattimento tra morte e vita.

Mario Dal Bello

Contaminazioni tra cinema e letteratura. Roberto Faenza a Cagliari



Elisabetta Randaccio

La rassegna cinematografica dedicata al regista Roberto Faenza si è svolta a Cagliari dalla fine di gennaio alla metà di marzo suscitando interesse e curiosità nel pubblico che non ha mancato gli appuntamenti con le proiezioni alla Cineteca Sarda, ma pure gli eventi ad esse correlati. Ancora una volta la scelta dell'Associazione "L'Alambicco" (in quest'occasione con il contributo della Regione Sardegna e del Comune di Elmas in collaborazione con "La macchina cinema" (FICC), con la Società Umanitaria-Cineteca Sarda di Cagliari, con l'ANAC, Bookciak magazine e **Diari di Cineclub** media partner) è stata artisticamente vincente: Roberto Faenza è un maestro del cinema italiano, la sua filmografia racconta la nostra storia, la cultura e il costume dagli anni della contestazione con le polemiche graffianti e anticonformiste fino ai giorni nostri, alla ricerca di personaggi emblematici o rimossi dalla storia ufficiale. Così, durante lo svolgimento della monografica, si sono attraversate le linee portanti della sua estetica cinematografica, un percorso legato da un'attenzione mai abbandonata nei confronti della messa in crisi del concetto di potere, dei suoi abusi, provenienti dal passato e riflessi nel presente. Roberto Faenza, a Cagliari, durante un incontro con il pubblico, ha affermato di avere piacere a "raccontare la vita degli altri", di essere un "elaboratore di storie", ma queste ultime coincidono spesso con vicende di uomini e donne messi sempre in contraddizione con la società in cui vivono, mondi, a volte, oscuri anche politicamente oppure ammantati dai fantasmi della psiche. Il regista ha affermato quanto le "donne siano molto più interessanti degli uomini" ed ecco allora comparire nella sua filmografia figure femminili complesse, a volte affascinanti, mai stereotipate, come spesso accade nel cinema italiano, bensì donne capaci di lasciare, comunque, un segno. Ne è un esempio evidente la Sabina Spierlein di "Prendimi l'anima" (2002), la quale sventa sul suo maestro, psichiatra, amante Carl Gustav Jung, il quale risulta, come ha detto lo stesso Faenza, "un maschio perdente". Sabina è un donna sottratta dal regista da un oblio ingiusto. Il lavoro sulla sua figura è costato all'autore anni di ricerche, non accontentandosi del bel libro di Carotenuto che, finalmente, scopriva il rapporto anche sentimentale tra la Spierlein e Jung, ma pure il duro confronto con Freud e l'apporto dato dalla donna alla scuola psicoanalitica. Faenza è riuscito a ricostruire il rilevante contributo pedagogico di Sabina in Russia, la direzione del cosiddetto "asilo bianco", un'esperienza educativa che avrebbe dovuto formare "l'uomo nuovo", frequentato, tra gli altri, quasi per paradosso, dal figlio di Stalin. Ancora si deve riflettere su Sabina Spierlein, ma il film

di Faenza, così ricco di spunti contenutistici e composto tecnicamente con grande efficacia, aiuta a dare spessore a un personaggio tra i più importanti del Novecento. Le donne, le ragazze ritornano nell'opera faenziana. Come dimenticare la straordinaria Marianna Ucria del film omonimo, tratto con intelligenza dal testo di Dacia Maraini o la sfortunata madre di Jona in "Jona che visse nella balena" (1993) fino alla Emanuela Orlandi di "La verità sta in cielo". Quest'ultimo affronta con coraggio uno dei misteri d'Italia, trenta anni di depistaggi, assurde rivelazioni, infiltrazioni dei servizi segreti e della criminalità organizzata, mentre su tutto domina il Vaticano e le sue pesanti responsabilità. Uscito nella presente stagione cinematografica non ha avuto il riscontro critico e di pubblico che meritava, probabilmente avrà una lunga vita di proiezioni mirate, di discussioni da mandare avanti. I film della rassegna sono stati presentati da esperti, critici cinematografici e operatori culturali e discussi con il pubblico. Tra gli incontri interessanti segnaliamo quello con Antonio Padellaro e Gabriella Gallozzi, i quali hanno introdotto due documenti emblematici della filmografia faenziana: "Forza Italia" (1978) e "Silvio forever" (2011). Padellaro ha raccontato la sua unica esperienza di sceneggiatore per "Forza Italia" condivisa anche con Carlo Rossella, Chiara Valentini e un giovanissimo Marco Tullio Giordana. La pellicola è, per l'epoca, estremamente originale: la narrazione di trenta anni di politica italiana dove la Democrazia Cristiana

ha un ruolo preponderante, la "balena bianca", che ha navigato in un mare agitato e ambiguo tra compromessi, oscuri maneggi, ipocrisie, successi e fallimenti con uno stile che, oggi, definiremo alla "Blob" caratterizzato da

un montaggio innovativo e da una ironia al vetriolo. Antonio Padellaro ha ricordato (lo scrive anche nel suo ultimo libro "Il fatto personale" edito da Paper First) come il film ebbe una vicissitudine particolare: uscito nelle sale con ottimo riscontro di pubblico, fu ritirato velocemente nei giorni drammatici del rapi-



Cagliari – Cineteca Sarda, 17 marzo 2017. Il regista Roberto Faenza in una foto ricordo dopo l'incontro/intervista tenuto insieme agli studenti delle scuole medie di Pimentel – Istituto Comprensivo di Guasila "Gaetano Cima". La scuola nel 2016 è stata l'unica a vincere il bando cinema pubblicato dalla Regione Sardegna realizzando un breve documentario sulla storia culturale e sociale del territorio (foto di Lino Ariu)



Da sx in piedi Alessandro Macis, al tavolo Roberto Faenza e Antonello Zanda (foto di Patrizia Masala)



Un momento del concerto del maestro Romeo Scaccia sulle musiche dei film di Roberto Faenza (foto di Patrizia Masala)

mento Moro. Quest'ultimo, in realtà, aveva visto la pellicola e nel suo diario, recuperato tempo dopo nel covo delle Brigate Rosse di via Monte Nevoso, si trova scritto come lo statista

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
democristiano lo consiglia a chi voglia capire gli intrighi e le colpe del suo partito. A conclusione della manifestazione (17 marzo), il regista ha partecipato entusiasta all'incontro con una decina di studenti delle scuole medie arrivati da una piccola cittadina della Trexenta,

alle domande del pubblico assai articolate, ricche di particolari sul suo mestiere ("non auguro a nessuno di fare cinema, è un lavoro massacrante e insoddisfacente") con grande vivacità e divertimento ricordando il suo primo incontro importante con la settima arte al liceo ("vedemmo <L'anno scorso a Ma-

sonora e il gioco pianistico dal vivo, un'inferenza artistica che ha emozionato tutti, soprattutto Faenza: Ricevuto il Premio ha affermato "come i "premi siano da dare, intanto agli operatori culturali che permettono la visibilità dell'arte cinematografica e al gruppo di lavoro che realizza un film: musicisti, scenografi, attori; il regista deve solo unire questi contributi artistici".

Elisabetta Randaccio



A Roberto Faenza il premio alla carriera. Da sx Patrizia Masala, Romeo Scaccia, Roberto Faenza, Alessandro Macis, Marcella Sitzia, Assessora alla cultura del Comune di Elmas (foto di Luigi Zara)

che registratore alla mano lo hanno intervistato per il loro giornalino scolastico, ammettendo che questa era la prima occasione in cui incontrava studenti così giovani chiedendo di inviargli la foto che lo ritraeva insieme ai ragazzi. Poi all'affollato incontro con il pubblico, subito dopo una conversazione con il direttore della Cineteca Sarda di Cagliari Antonello Zanda a proposito del volume a lui dedicato dallo psichiatra e esperto di cinema Ignazio Senatore ("Roberto Faenza. Uno scomodo regista", edizioni Falsopiano). Il regista di "I vicerè" ha premesso che sarebbe stato "parco di parole", ma poi ha regalato risposte

rienbad>, a me allora non piacque, al mio compagno di classe Gustavo Zagrebelski entusiasmò. Da quella particolare discussione e dalle riflessioni successive nacque il mio interesse per il cinema") fino agli anni "americani" e al ritorno in Italia, alle sue ultime prove d'autore. Il giorno successivo è stato un omaggio speciale al regista. Al Teatro Comunale di Elmas il musicista Romeo Scaccia ha interpretato per piano solo le musiche di alcuni film di Faenza, mentre le immagini scorrevano su uno schermo. Il concerto è stato memorabile; le parole dei personaggi delle pellicole si sono incrociate con l'originale colonna



Premio alla carriera

A Roberto Faenza, autore che ha raccontato con satira feroce e profetica il potere; che ha dato voce alle vittime dell'olocausto e ai traumi subiti dai sopravvissuti con sensibilità e umanismo, ricordando allo spettatore che non bisogna mai dimenticare; che ha trasposto con una scrittura creativa, per immagini, grandi romanzi della letteratura, analizzando con rigore anima e caratteri di donne e uomini; che con i suoi film ha fatto conoscere al grande pubblico le vicende umane di personaggi piccoli e grandi che hanno attraversato la storia, rischiando di sprofondare nell'oblio.

L'Associazione Culturale L'Alambicco

conferisce
il Premio alla Carriera

Elmas (CA), 18 Marzo 2017

Il Presidente dell'Alambicco
Alessandro Macis

Si ringraziano tutti gli operatori culturali, critici cinematografici, docenti ed esperti che a diverso titolo hanno contribuito allo svolgimento della manifestazione.

Direzione Artistica Alessandro Macis - cell. 3280615046
Responsabile Organizzativo Patrizia Masala - cell. 3280951378
Ufficio Stampa Salvatore Taras - taraspress@gmail.com / cell. 328735789

Breve nota sul maestro Romeo Scaccia



Patrizia Masala

Si percepisce subito lo stretto legame che intercorre tra musica e animo umano, così come sosteneva Platone, quando il 47enne musicista poliedrico Romeo Scaccia, entra sul palcoscenico e “accarezza e battendo” i tasti bianchi e neri del pianoforte quasi ci dialoga con occhi chiusi e sognanti. I suoi virtuosismi e le sue spiccate doti interpretative, durante le sue esibizioni nelle città e nei festival di tutto il mondo, incantano e trascinano le platee in un viaggio emozionale fino a riscaldarne i cuori. Cappello nero e scarpe rigorosamente fosforescenti i suoi amuleti catalizzatori di energia che lo accompagnano in ogni performance. Scaccia si sintonizza sempre con l'andamento ritmico dei brani che suona lasciando che il movimento del proprio corpo si espanda, si amplifichi spontaneamente, aprendosi alle sue sensazioni fino a trasmettere una fortissima carica emozionale in chi ascolta i suoi brani. Talento unico e straordinario, così lo ha definito Ferenc Rados (tra i suoi allievi András Schiff e Zoltán Kocsis) comincia la sua formazione musicale presso il conservatorio “Pierluigi da Palestrina” di Cagliari, frequenta l'Accademia “Ferenc Liszt” di Budapest, lo Sweelinck Conservatorium di Amsterdam e la Berklee College of Music di Boston ottenendo fin da giovanissimi numerosi riconoscimenti internazionali.

In veste di compositore, manifesta grande versatilità e padronanza indiscussa dei vari generi musicali, spaziando con inusuale naturalezza, dal classico al barocco, al jazz, al pop, al contemporaneo. Costantemente alla ricerca di nuove forme espressive, è precursore nell'uso di computers e sintetizzatori realizzando nel 1999 il primo concerto multimediale al mondo via internet, con esecuzione dal vivo a Macerata e collegamento tramite software proprietario con pianoforti disklavier nelle sedi remote di Amsterdam e Londra, e streaming web livecast dell'evento. Ma anche protagonista all'Expo Universale di Shanghai, come unico artista europeo invitato nel prestigioso Padiglione Cina, in collaborazione con l'artista cinese Shan Shan Sheng. Sua la musica che accompagna la mostra multimediale “I 150 anni dell'Unità d'Italia”, presentata presso la Camera dei deputati alla presenza del Presidente della Repubblica. Tra i tanti riconoscimenti nel 2014 la medaglia di rappresentanza della Presidenza del Senato della Repubblica “Per le sue spiccate qualità artistiche e per la costante ricerca di nuove espressioni fra arte visiva, recitazione e musica, che favoriscono essenziali strumenti per la formazione e gli scambi culturali” consegnatagli da Angelo Tantarò (direttore di **Diari di Cineclub**) in qualità di presidente del Sardinia Film Festival. Premiato come autore di numerose colonne sonore, dagli spot pubblicitari ai documentari ai lungometraggi, Scaccia ha un rapporto importante con il cinema proprio come compositore di colonne sonore: «Non solo per lavoro, mi piace il cinema anche

come spettatore e in tutti i suoi aspetti. Sono un divoratore di immagini. Anche quando compongo della musica per pianoforte solo, mi immagino sempre delle azioni, sento un connubio fortissimo tra il suono e l'immagine». Ed è proprio al servizio delle immagini che a partire dalla fine degli anni '90 ha rivolto la sua attività di compositore in Italia e all'Estero, oltre ad essere un apprezzato docente al Conservatorio di Cagliari e allo IED (Istituto Europeo di Design). Sua la colonna sonora del film *Fili di memoria* prodotto dalla Rai, della versione restaurata del film muto *La Grazia* di Aldo De Benedetti (1929), del film *The 8th Samurai* di Justin Ambrosino (2009) prodotto dall'American Film Institute di Los Angeles, del documentario *Liliana Cavani. Una donna nel cinema* (2010) prodotto dall'associazione L'alambicco con la quale collabora da diversi anni per i concerti/omaggio in occasione del conferimento del premio alla carriera ad autori italiani (Giuliano Montaldo nel 2016, Roberto Faenza nel 2017), del film *I bambini della sua vita* (2011) di Peter Marcias ed altre in fase di scrittura e composizione per il prestigioso American Film Institute di Los Angeles. Oltre alla realizzazione di musiche originali per spettacoli teatrali, video documentari, spot, sigle televisive e andare nei più prestigiosi teatri del mondo a suonare la sua musica con passione quasi poetica nel controllo della tecnica alla tastiera imponendo la sua presenza carismatica e scenica sempre affascinante ma anche umile. Perché Scaccia è Scaccia sempre al servizio del pianoforte.

Patrizia Masala



Foto di Patrizia Masala

Si apre il dibattito. Nello scorso numero, il n. 48 del mese di marzo, abbiamo pubblicato a pag. 5, Lettere al Direttore: "A proposito della nuova legge cinema" a firma di Marino Demata. Qui di seguito la replica di Paolo Minuto (Cineclub Internazionale Distribuzione) e l'immediata contro replica dello stesso Demata, presidente dell'Associazione Rive Gauche - ArteCinema di Firenze

Spazio alla replica

La distribuzione e i film d'autore In Italia: il ruolo dei distributori indipendenti e quello delle associazioni del pubblico (circoli del cinema)



Paolo Minuto

Ho avuto modo di leggere con interesse la lettera a **Diari di Cineclub** molto spontanea, semplice e appassionata dell'Associazione Rive Gauche Arte Cinema. Naturalmente come distributore di film cosiddetti d'autore, persino in versione originale, mi aspetto sempre che questo tipo di interventi li faccia chi comunque richiede i nostri film, invece è la prima volta che sento parlare di questa associazione. Ora è chiaro che si tratta anche di una mia mancanza di comunicazione, ma è significativo che spesso si commette l'errore autoreferenziale di considerare come d'arte e anticommerciante solo ciò che si programma e considerare tutto il resto commerciale, oppure non lo si considera proprio. Come ho già avuto modo di scrivere proprio su **Diari**, e ripetendomi lo scrivo in modo più chiaro così almeno qualcuno mi risponderà: manca da anni una forte politica programmatica delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica volta alla diffusione dei film, in senso stretto, sul territorio nazionale, nelle periferie, nei luoghi isolati, nelle fabbriche e nelle scuole, ecc. La diffusione della cultura cinematografica che le Associazioni operano da decenni, meritoriamente, non solo non è sufficiente da sola, ma da sola è persino inutile se non è accompagnata da un piano comunque di programmazione di film poco presenti o per nulla presenti nelle sale cinematografiche italiane. Perché spesso, come spiegherò più avanti, ciò è dovuto a padroni e monopolisti, non a ragioni culturali ma nemmeno di mercato. E quindi un'azione in controtendenza delle ANCC sarebbe fondamentale e anche in linea con alcune importanti ragioni del loro finanziamento pubblico, e questo è bene sottolinearlo. Ci sono certamente lodevoli iniziative isolate, ma che non fanno parte di un progetto comune e quindi, a mio avviso, dalla scarsa efficacia. Proprio Elio Girlanda era un propugnatore di questa idea, come me, propendendo per una riunificazione

delle ANCC (vedi mia proposta su **Diari** di ormai un paio di anni fa). Elio era stato infatti una delle anime dell'AICA, che aveva concretamente questo obiettivo e sperimentava delle attività comuni, organizzando anche incontri di riflessione sulle prospettive dell'associazionismo in chiave unitaria. Si può anche giocare al tiro al bersaglio contro la Legge Franceschini, ma se le Associazioni non faranno questo decisivo passo l'una incontro all'altra nemmeno la più favorevole delle Leggi sarebbe salvifica a medio termine, a mio avviso. Non credo che nessun Governo possa imporre a nessuno di acquisire questo o quel film, ma potrebbe istituire invece una rete di cinema pubblici (anche questo lo ribadisco, avendolo già proposto sempre su queste colonne) che programmino i film che sono sotto una certa soglia di programmazione nelle sale standard private. Comunque i film cosiddetti d'autore in Italia ci sono, ma la situazione monopolistica dei Circuiti ne impedisce la visione a gran parte del territorio italiano. E qui dovrebbe inserirsi a difesa dei diritti del pubblico, appunto, l'azione dei circoli, ma è qui che finora tale azione è mancata, e non per colpa delle leggi che, va detto, non è che prima di quella firmata da Franceschini avessero chissà quale munificenza nei confronti dei circoli del cinema. Magari c'era qualche parola in più, un maggiore riconoscimento sulla carta, ma nell'attuazione la solfa era sempre la stessa: poco rigore nel controllo dei programmi, poca sostanza nel sostegno alle attività. E zero programmazione a livello ministeriale (anche questo già scritto da me riguardo all'estero, ma vale anche per l'Italia, sempre qui su **Diari di Cineclub**). Teniamo conto che in Italia le grandi Case, i padroni del mercato cinematografico (che in realtà in Italia non esiste, anche se Stefania Brai ne auspica l'affrancamento o almeno il non asservimento, e io con lei. Considerato da quanto tempo ci conosciamo e ci stimiamo non potrebbe essere diversamente. Ma almeno fossimo in una situazione di mercato saremmo un passo avanti, invece nemmeno quello c'è) auspicano una drastica riduzione delle uscite dei film in sala (Andrea Occhipinti in vari interventi pubblici, Stefano Radice su Box Office nell'editoriale del mese

scorso), cercando di farci credere che 550 film usciti in un anno siano troppi. Ha, invece, ragione Augusto Sainati su "Il Fatto Quotidiano" del 1 febbraio scorso, quando spiegava benissimo la situazione di grave sperequazione tra un film e l'altro nella distribuzione in sala e nelle sale. Bontà sua prendeva ad esempio proprio il bellissimo *Les Ogres* distribuito da me con Cineclub Internazionale. E' un pò come la differenza tra i numeri trionfalistici dei mercoledì a 2 Euro diramati da Franceschini e la realtà disastrosa di questo esperimento folle e dannosissimo. Nonostante tutto è stato rinnovato. Stendiamo un velo pietoso, sperando che almeno le associazioni degli autori si decidano ad affiancarsi agli esercenti e ai distributori che lo stanno combattendo. Bene hanno fatto i colleghi di Teodora a denunciarlo pubblicamente. Dunque se un film esce in 300 sale significa, salvo i rari Cozzaloni, che i cinema che programmano quel film si contendono tra di loro una torta non sufficiente per tutti, mentre dei film indipendenti, se uscissero magari anche in una sala sola in esclusiva per città, avrebbero modo di riempire quella sala. Invece niente, nemmeno quell'unica sala per moltissimi film. Ma tanti film, oltre a stare in centinaia di sale senza motivo, lì ci restano per minimo due settimane anche senza pubblico, mentre quando un film indipendente riesce a fare breccia in qualche sala, magari per qualche spettacolo, riempie la sala ma viene forzatamente smontato. Ecco che nemmeno il mercato può nulla in Italia contro i Padroni del Cinema. E questo, è matematica, lascia al palo il numero complessivo dei biglietti venduti, perché senza varietà di proposte non si cresce culturalmente ma nemmeno commercialmente. E anche l'esiguità delle versioni originali e l'eccesso di versioni doppiate, numeri alla mano, contribuisce alla mancata crescita di pubblico (e del pubblico) nelle sale private. Il secondo mercoledì di ogni mese, poi, si raccolgono per quasi nulla tutti coloro che andrebbero al cinema in altri giorni, a spese dell'esercente e del distributore. E' come se si obbligasse a vendere le scarpe una volta al mese a 5 Euro. Chi comprerebbe scarpe negli altri giorni?

segue a pag. successiva

Cineclub
Cine INTERNAZIONALE

Cineclub Internazionale Distribuzione
in Italia e all'estero
per il cinema indipendente

segue da pag. precedente

E si potrebbe parlare di boom del settore calzaturiero se quel giorno ogni mese i numeri degli acquirenti fosse altissimo? Senza mai confrontarlo con i numeri degli altri giorni? Il mercoledì a 2 Euro sarebbe una cosa accettabile (seria no, ma almeno accettabile) se fosse a spese del Ministero e con proposta di film di anni precedenti, come una festa per abituare il pubblico a frequentare le sale. Ma non con le malcapitate prime visioni di turno, come avviene ora. Meno male che sempre più esercenti si stanno rifiutando di aderire. In conclusione, dunque, secondo me il ruolo delle Associazioni Nazionali è quello di programmare i circoli affiliati e quello dei circoli affiliati di mettere in programma anche il programma nazionale di film. Nel senso che le attività dei circoli non può e non deve essere solo quello nazionale, perché devono conservare anche la loro autonomia. Ma nemmeno è possibile continuare con il sistema vigente da anni di ognuno per



conto suo. La Ficc è nata sulla programmazione nazionale, e così è opportuno che riprenda ad essere ed insieme a lei le Associazioni nate dopo di lei, per giocare un ruolo importante nella formazione piena del pubblico e nella diffusione della conoscenza del cinema, elemento imprescindibile per una vera emancipazione e libertà del pubblico. Questo consentirà alle ANCC di avere anche un ruolo politico ai tavoli delle trattative con lo Stato e con le Regioni, ma anche con le Film Commission, con le scuole, ecc. ecc. Cari amici di Rive Gauche, a mio parere avete molte ragioni, ma la colpa non è sempre degli altri e le soluzioni non vengono sempre dalle Leggi o dallo Stato, ma anche spesso dai cittadini, soprattutto in democrazia.

Paolo Minuto
(Cineclub Internazionale Distribuzione)

Spazio alla (contro) replica

Il presidente di Rive Gauche – Firenze, dopo aver letto in anteprima la replica di Paolo Minuto



Marino Demata

devo parlare solo a nome della nostra Associazione, mancando al momento quel coordinamento e quella unità di intenti che dovrebbe caratterizzare la politica dei cineclub. Devo innanzitutto precisare che la polemica verso un certo tipo di distribuzione non può ovviamente estendersi alla distribuzione indipendente, che meritoriamente porta avanti con grandissima difficoltà opere di spessore culturale e civile che vengono spesso rifiutate o fanno una fugace comparsa in qualche sala di uno o due giorni, a fronte di altre opere, propagandate in tutti i modi, che, come ricorda Minuto, restano per due settimane in più sale (vuote) della stessa città. Fin dall'inizio della nostra attività Rive Gauche si è caratterizzata per offrire al pubblico di Firenze:

- Film: "Indipendenti, sconosciuti, dimenticati, quasi smarriti" (cito dal titolo di una delle nostre rassegne);
- Film mai circolati in Italia e da noi acquistati all'estero e sottotitolati: in questo quadro siamo stati i primi in Italia a far conoscere i primi film di Xavier Dolan ignorati dalla distribuzione, che si è accorta che il regista canadese poteva essere un buon business solo al suo quinto (!!!) film. Stesso discorso per altri film, da noi programmati con grande successo, come il capolavoro "Mr. Nobody", diventato film di culto in tutto il mondo, addirittura premiato a Venezia e ignorato dalla grande distribuzione italiana;
- E' vero, come dice Minuto, che nessun Governo può imporre di acquistare questo o quel film e che una rete di cinema pubblici potrebbe già essere un elemento positivo. Ma è proprio giusto che il Governo si disinteressi del tutto a ciò che acquistano o che non acquistano le case di distribuzione? Si può lasciare tutto al libero (?) mercato su un prodotto culturale come il film? Da parte di chi rappresenta l'insieme dei cittadini di un Paese si può restare indifferenti se opere di grande valore culturale non saranno mai conosciute e viceversa vere porcherie, acquistate in

previsione di buoni incassi al botteghino, verranno propinate al pubblico contribuendo a tenere basso il generale livello culturale? Qui naturalmente non si suggerisce di imporre niente, ma anche l'indifferenza del Governo non va bene. Perché anche in questo caso non si tratta di scarpe, ma di cultura! Probabilmente sarebbe necessario un osservatorio permanente sulle opere presentate ai Festival ed una segnalazione dei film degni di nota. O qualcosa del genere. Per ciò che riguarda invece i film italiani, quelli favoriti dai finanziamenti pubblici e da una vasta rete distributiva e quelli privi di entrambi i privilegi, confermiamo le considerazioni espresse nella nostra lettera al Direttore sulle quali presumo che Minuto sia d'accordo. In definitiva ben vengano a nostra conoscenza case di distribuzione indipendenti che ci sottopongano un catalogo di opere che vale la pena che il nostro pubblico conosca. E quindi ha ragione Minuto e abbiamo ragione noi: c'è un problema di reciproca comunicazione. Ma non possiamo pensare di risolverlo solo quando ci sarà (se ci sarà mai) una "forte politica programmatica delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica volta alla diffusione dei film, in senso stretto, sul territorio nazionale, nelle periferie, nei luoghi isolati.", ecc. ;

d) Nell'auspicare che ciò accada, mi permetto di rovesciare anche il pensiero di Paolo Minuto dicendo che sarebbe anche auspicabile un coordinamento delle case di distribuzione indipendenti, per intenderci quelle che hanno da offrire film d'autore e di qualità, perché si facciano conoscere meglio e facciano circolare i loro cataloghi. Noi non aspettiamo di meglio.

Marino Demata
Presidente Rive Gauche – ArteCinema
Firenze



A esil filo di speranze appesi. Il cinema del mélo



Lucia Bruni

Pallidissima con le mani che si torcono davanti al seno, i capelli a riccioli sciolti in mille fili attorno al viso sconvolto, coperta di stracci, con una bambolina cenciosa fra le mani; il padre la batte a sangue quando rientra dalle sue sconfitte sul ring e non trova da mangiare. E lei, per tutta reazione si raccoglie sul letto e soccombe: è Lillian Gish, questa delicata fanciulla, attrice madrina del *mélo*, ovvero il "melodramma" e la scena è quella del film muto "Giglio infranto", del 1919, diretto da [David Wark Griffith](#). Il melodramma: crudeltà che inferisce sui deboli, amori impossibili, seduzioni pericolose, attrazioni fatali, baci proibiti, sfondo di tramonti velati, e altro ancora. Perché il melodramma è qualcosa di più di un genere nel senso stretto del termine. Tinte melodrammatiche assumono anche alcuni film di guerra, certi western, le ricostruzioni storiche. Definirei quindi il *mélo* più precisamente una "forma dell'immaginazione". Sguardi persi, vesti cadenti, gestualità plastica, pose fatali: le storie melodrammatiche, opere di intensità affettiva, sono anche tutto questo. Dal teatro verista italiano, ad esempio, proviene uno dei primi grandi melodrammi, "Assunta Spina", un film muto del 1915, tratto dal romanzo di Salvatore di Giacomo, superbamente interpretato da Francesca Bertini, la quale dato il ruolo, viene considerata co-regista di Gustavo Serena, lo sceneggiatore. La trama è incentrata sul dramma della gelosia portata a limiti estremi, che si fa beffe dell'amore e finisce per avvelenare le esistenze dei protagonisti. La cornice è il grande golfo di Napoli, quasi che tutto il paesaggio fosse incapace di contenere gli eventi, pervasi da un'ansia montante che, scena dopo scena, contribuiranno a creare la tragedia. Il tratto che accomuna i melodrammi nel cinema è in genere l'eccesso dei sentimenti, il traboccare delle passioni, nella gioia e nel dolore, il trapassare repentino dell'una nell'altro e viceversa. Tutto viene descritto a tinte forti, a luci sovraccariche, allucinate, si passa con estremo vigore dalla gioia alla tragedia e all'opposto, con altrettanto vigore, si risorge. Andando a ritroso nel tempo, non voglio lasciarmi sfuggire l'occasione per sfogliare pagine di storia citando il brevissimo Film d'Art realizzato da André Calmettes nel 1908, della durata di circa 15 minuti: *L'assassinat du duc de Guise* ("L'assassinio del duca di Guisa"), sul delitto del duca di Guisa e della sua amante. In verità troppo breve per dare libero corso alle passioni, prepara però il terreno a quella che è considerata la prima pellicola d'impianto

melodrammatico, vale a dire il film "Desdemona", realizzato nel 1909 dal regista danese August Blom. È la tragica vicenda di due coniugi che, interpretando sulla scena i ruoli di Otello e Desdemona, si trovano nella vita coinvolti nella medesima situazione e nello stesso funesto destino. Si tratta di un dramma sentimentale vicino tanto a Shakespeare quanto a "I pagliacci" di Ruggero Leoncavallo, dove la realtà della vita si confonde con quella del palcoscenico. Accanto a "Desdemona" che dà inizio al genere, cito altri due melodrammi nordici interpretati da Asta Nielsen, e diretti da Urban Gad (suo marito): *Afgrunden* ("L'abisso") del 1910, in cui si trova una donna perduta, sensuale, disperata e viziosa, con i grandi occhi cerchiati di bistrò teatrale, e l'ottimo



"Il vento" (The Wind) film muto del 1928 diretto da Victor Sjöström

Dirmentragödie ("Tragedia di prostitute"), del 1927 per la regia di Bruno Rahn. Restando al nord, come non citare qualche film del regista svedese Victor Sjöström? *Körkarlen* ("Il Carretto Fantasma") del 1911, *Ingeborg Holm* ("Il calvario di una madre"), un tetro dramma familiare del 1913, *The Scarlet Letter* ("La lettera scarlatta") del 1926, e il suo capolavoro americano, dopo che il regista si era stabilito negli Stati Uniti cambiando il proprio nome in Seastorm - "mare tempestoso" che certo gli si addiceva -, ossia *The wind* ("Il vento") del 1928, l'ultimo suo film muto. Qui uomo e vento sono un'unica forza distruttiva, invadente, dominatrice che s'impone e non si lascia domare. Molte delle sue opere furono girate sui luoghi stessi, aspri e selvaggi, quasi a sottolineare la profonda tragedia delle storie. Sjöström rappresenta il lato, diciamo "romantico" del melodramma cinematografico, quello in cui la violenza degli elementi e la crudeltà della società spingono i protagonisti a cercare nella morte uno scampo al dolore senza fine. "C'era una volta una terra di cavalieri e di campi di cotone chiamata sud... Cercatela soltanto nei libri perché ora non è che un sogno dimenticato, una civiltà andata via col vento." È la didascalia d'apertura del colossale drammatico

di Victor Fleming *Gone with the Wind* ("Via col vento") del 1939. Scarmigliata e sconvolta Rossella O'Hara si aggira per la stazione di Atlanta. La macchina da presa, dopo averla seguita da vicino nella ricerca dei suoi cari, si allontana e si innalza sopra di lei fino a scoprire l'intero immenso piazzale della stazione, rigurgitante di feriti che gemono e di morti riversi. Un espediente registico per sollevarci dal dramma individuale e unirlo alla passione di un popolo intero. Qui il patetico giunge ai vertici, il dolore non ha confini: un'intera tragedia nazionale si fa specchio dell'angoscia interiore di una donna sola. Il melodramma è spesso condensato in una sola frase, in un gesto, in una immagine: "Tara", simbolo della terra, nome intramontabile, se è vero che anche molti anni dopo Bernardo Bertolucci lo avrebbe trasportato in Romagna e usato per indicare la vecchia tenuta di campagna a cui Athos (interpretato da Giulio Brogi) faceva ritorno, alla ricerca dei ricordi paterni e della propria identità. Parlo di "Strategia del ragno" del 1970 (liberamente ispirato al racconto di [Jorge Luis Borges](#) "Tema del traditore e dell'eroe"), uno dei film più ambigui e affascinanti del cinema italiano che, a mio parere, è anche un grande omaggio alle storie indimenticabili del cinema classico, ormai morto, secondo Bertolucci. E invece no, forse non è vero. Il melodramma è morte e rinascita assieme; muore e risorge dalle stesse sue ceneri, perché raccontare una storia è quasi sempre narrare una storia d'amore, di qualsiasi amore si tratti.

Spesso di amore e morte. La vicenda ogni volta è diversa, ma è anche sempre la stessa. Nel 1991 Léos Carax, regista sperimentale francese, con il film scritto e diretto da lui *Les amants du Pont-Neuf* ("Gli amanti del Pont Neuf"), recupera tutte le figure e i temi classici del melodramma dickensiano e griffithiano, inserendole in uno stile completamente rinnovato, in un delirio visivo di luci e colori che trasfigura l'infelicità e l'amore, il desiderio e la speranza. Il protagonista (Denis Lavant) è un giovane mangiatore di fuoco, sporco, rapato, coperto di stracci e di croste, alcolizzato; dorme su un ponte di Parigi, insieme con altri barboni "fatti" di droghe; con lui c'è una ragazza (Juliette Binoche), che rispettando il genere, è sola, povera, disperata; una pittrice che sta perdendo la vista e si avvia verso una delirante autodistruzione. La storia prenderà poi varie tinteggiature fino a giungere a un finale di appassionante avventura. Ma come per il genere comico di cui ho ampiamente scritto nei passati articoli, anche il melodramma necessita di altre trattazioni, per cui: *à la prochain fois!*

Lucia Bruni

Faccio musiche per film. Incontro con Marco Werba

E' uno dei compositori di musiche per film più importanti in Europa. Ha lavorato con Cristina Comencini, Aurelio Grimaldi, Dario Argento, Claudio Sestieri e John Real. Ha vinto il premio *Colonna Sonora* per "Zoo" di Cristina Comencini, tre premi per "Giallo" di Dario Argento e il *Globo d'Oro* per "Native" di John Real



Raffaella Fantauzzi

Qual'è il suo background musicale?

Ho fatto degli studi musicali un po' irregolari. Ho conseguito la maturità in una scuola di cinema dove mi sono anche diplomato come fonico, mentre nel frattempo avevo già iniziato a studiare musica. Mi sono diplomato in composizione corale e direzione di coro sotto la guida di Colomba Capriglione presso il Conservatorio di Musica "L. Refice" a Frosinone. Ho seguito i corsi di composizione di musiche per film negli Stati Uniti, in una scuola di New York. Lì c'era un'orchestra a nostra disposizione. Scrivevamo dei brani il giorno prima e in quello seguente venivano eseguiti. Qualche anno dopo mi sono ispirato a questo corso e l'ho portato in Italia. Come docente ho da poco tenuto anche una Master-

rieseguito, il secondo l'abbiamo preso dal repertorio dell'orchestra della RAI di Napoli diretta da Sergiu Celibidache. Sembrava scritto apposta per l'ultima sequenza del film. Abbiamo lavorato a lungo assieme. La colonna sonora di "Zoo" ha vinto il Premio Colonna sonora (il mio primo premio). Fu il critico Ermanno Comuzio a segnalarmi. Uno dei maggiori esperti in Italia sulla musica e il cinema. Purtroppo ci ha lasciati alcuni anni fa. Era una persona squisita. Con Cristina Comencini purtroppo ci siamo persi di vista. Le sono comunque debitore perché è stata la prima persona che mi ha dato fiducia. Avevo 25 anni e non avevo ancora avuto esperienze come compositore cinematografico.

Ci parli di "Giallo", il film di Dario Argento per il quale ha vinto tre premi.

I gialli, dove la musica è così importante, si possono essenzialmente musicare in due modi, seguendo due scuole di pensiero. Una è quella di Bernard Herrmann, il compositore di Hitchcock: una musica neoclassica. L'altra

è quella dei Goblin, che, con i film di Argento hanno segnato una svolta nel modo di scrivere la colonna sonora di un film thriller; una musica più moderna, rock, elettronica, effettivamente diversa da quella che c'era stata in precedenza. Sono due punti di vista completamente differenti. Per "Giallo" ho seguito le orme di Herrmann, perché il film era un ri-

torno alle origini di Argento (il giallo) e una musica moderna mi sembrava fuori luogo. Ho lavorato con molta passione su questa colonna sonora e in tre settimane ho dovuto scrivere, orchestrare e sincronizzare tutte le musiche del film. Con Dario ci siamo recati a Sofia per incidere la colonna sonora con la Bulgarian Symphony Orchestra. E' stato un lavoro impegnativo che mi ha dato molte soddisfazioni.

Quanta importanza ha la musica in un film? Molta, ma a volte i registi ne abusano perché hanno paura del silenzio. Non sono molti i registi sensibili da questo punto di vista. Uno dei migliori è sicuramente Aurelio Grimaldi con cui ho lavorato in "Anita", "Il sangue è Caldo di Bahia" e recentemente in "Controtempo" (la mia prima commedia). Ecco, lui forse eccede nella direzione opposta, asciuga molto il commento musicale mantenendo l'essenziale. Un altro regista che dosa bene la musica è Claudio

Sestieri, con il quale ho lavorato per il film drammatico, "Seguimi". Un film molto interessante "sui generis", che abbiamo da poco completato. La colonna sonora è appena uscita su CD "Kronos records". Ho lavorato a lungo sulle musiche e ho avuto modo di sperimentare nuove sonorità, mescolate con l'orchestra tradizionale e gli strumenti etnici orientali. Nel film ci sono alcune scene di sesso e il regista ha avuto il coraggio di non met-



Dario Argento e Marco Werba



Recording sessions of "Giallo"

class sulla musica nel cinema thriller, presso il Conservatorio di Perugia, con Pupi Avati come ospite. La prima volta in assoluto in cui una Masterclass sulle musiche per thriller è stato presentata in un Conservatorio di musica.

La sua prima colonna sonora?

Il primo film è stato "Zoo" di Cristina Comencini. In quel periodo avevo inciso la composizione per archi "Atomica: I sopravvissuti", un adagio. Lessi di questo lungometraggio su una rivista che annunciava i film in preparazione e mandai l'incisione con il mio pezzo. Cristina Comencini lo ascoltò e mi chiamò dicendomi: "Guardi, ho ascoltato la sua musica e non mi è dispiaciuta, possiamo incontrarci? Forse un tema o due potrei farglieli fare a lei". Infatti in un primo momento aveva in mente di usare molta musica classica e solo uno o due temi originali. Lei aveva scelto due brani classici, uno da Debussy, e l'altro da Ravel. Il primo l'ho



tere musica in quei momenti, per renderli più realistici e meno "patinati". Attualmente nelle sale è presente il film sulla mafia "Calibro 10", con Franco Nero. Un omaggio, stile Quentin Tarantino, ai polizieschi anni '70. La musica di questo film ha un sapore jazz ma il tema principale è una composizione nostalgica per tromba e archi stile "Il Padrino" di Rota.

In Sicilia invece è uscito il film drammatico "Ballando il silenzio" di Salvatore Arimatea, su due sorelle gemelle entrambe disturbate mentalmente.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Lei ha scritto anche *Musiche da concerto*?

Sì, alcune anche eseguite in alcuni concerti di musica Classica. La più importante è l'Adagio per le Vittime di Auschwitz, che è stata incisa l'anno scorso a Budapest per conto delle edizioni musicali "Soundiva" di Antonello Martina. Ho lavorato a lungo su questa composizione, iniziata mentre ero allievo del "Mannes College of Music" di New York, come quartetto d'archi e poi rielaborata nel corso degli anni, fino a di-



Colonna Sonora Award

ventare un adagio per oboe, archi e timpani. C'è un film in preparazione su Auschwitz nel quale dovrebbe essere inserito l'adagio e spero anche di divulgarlo attraverso canali radiofonici di musica Classica. Lo scorso agosto l'adagio è stato eseguito dall'orchestra di Grosseto, diretta dal Maestro Lorenzo Castriota Skanderbeg (un ottimo direttore d'orchestra).

I suoi nuovi lavori?

Sto attualmente lavorando sulla commedia "napoletana" "Made in china napoletano", la mia seconda commedia. (In questi ultimi anni ho lavorato soprattutto per thriller e film drammatici in costume). Essendo il film ambientato in una Napoli assediata dai cinesi, ho avuto modo di scrivere un tema musicale che abbia un sapore napoletano e cinese allo stesso tempo. Ho anche iniziato a lavorare per il thriller/horror "The carillon" di John Real e ho scritto un tema per "Sea Devil" di Giuliano Giacomelli. Ho alcuni progetti internazionali interessanti, ma ci vuole molto tempo per la copertura finanziaria attraverso coproduzioni con vari paesi. Con la cantante Valentina D'Antoni ho un repertorio di celebri colonne sonore di vari autori e abbiamo già fatto un concerto a Roma e faremo ad aprile un'esibizione in Spagna. Ci piacerebbe proporre questo repertorio in varie città in Italia e all'estero per divulgare le colonne sonore attraverso concerti per pianoforte e voce, con la proiezione di scene tratte dai film omonimi.

Raffaella Fantauzzi

Vive e lavora a Roma. E' laureata in Legge e ha anche studiato pianoforte. Ha scritto articoli sulle musiche da film per il sito "Colonnasonore.net" e si occupa di pubbliche relazioni

Accordo di collaborazione tra Lucana Film Commission e Rete Cinema Basilicata



Enzo Saponara

Il 15 marzo scorso a Matera è stato siglato il Protocollo di Intesa fra la Lucana Film Commission (LFC) e l'associazione Rete Cinema Basilicata (RCB). Un risultato che arriva da lontano. La Basilicata è una regione lontana da Roma, ma nonostante questo ha da sempre una forte vocazione cinematografica. Era il 2010, nella Città dei Sassi, Ancora eravamo lontani dalla candidatura di Matera a Capitale Europea della Cultura. In quella fredda giornata di gennaio, ci ritroviamo, attori, registi e produttori locali, nella sede di un'associazione locale, tutti fortemente intenzionati a dare una propulsione al settore audiovisivo regionale. Dopo un anno di incontri e accessi confronti, quel gruppo di lavoratori e di imprese del settore prima si riconosce nell'associazione Rete Cinema Basilicata e successivamente chiede e ottiene dalla politica regionale la costituzione della fondazione Lucana Film Commission. Era il 2012. Sono passati cinque anni da allora e di cose ne sono successe.

Il percorso di crescita non è stato lineare, anzi. Non sono mancate le dure interlocuzioni; la dotazione di un film fund regionale non è da solo condizione sufficiente per lo sviluppo di un settore se le regole non sono commisurate alle esigenze dei lavoratori e delle aziende. Al contempo, però, sono tornate le grandi produzioni nazionali e internazionali e RCB continua ad operare sul territorio nel segno della coesione e del riconoscimento dei diritti fondamentali, in primis il lavoro. Si perché RCB promuove le buone pratiche, chiede trasparenza e valorizzazione del merito, ma soprattutto opportunità. Oggi la politica lucana, attraverso la film commission, riconosce a RCB un ruolo di interlocutore

privilegiato per definire i criteri di premialità dei bandi pubblici di settore a sostegno e tutela delle produzioni e dei professionisti lucani del settore. Non solo. L'impegno reciproco è di favorire lo sviluppo delle produzioni nella regione e delle competenze professionali per mezzo di adeguati percorsi di formazione. Questa sinergia punterà altresì ad accelerare il percorso di introduzione di un'apposita e necessaria Legge Cinema regionale. Insomma, le imprese e i lavoratori lucani del cinema affiancheranno la film commission creando un prototipo sicuramente virtuoso a cui siamo sicuri si ispireranno altre realtà regionali. In Basilicata operiamo con fiducia anche in vista di quell'importante volano che è l'Open Future, il programma-dossier di progetti culturali che ha permesso a Matera di essere eletta Capitale Europea della Cultura nel prossimo



Il presidente di Rete Cinema Basilicata Antonello Faretta e il Direttore Lucania Film Commission Paride Leporace nel momento della firma del Protocollo di Intesa

2019. Un programma a cui ha contribuito anche Rete Cinema Basilicata che si prefigge la creazione di una rete trans-territoriale per fare di Matera e della Basilicata uno snodo nevralgico, un hub audiovisivo dell'intera area mediterranea.

Enzo Saponara

Attore, Socio fondatore RCB

www.retecinemabasilicata.it



VI Meeting Internazionale Cinema Indipendente MICI17 – 15/19 MARZO 2017 – MATERA

La migliore gioventù produttori cinematografici

A Matera, con la benedizione del DGC Nicola Borrelli, il VI Meeting Internazionale del Cinema Indipendente, nato come iniziativa dell'AGPCI, Associazione Giovani Produttori Cinematografici e Indipendenti e promosso da FICE, Federazione Italiana Cinema d'Essai e ANEC-AGIS Puglia e Basilicata, Associazione Nazionale Esercenti Cinema e Associazione Generale Italiana dello Spettacolo, Puglia e Basilicata



Adriano Silvestri

La presidente della Agpci, Marina Marzotto, si concede una pausa tra i sassi di Casa Cava, base logistica del meeting, e spiega come i giovani produttori cinematografici – qui convenuti dall'Italia e dall'estero – offrano una grande sfida di innovazione: «È importante il momento in cui si tengono questi incontri, prima che inizi l'estate, perché la distribuzione deve pensare a collocare i titoli anche in una programmazione durante tutto l'anno, coinvolgendo le sale che non chiudono per ferie e anche le arene estive, che non devono puntare solo sulla riproposizione dei film di successo dell'inverno precedente, o sui lanci delle Major americane, ma possono presentare al proprio pubblico titoli nuovi, di registi italiani e di produzione indipendente.» L'ospite più atteso, il regista Giovanni Veronesi, all'ultimo momento non può essere presente e il film più annunciato *Non è un Paese per giovani* viene presentato da Luigi Lonigro, direttore generale di OI Distribution. Molto affollate le programmazioni in Anteprima al Cinema Comunale, riservate al pubblico di Matera, tra cui i film *La Tartaruga Rossa* (animazione), *La Mia Famiglia a soquadro* di Max Nardari e *Acqua di Marzo* di Ciro De Caro. La visione di tante Anteprime Nazionali, non ancora distribuite nelle sale italiane, è stata accompagnata di volta in volta dal regista o da un giornalista o critico cinematografico, per mettere il pubblico in relazione con le tematiche dei film. Si è aggiunto un programma dedicato agli studenti della Basilicata, inquadrato in un ambito di educazione all'immagine e di formazione dell'audience. A porte chiuse – invece – le proiezioni industry, riservate agli addetti ai lavori accreditati, utili soprattutto nella fase del completamento dei finanziamenti. Tra i temi trattati: Le strategie di Promozione internazionale del prodotto cinematografico e audiovisivo italiano. Panel su Industria, educazione all'immagine e formazione dell'audience. Presenti agli incontri, oltre a Domenico Di

Noia, responsabile Fice, originario della Lucania, anche i rappresentanti di Anec e Agis di Puglia e Basilicata, a cominciare da Giulio Dilonardo e Francesca Rossini. Da segnalare una serata dedicata al Cinema "Made in Lucania" a cura di Lucana Film Commission, diretta da Paride Leporace, che ha presentato *Il Fischeo di famiglia* di Michele Russo, che racconta

digitalizzazione. Parente sottolinea la volontà di «incrementare le società che lavorano sul fronte del digitale. La mission è quella di attrarre talenti che lavorino sulla post-produzione. Il fine è completare la filiera - che va dalla produzione alla post-produzione, fino all'esercizio cinematografico - e lavorare anche sulla formazione attraverso le Università.



La Lectio Magistralis sulla figura del "Produttore Indipendente" condotta da Hakim Zejjari. Per circa due ore nel Cinema Comunale hanno risposto alle sue domande Elda Ferri, (produttrice del Premio Oscar Roberto Benigni per "La vita è bella"; Pierre-Ange Le Pogam, (produttore storico di Luc Besson), e Andrea Cucchi (produttore del caso cinematografico "Mine").



Incontro delle Associazioni presenti sui decreti attuativi

la interessante storia della famiglia Coppola (originaria della Basilicata) e l'Anteprima Mondiale di *Matera 15/19: Episodio I* del gruppo calabrese costituito dai filmmaker Fabrizio Nucci, Nicola Rovito e Alessandro Nucci, in vista dell'anno 2019, che vedrà Matera Capitale Europea della Cultura. Intervenuta anche la Apulia Film Commission con il direttore Antonio Parente, che si è confrontato con Luciano Sovena, presidente della Fondazione Roma Lazio Film Commission nel panel della

A questo proposito, nei giorni scorsi a Lecce abbiamo inaugurato una sala al servizio delle maestranze per la post produzione, dove - chi gira in Puglia - può vedere il girato.» Da ultimo si sono date appuntamento al Mici anche alcune Associazioni di Categoria del settore audiovisivo per rendere pubblica una proposta unitaria sui Decreti Attuativi del DDL sul Cinema e l'Audiovisivo. Il lavoro ha permesso di presentare questa proposta al MiBACT. Le sigle firmatarie rappresentate a Matera, sono: Anac, 100 autori, Writers Guild Italia, Associazione festival cinematografici Italiani, SNCCI, CNA-PMI e la stessa AGPCI. Esse hanno collaborato con un obiettivo unitario, mettendo da parte istanze particolaristiche e disgreganti. Maria Giuseppina Troccoli e Raimondo Del Tufo, della Direzione Generale Cinema del MiBACT, hanno confermato a Matera che presto i Decreti attuativi saranno resi pubblici, tanto che hanno illustrato in modo dettagliato il quadro sinottico degli stessi Decreti. L'auspicio è che l'aria della nuova stagione - che si è respirata concretamente durante l'evento - sia di buon auspicio ai tanti propositi espressi al Mici per l'innovazione del Cinema Indipendente Italiano.

Adriano Silvestri

«Sosteniamo il MICI – dichiara Nicola Borrelli, Direttore Generale Cinema del MiBACT - perché crediamo che il Cinema indipendente sia molto importante e lo evidenziamo anche nei decreti della nuova legge cinema»

MICI VI MEETING INTERNAZIONALE del CINEMA INDIPENDENTE

MATERA
15-19 MARZO 2017



www.agpci.eu

E' uscito Cineforum 562

EDITORIALE

Adriano Piccardi/[Di film e altre storie](#), p. 3
Il contributo che accompagna la recensione di Hacksaw Ridge si apre notando come nel film di Mel Gibson il cartello «È una storia vera» sia collocato all'inizio e non prima dei titoli di coda: Gibson «vuole marcare la narrazione e costringerci ad accettarla per quanto possa sembrare inverosimile». In fondo, nella sua furia predicatrice, Gibson non fa altro che rendere esplicita l'intenzione occultata dietro l'abitudine "discreta" comunemente adottata: che è poi quella di legittimare in qualche modo l'esistenza stessa dell'oggetto filmico, del suo testo e del suo discorso, agganciandola indissolubilmente alla "verità" costituita dai "fatti". Ceci n'est pas un film, retrospensiero paradossalmente indirizzato ad attirare spettatori paganti ad assisterne la proiezione. Come se non si sapesse che i fatti esistono soltanto nella loro narrazione. Come, in ultima analisi, è della Storia quella con la S maiuscola – questione di cui già nella Grecia classica si era consapevoli, considerata l'etimologia della parola. Certo che la mossa di Gibson, nel suo piccolo, scompagina le carte costringendo gli spettatori (almeno quelli più attenti) a porsi delle domande non di poco conto: è, di fatto, un'operazione teorica tutt'altro che trascurabile (che egli ne sia stato cosciente o no), poiché finisce per riposizionare le tessere della questione nell'ordine corretto, mostrando così la sostanza ideologica di una prassi che, lungi dal fondarsi su intenti estetici, è sempre stata motivata da urgenze principalmente economiche. Anche se, col ripetersi ad libitum della mossa, sull'intenzione ha finito per prevalere un effetto anestetizzante. Tre gradi di separazione dividono Silence dai fatti storici cui il racconto si riferisce: il primo è quello che separa gli eventi – sostanzialmente verificatisi – dalla narrazione romanzesca che ne ha fatto Endō Shūsaku; il secondo sta fra il romanzo e la sua prima versione cinematografica di Shinoda Masahiro; il terzo, infine, quello che conduce alla rilettura operata da Martin Scorsese di cui ci occupiamo in questo numero della rivista. Un tragitto piuttosto lungo, che mette il lavoro di Scorsese – a questo punto del tutto calato nell'universo finzionale – al riparo da ogni riferimento "a fatti realmente accaduti". Scorsese si può permettere dunque di procedere spedito lungo il suo personalissimo percorso al termine del quale finalmente ci consegna non più, banalmente, un film ma un intenso e compiuto autodafé cinematografico.

I fatti accadono, invece, platealmente e senza alcuna sceneggiatura preliminare a fare da intermediaria, in Austerlitz: gesti e sguardi al limite della sopportabilità anche perché sappiamo intimamente che potrebbero essere i nostri; Austerlitz mostra ciò che si ripete quotidianamente, in corto circuito con gli oggetti per il cui tramite si è consumato realmente l'orrore. La sua funzione di medium è tutta nell'occhio impassibile con cui accoglie e pone in simbiosi i fantasmi del passato con quelli dell'oggi. La visione del sabba, non soltanto un film.

PRIMOPIANO SILENCE, p. 4

Roberto Chiesi/Il dilemma di Giuda, p. 6

Anton Giulio Mancino/Lo sguardo nonviolento, p. 9

Dario Tomasi/Il sacro contro il profano: End?, Shinoda e Scorsese, p. 12

PRIMOPIANO AUSTERLITZ, p. 12

Alberto Morsiani/Al Mattatoio del Buon Ricordo, p. 16

Intervista a Sergei Loznitsa a cura di Alberto Morsiani, p. 19

I FILM

Nicola Rossello/*Dopo l'amore* di Joachim Lafosse, p. 23

Fabrizio Tassi/*La La Land* di Damien Chazelle, p. 26

Francesco Saverio Marzaduri/*La battaglia di Hacksaw Ridge* di Mel Gibson, p. 29

Giuseppe Ghigi/Ceci n'est pas une histoire, p. 32
Alessandro Lanfranchi/*Billy Lynn – Un giorno da eroe* di Ang Lee, p. 34

Pier Maria Bocchi/*La svestizione di un'icona*, p. 37
Antonio Termenini/*Arrival* di Denis Villeneuve, p. 39

Simone Emiliani/*Allied – Un'ombra nascosta* di Robert Zemeckis, p. 42

Paolo Vecchi/*Il Ragno Rosso di Marcin Koszalka*, p. 45

Giancarlo Mancini/*Split* di N. Night Shyamalan, p. 48

Roberto Lasagna, Chiara Santilli, Nicola Rossello, Giuseppe Previtali, Edoardo Zaccagnini, Elisa Baldini, Rinaldo Vignati/*150 milligrammi – The Founder – Riparare i viventi – A United Kingdom. L'amore che ha*

primopiano
Silence
Martin Scorsese
Austerlitz
Sergei Loznitsa
04 — 21

i film
Dopo l'amore
La La Land
La battaglia di Hacksaw Ridge
Billy Lynn – Un giorno da eroe
Arrival
Allied – Un'ombra nascosta
Il Ragno Rosso
Split
150 milligrammi – The Founder
Riparare i viventi – A United Kingdom. L'amore che ha cambiato la storia – Smetto quando voglio. Masterclass – L'ora legale – Un re allo sbando
22 — 57

book
Bigger than TV #1
Le città americane nei serial tv
Mr. Robot e l'importanza del décadage per una prospettiva antisistema
Love/Hate
Metamorfosi della comedy americana: stili narrazioni formati
58 — 73

percorsi
The Young Pope. La mia coscienza non mi accusa di niente
Al di là della solitudine. Un'analisi del cinema di Makoto Shinkai in occasione della distribuzione di Your Name.
Parole e scrittura di Ozu Yasujiro
74 — 91

Rivista mensile di cultura cinematografica

562

marzo 2017

cambiato la storia – Smetto quando voglio.
Masterclass – L'ora legale – Un re allo sbando, p. 51

BOOK BIGGER THAN TV #1, p. 58 disponibile anche singolarmente. in .pdf!

Roberto Manassero/Le città americane nei serial tv, p. 59

Andrea Fornasiero/Mr. Robot e l'importanza del décadage per una prospettiva antisistema, p. 63

Mauro Gervasini/*Love/Hate*, p. 67

Attilio Palmieri/*Metamorfosi della comedy americana: stili narrazioni formati*, p. 69

PERCORSI

Mariangela Sansone/*The Young Pope. La mia coscienza non mi accusa di niente*, p. 74

Stefano Santoli/*Al di là della solitudine. Un'analisi del cinema di Makoto Shinkai in occasione della distribuzione di Your Name.*, p. 78

Alfonso Cariolato/*Parole e scrittura di Ozu Yasujiro*, p. 86

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato, p. 92.

Cineforum Redazione
Via del Pignolo, 123
24121 Bergamo | Tel. 035 361361

Ricordando Mino Argentieri, professore, amico e compagno

Così la redazione di Diari di Cineclub scriveva l'ultimo 13 agosto in occasione del compleanno di Mino

Per Mino Argentieri che oggi compie 89 anni.

Buon compleanno Mino

Caro Mino, per noi che siamo cresciuti con la tua critica cinematografica, vogliamo ringraziarti per averci insegnato a conoscere il cinema, ad amarlo e contestare le sue derive mercantili. Ti rispettiamo e proviamo affetto per come hai trascorso la tua vita al servizio della cultura diffusa. Sembra inopportuno che ti facciamo gli auguri sui social per te che non hai il PC e non trovando più i nastri per la tua Olivetti, scrivi a mano sui pezzi di carta che ti capitano a tiro. A noi va bene così, l'importante che hai un cell. su cui chiamarti e sentirti esprimere con la tua giovane capacità di analisi che ci sembra rivoluzionaria.

Angelo Tantaro per **Diari di Cineclub**

e il Comitato di consulenza e rappresentanza Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

I nostri ricordi

Un grande intellettuale, un grande docente, un grande signore

Non posso non avere un bel ricordo di Mino. Non ci vedevamo da anni visto che da quando era in pensione raramente tornava a Napoli, ma mi tenevo sempre informato sul suo stato di salute e sulla sua attività soprattutto tramite Angelo. Recentemente ci eravamo "incrociati" sulle pagine di **Diari di Cineclub** scrivendo ambedue sullo stato della critica in Italia. E' stato uno dei miei punti di riferimento da quando giovane cinefilo e aspirante critico frequentavo la sua cattedra di Storia del Cinema presso l'Oriente da "abusivo" visto che non ero iscritto alla Facoltà di Lettere ma a quella di Scienze Politiche della Federico II. Forse proprio perché non sono stato un suo allievo in senso istituzionale, il mio giudizio su Mino è ancora più sincero e obiettivo. Seguivo i suoi corsi per passione e interesse, affascinato dal suo spessore intellettuale e critico che conoscevo anche dalla sua rubrica di cinema sulle pagine di "Rinascita" visto che allora militavo nel Partito Comunista. A Napoli negli anni '70 e '80 quando l'Università non era quella di oggi, l'amministrazione della città non era quella di oggi, la sinistra in generale non era quella di oggi, la cattedra di Mino per me e per molti della mia generazione diventò un centro propulsivo per la diffusione della cultura cinematografica. Restano proverbiali le sue lezioni sul cinema russo e sovietico, come restano mitiche le sue incursioni alla Cineteca Altro di Mario Franco a Port'Alba dove lui in qualche modo prolungava le sue lezioni universitarie e al tempo stesso si liberava dei pochi "legacci" accademici. Indimenticabili le serate trascorse insieme e le lunghe chiacchierate dentro e fuori il cineclub con gli amici cinefili Antonio Andretta, Stefano Masi, Armando Papa durante le quali in qualche modo gli facevamo "confessare" i suoi amori più "nascosti" (il cinema americano dell'epoca d'oro di Hollywood, John Ford, il musical).

Alberto Castellano

Il critico con la faccia da buono

Conoscevi tutto il cinema del mondo, ti piacevano i treni, in particolar modo quelli merci, il loro movimento, i segnalatori con le lanterne e le bandierine rosse. La casa piena di libri, letti tutti; citavi a memoria nomi, fatti, date ed eri contento quando qualcuno ti chiamava al telefono. Eri spiritoso, ironico, come quando ti informai che la mail che ti avevo spedito era già arrivata dal cartolaio sotto casa tua. Ti spiegai come funzionava la posta elettronica, poi azzardando dissi che già stavano studiando il teletrasporto. E tu in riflessione, dopo un po' mi dicesti, "avranno dei seri problemi con Giuliano Ferrara", scatenandoci in una liberatoria risata. La prima volta che venni a casa tua notai che avevi una targa con dei guantoni, riuscii a leggere solo "premio ring". Rimasi colpito, un uomo pacifico come te aveva fatto pugilato? Tu, sorridendo bonariamente, mi rassicurasti subito, "no, è il premio come critico, per la mia capacità di contrastare...". Eri alto e robusto ma con la faccia da buono, sereno e agguerrito intellettualmente. Anna, nei nostri incontri, ti portava il bicchiere con il the freddo che bevevi con la cannuccia, un sorsino solo. Leggevi i pensieri. Pochi giorni fa stavo per dirti che avrei voluto conoscerti molto tempo prima. Mi sono fermato, pensavo che fosse come dirti che non c'era più futuro o qualcosa del genere. E tu, approfittando del mio imbarazzo, mi hai anticipato rubandomi questo pensiero d'affetto che avevo riservato per te. Mi sussurrasti con quel filo di voce rimasta "peccato non averti conosciuto prima, avremmo fatto tante cose belle insieme". Penso a quanto possa aver influito nella formazione di un uomo averti frequentato, aver ascoltato i tuoi pensieri che non erano rivolti solo al cinema. Anzi, proprio perché riferite al cinema come lo intendevi tu, erano connesse alla politica, all'economia, alla solitudine, alla solidarietà, alla storia, all'arte. Eri un critico militante, colto, sensibile alle cose del mondo. Ogni film lo misuravi con la realtà e con la storia di sempre, quella degli umili e dei dannati della terra. Il tuo primo circolo del cinema lo avevi dedicato a Charlie Chaplin e solo a pronunciare quel nome ridevi come un bambino. Questa tua concezione del cinema non aveva nulla a che fare con quel mondo mercantile "culturalmente parassitario vissuto di risorse pubbliche". Sostenevi con vigore intellettuale il mondo dell'associazionismo culturale, convinto di quanta energia di autodeterminazione potesse dare un cinema che libera la testa. Un pensiero sano, potente, che ha sostenuto la tua esistenza, come quando parlavi della Biblioteca Barbaro. Quanto impegno hai prodigato per questo silos di cultura cinematografica e quanto hai saputo coinvolgerci. Quanta contrarietà inquieta avevi per il poco interesse e l'insofferenza dimostrata dalla politica al potere e dai suoi ossequiosi amministratori verso la Biblioteca U. Barbaro e la rivista Cinemasessanta da te diretta. Non eri sufficientemente protetto dai trafficanti di finanziamenti. Di questo eri cosciente e un po' ingenuamente orgoglioso. Quanto da me ricordato, sono solo frammenti di un film che ho molto amato e che continuerò a vedere finché memoria mi accompagnerà.

Angelo Tantaro

Un ricordo del Prof. Mino Argentieri

Ho avuto modo di conoscere il prof. Mino Argentieri solo qualche mese fa spinto dall'interesse di conoscere meglio la figura del padre, Alberto Argentieri, dirigente socialista e sindacalista nei primi anni del '900, originario del comune di Gissi in provincia di Chieti. Ne è nata una bella

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

confidenza. Ci siamo sentiti quasi ogni settimana per telefono e attraverso i suoi racconti mi ha aperto la porta dei suoi ricordi su un mondo che è stato tanta parte della sua vita: il cinema. Mi ha parlato, tra l'altro, lungamente del regista e sceneggiatore statunitense Dalton Trumbo e del critico cinematografico Umberto Barbaro. Ascoltavo volentieri i suoi racconti narrati con voce gentile e mentre parlava prendevo appunti per non perdere nulla dei suoi preziosi ricordi. Negli ultimi tempi ho continuato a telefonargli ma solo di rado e per pochi attimi ho avuto il piacere di ascoltarlo. Per me è stato un onore averlo conosciuto, la sua voce, i suoi racconti rimarranno indelebili nel mio animo. Colgo l'occasione per esprimere alla moglie, Sig.ra Anna, le mie più sentite condoglianze. Buon viaggio Professore!

Antonino Orlando

Raccomandata senza ricevuta di ritorno

Caro Mino, parto dal lontanissimo 1952 quando Callisto Cosulich mi ha chiamato a Roma a dirigere il settore organizzativo della FICC, la Federazione Italiana dei Circoli del Cinema: la guerra fredda aveva già iniziato le sue devastazioni, la CIA spaccato la CGIL, subito dopo il Partito Socialista, diviso in due i Circoli del Cinema che dalla FICC uscivano a valanga e si iscrivevano alla UICC, l'Unione Circoli del Cinema straforggiata dalle nostre Cineteche, l'Italiana e la Nazionale: tu lo sai bene, alla UICC sì e con larghezza, alla FICC niente, neanche uno straccio di documentario. Resistere resistere resistere è cominciato allora, con buona pace di Borrelli: a Roma il "Charlie Chaplin" è l'epicentro della nostra resistenza, l'hai fondato tu, le proiezioni sono la domenica mattina, no, non è la nostra messa, è la nostra sfida, la difesa della nostra indipendenza dalla violenza neanche troppo sotterranea della Democrazia Cristiana, della sua voglia di democrazia ridotta e striminzita. Al Charlie Chaplin dalle 10 in poi con i tuoi programmi e con le tue presentazioni ci hai dimostrato che la cultura è uno dei medium più importanti per consolidare i fondamenti della società civile, che oggi annaspa più che mai senza una classe politica di sinistra che sia vigile e ostinata. E' scomparsa, spezzettata in un vortice di sigle. Sei un mio coetaneo, in prima elementare come me hai giurato di difendere con tutte le tue forze e se necessario con il tuo sangue la causa della rivoluzione fascista. Io ci ho creduto, ritengo non per colpa mia, di certo tu non ci hai creduto per quel senso tutto tuo dell'irriducibilità: i tuoi no per sempre non sono stati dettati dalla rabbia o dalla protesta, hanno avuto la fermezza della logica che sa affrontare i fatti. Via via con gli anni, le tue recensioni su *l'Unità* non le abbiamo lette alla ricerca di un consiglio per andare o no a vedere un film, erano lezioni da non perdere sul presente del cinematografo. E quando ti occupavi dei documentari nostri, noi documentaristi stavamo ad ascoltarti con tutta l'attenzione possibile, eri un aiuto nella nostra ricerca del reale. In questo brutto inizio del secolo XXI sono troppi gli italiani che coniugano il "tutti pazzi per" con Sergio Marchionne, affascinati dalla sua voracità di imporsi contro qualsiasi regola e qualsiasi legge. Non lo fanno per protestare o dissentire, è per invidia, ah, purtroppo non abbiamo il suo coraggio. Ecco perché pensando al collante-cinema tra noi mi viene in mente che nell'andartene per sempre non hai provato sofferenza. Purtroppo non è sufficiente a consolarmi.

Cecilia Mangini

Una lettera per Mino

Caro Mino, per evitare che l'emozione prenda il sopravvento preferisco scrivere una lettera. Una lettera che parte da lontano, una storia d'altri tempi, quando il mondo era diviso in blocchi e non solo non ci si frequentava, ma neppure ci si parlava. Era il 1964 e anche il centro-sinistra era ancora di là da venire. Si viveva da separati in casa, ognuno aveva i suoi spazi e ci si ignorava reciprocamente. Ma la politica del disgelo e la volontà del dialogo non erano parole senza senso. Nel 1964, appunto, la *Rivista del cinematografo* mi mandò a Porretta Terme, alla Mostra del cinema libero, in una "missione esplorativa". Che cosa significava "missione esplorativa"? Significa saper ascoltare, non esporsi, non compromettersi e riferire. Attraverso le pagine della *Rivista del cinematografo*, naturalmente. Fui all'altezza del compito? Onestamente no, perché mi lasciai trascinare, compiaciuto, da una furiosa litigata fra Guido Aristarco da una parte e Pio Baldelli e Lino Micciché dall'altra. Si discuteva, in un apposito convegno, del ruolo e delle funzioni per la critica, e due visioni contrapposte (la priorità della cultura da un lato e dell'ideologia dall'altro) finirono per scontrarsi. Il mio errore fu quello di compiacermi della spaccatura nella sinistra (l'effetto) anziché l'opportunità di una più ampia visione della politica culturale (la causa). Tu non me lo rimproverasti mai direttamente, ma me lo facesti capire. Con eleganza e fair-play. Rare virtù. Tornati a Roma ci incontravamo frequentemente alle proiezioni per la critica e le occasioni per intrattenerci a discutere non mancavano. In quelle circostanze scoprivo la saggezza del fratello maggiore che avevo sempre desiderato; imparavo a dominare i facili impulsi; imparavo ad apprezzare come tu sapevi smussare le asperità senza per questo rinunciare ai tuoi principi. Il '68, la contestazione, la protesta nei confronti della Biennale e della Mostra di Venezia, le giornate degli autori, ci avvicinarono sempre più dimostrando che le convergenze erano più numerosi dei contrasti. E lo dimostra la "svolta" della *Rivista del cinematografo* fine anni '60 che tu stesso sottolineasti in un incontro sulle riviste di cinema di quel periodo. Quando diventai dei Circoli cinematografici dell'ANCCI non c'era convegno, tavola rotonda, libro, catalogo che non vedesse la tua presenza o la tua firma. Eri l'uomo squadra. Come possono dimostrare la rassegna dedicata ad un autore ingiustamente dimenticato, Gianni Puccini e il volume "Parole d'autore", a lui dedicato. Una chicca editoriale, nata dalla consultazione di archivi dimenticati, accompagnata da una tavola rotonda alla Sapienza, alla quale (sempre grazie a te) presero parte Pietro Ingrao e Giuseppe De Santis. Caro Mino, chi potrà restituirmi tutto questo? Mi mancherà. Lasciati abbracciare un'ultima volta. Il tuo fratello minore.

Enzo Natta

Un progetto rimasto irrealizzato

Da molti anni ormai avevo preso l'abitudine di chiamarlo al telefono, a casa o al cellulare, a causa della lunga distanza che ci separava (lui a Roma, io a Catania). Nonostante la fatica fisica che sempre più lo fiaccava, facevamo lunghe conversazioni durante le quali la sua vocazione all'insegnamento emergeva puntualmente a mio totale beneficio di tardivo "allievo" e collaboratore (ormai quasi ventennale) di "CinemaSessanta", la rivista della quale fu uno dei cofondatori. Ne condividevo, altresì, l'amarezza per la colpevole imperturbabilità con cui gli organi statali continuano ad ignorare lo smantellamento della Biblioteca "Umberto Barbaro" e le difficoltà del periodico "CinemaSessanta" (una delle pochissime riviste di cultura cinematografica ancora coraggiosamente cartacee), alla quale i contributi offerti (ma più esatto sarebbe definirli elemosine), sistematicamente decurtati nel corso degli anni, sono precipitati a importi così vergognosi da fare impallidire anche l'ultimo dei paesi del terzo mondo. E fu proprio nel corso di una delle tante conversazioni e a seguito della creazione presso la mia nuova casa editrice - "Algra" (Viagrande-Catania) - di una nuova collana editoriale (da me diretta) di saggi storici sul cinema, che proposi a Mino di scrivere qualcosa da pubblicare nella collana intitolata "Cinema di carta". Lui, come sempre apertissimo a cogliere ogni sollecitazione, aveva accolto con entusiasmo il mio suggerimento e subito mi aveva risposto che da tempo aveva in mente di riprendere le sue vecchie dispense sul cinema rivoluzionario sovietico (oggetto di corsi universitari), spingendosi dagli anni '20 alla destalinizzazione. Anzi, aggiungendo nuovo materiale, mi prospettò l'idea di chiudere le tre sezioni,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in cui intendeva dividere il lavoro, con una quarta, un breve saggio d'aggiornamento sul cinema sovietico dagli anni '50 ad oggi. Durante l'ultima chiamata, avvenuta non più di due o tre settimane fa - che ero stato costretto ad interrompere perché lui, ormai quasi afono, a stento riusciva ad articolare solo poche parole - mi aveva incredibilmente confermato, ancora una volta per nulla s vigorito nello spirito combattivo, il suo impegno. Un'occasione perduta di ripercorrere - con il suo consueto, lucido e inimitabile spirito critico - una delle tappe più avvincenti della storia del cinema mondiale. La perdita di Mino Argentieri lascia un vuoto incolmabile nella cultura cinematografica e in quella italiana. A me, in particolare, la tristezza infinita di non aver potuto offrirgli quest'ultimo sussulto di felicità che la sua conclusiva pubblicazione gli avrebbe di certo donato, a suggello di una vita intera dedicata allo studio e all'insegnamento.

Franco La Magna

Il direttore di Cinemasessanta

Ho conosciuto Mino Argentieri quando ero uno studente universitario. Tramite una conoscenza comune, il critico Teresio Spalla, sottoposi alla sua attenzione una recensione per una eventuale pubblicazione su "Cinemasessanta". Non era, credo, una gran recensione. Ma lui accettò di pubblicarla, rivelandomi subito il metodo con cui dirigeva la sua rivista: estrema apertura, tolleranza anche alle opinioni duramente contrastanti con le sue, amore per il dibattito, disponibilità a offrire anche agli autori più giovani e inesperti una palestra in cui cimentarsi e migliorarsi. Purché certo riconoscesse in loro almeno una scintilla dello spirito che anima "Cinemasessanta": l'interesse per il cinema d'autore, il più sperimentale e il più creativo; la disposizione alla riflessione critica, piuttosto che al fanatismo, all'esaltazione o alla liquidazione superficiale dei film presi in esame. Nel corso degli anni (sono poi diventato collaboratore fisso di "Cinemasessanta"; poi ancora ne ho coordinato la redazione, insieme ad Angelo Salvatori; per alcuni anni ne ho corretto le bozze e curato l'editing con Mino), ho visto esordire su "Cinemasessanta" decine di giovani, che anche senza nessun tramite di conoscenze, semplicemente inviando alla casella elettronica della rivista un saggio o un articolo, si sono visti prendere in esame dal direttore i loro lavori. A volte si sono poi allontanati dalla rivista, come è legittimo, naturale che accada. Forse alcuni hanno equivocato come indifferenza la mancanza di lodi dal direttore (le sue approvazioni erano sporadiche e laconiche, come del resto le sue critiche). Se così è stato non hanno forse riconosciuto la qualità per me più bella, e rara, di quell'uomo colto, equilibrato e cordiale che è stato Mino Argentieri: lui comunista, era un puro (nel senso di rigoroso e di candido) liberale.

Gianfranco Cercone

L'illusione di non essersene andato triste

Ho scoperto Mino Argentieri col settimanale culturale del PCI di Enrico Berlinguer, *Rinascita*. Scriveva di critica cinematografica in modo illuminante, intrecciava magistralmente cinema e società, cultura e politica. Il suo era pensiero militante che catturava e accendeva la mente. Nei tempi in cui Mino Argentieri scriveva su *Rinascita*, per un lungo periodo Alfredo Reichlin ne è stato suo pregevole direttore. Reichlin è scomparso il giorno prima della morte di Mino. Li illuminava lo stesso ideale e rigore morale, ma la cui comune strada politica si divaricò con lo scioglimento del PCI. Entrambi hanno continuato a portarsi dentro la bisaccia l'idea che la lotta politica dovesse coniugarsi con una battaglia per la crescita culturale dei più deboli e sfruttati della terra. Il loro pensiero richiamava quello di Gramsci, senza istruzione e cultura non si può diventare classe egemone, né si può governare un paese e un popolo. Strano segno del destino il loro, riunirsi nuovamente nella morte. Mai avrei immaginato di incontrare un giorno di persona Mino Argentieri, per me figura inavvicinabile e quasi leggendaria. Che poi addirittura potessi diventare amica, era davvero cosa surreale. E' il comune impegno nell'associazionismo culturale cinematografico ad aver fatto incrociare le nostre strade. Il momento resta per me indimenticabile. Il 3 dicembre del 2009, nella Casa del Cinema di Villa Borghese a Roma, da presidente della *Federazione Italiana dei Circoli del Cinema* ebbi l'onore di ricevere, insieme al regista Ferzan Ozpetek e al critico Gian Piero Brunetta, il prestigioso 'premio Charlie Chaplin'. Un riconoscimento concesso a personalità o associazioni che si erano distinte nel campo della promozione cinematografica, ideato dalla *Biblioteca Umberto Barbaro*, di cui, per l'appunto, Mino Argentieri e Anna Maria Calvelli erano direttore e presidente. Quel che nacque da ciò è storia più recente: la collaborazione più solidale e intensa tra la FICC e la rivista *Cinemasessanta*, che Mino ha diretto fino alla fine dei suoi giorni, la condivisione delle idee di politica culturale attraverso la rivista on line **Diari di Cineclub** e la comune lotta contro la nuova legge cinema e audiovisivo, che anziché modernizzare riportava indietro il paese: questo è, insieme ad altre scelte, la cancellazione del ruolo dell'associazionismo culturale cinematografico come rappresentante del pubblico ed il meneghismo presente sul futuro di istituzioni fondamentali per la storia del cinema come la *Biblioteca Umberto Barbaro* (sarebbe tutta da leggere una lettera recentemente inviata al D.G.C. Nicola Borrelli). La sua disarmante franchezza, la condivisione delle idee e il terreno comune di confronto hanno rafforzato tra di noi stima e amicizia. Ciò che da ragazzo potevo considerare surreale era diventato realtà vera. La realtà di un'amicizia sbocciata troppo tardi e che mi portava, con alcuni altri compagni, a stargli vicino nei giorni del calvario, come si fa con le persone più care. Nonostante la malattia già in stato avanzato, di lui mi resta l'immagine sofferente ma allegra dell'ultimo incontro in casa sua con la moglie Anna. Mi rivedo accovacciato con Angelo e Maria, Patrizia, Amedeo ed Enzo, ad ascoltare i ricordi dei personaggi, delle manifestazioni culturali e delle battaglie democratiche del circolo romano 'Chaplin' dei primissimi anni '50, con la richiesta tardiva di scriverne e fissarne le storie. La sua voce flebile e gentile ci faceva entrare in una sorta di macchina del tempo, da cui si usciva umanamente più ricchi e rin vigoriti. Ho l'illusione infine che Mino non sia morto triste. La sua è stata una vita vissuta senza parenti e senza legami familiari. Era diventato orfano già da bimbo. Proprio solo di recente, in modo del tutto casuale, ha scoperto di suo padre, sindaco socialista prima del fascismo in un paese dell'Abruzzo, del quale ora vogliono onorare con la sua memoria il coraggio e la tenacia contro il regime. Sarebbe stato bello vedere il suo sorriso nell'apprendere questa notizia e nel sentirsi orgogliosamente ricongiunto con una parte delle sue radici. Ci restano di Mino i suoi scritti e il suo grande esempio, beni preziosi. Ci restano anche la sua forza e la sua serenità che continueranno a starci vicino per il resto della nostra vita.

Marco Asunis

Resta la tua lezione professore

Nei momenti più faticosi e complicati, la vita te ne riserva spesso tanti, mi dico sempre che sono stata fortunata perché negli anni ho incontrato straordinarie personalità: Eduardo De Filippo, Francesco Rosi, Luca De Filippo e poi Giovanni Elia, Romolo Runcini, Mino Argentieri i miei professori sempre pronti a sostenere le provocazioni, le curiosità, le fragilità di tanti ragazzi a volte arrabbiati, a volte confusi certo ma generosi e onesti come lo sono sempre i giovani che provano a cambiare qualcosa. Loro erano là, nell'aula di una scuola o di una università, pronti a farsi luci mai fisse eppure stabili, così come dovrebbe essere il sapere quello che ti offrivano insegnandoti allo stesso tempo umiltà e dedizione, insegnandoti che dietro ogni frase, ogni affermazione ci deve essere sempre studio, attenzione, rigore, nel rispetto di te stesso e degli altri. Ascoltavi le loro lezioni ed inconsapevolmente imparavi il coraggio delle tue azioni supportate dai tuoi pensieri. Con Mino, anzi, con il professor Argentieri ho imparato ad esplorare il mondo della narrazione filmica, ad amare il cinema, il suo valore e la sua bellezza, ed ho imparato anche ad avere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

‘mal di pancia’ quando ancora si parla di ‘censura’. Ricordo le discussioni, la sua pazienza nell’ascoltare e dare risposte a innumerevoli domande anche quando magari aveva altro da fare. Ricordo la sua capacità di rendere il cinema parte integrante delle mie giornate... ancora oggi le letture dei suoi libri accompagnano i miei dubbi, i miei studi, le mie indagini. A volte pensiamo che persone che hanno fatto parte della nostra vita debbano esserci sempre, debbano restare lì mentre il tempo passa, pronte e sempre disponibili a risolvere qualsiasi nostro interrogativo; ti dai tempo per incontrarle, per rivederle... non possono non esserci... invece è il Tempo che te le porta via e quando accade, chiedi al Tempo un attimo solo, un attimo, per arrabbiarti ancora per non aver avuto tempo. Avrei dovuto chiamarlo per chiedergli ancora e ancora come facevo quando lo fermavo lungo lo scalone dell’università, per dirgli: grazie della tua lezione di vita, grazie professore di tutto. La morte è un punto di partenza diceva Eduardo De Filippo: ed è proprio così. Se un ragazzino ci domanda di un film di Chaplin o Totò, di un film di Francesco Rosi o Scola, se riusciamo a trasmettergli il nostro entusiasmo e la voglia di capire, vuol dire che la tua luce, professore, è ancora sulla nostra strada e ci rimarrà per sempre. Grazie professor Argentieri, grazie Mino: nel bailamme di voci urlanti gracchianti che si perdono nel vuoto della insostenibile pesantezza dell’imbecillità, mi resta la tua lezione, mi resta il privilegio di averti incontrato ed ascoltato.

Maria Procino

Il maestro Mino

«Il cinema è parte integrante della vita, va oltre la vita, aiuta a sognare, a immaginare. [...] È una parte assolutamente importante e irrinunciabile della vita». Queste parole di Mino Argentieri (in un’intervista rilasciata a Reginaldo Cerolini) rispecchiano l’essenza stessa del cinema e il significato che esso assumeva, per esempio, agli occhi di un ragazzo - come me - che lo vedeva come uno specchio della realtà, da un lato, e come un mondo fantastico e immaginifico in cui rifugiarsi, dall’altro. Cresciuto a “pane e cinema”, divenuto più grandicello, mi sarebbe piaciuto approfondirne e studiarne gli aspetti peculiari: ma, ai miei tempi, ciò non era possibile, se non da “auto-didatta”. Le cattedre di “Storia e Critica del cinema” allora si potevano contare sulle dita di una mano; e non esistevano nemmeno i vari DAMS (tranne quello di Bologna, fondato, però, nel 1971, quando avevo già compiuto i miei studi). In un panorama così “asfittico” - a parte le riviste e la presenza di numerosi cinecircoli - l’unico punto di riferimento per i giovani erano i grandi studiosi, con cui potevi creare una “corrispondenza” e, molte volte, instaurare anche un rapporto “umano”, basato sull’amicizia. Tra questi “Maestri”, un posto estremamente significativo occupa Mino Argentieri. Non ricordo con precisione quando ci siamo conosciuti (moltissimi anni fa). Non ricordo quando ci siamo visti l’ultima volta (anche se ci sentivamo telefonicamente spesso e volentieri, parlando proprio di “tutto”). Non ho neanche aneddoti particolari da raccontare. Ma ricordo la sua affabilità, il suo “sense of humour”, la sua disponibilità e generosità, la sua “umiltà” (che è una caratteristica dei “grandi”). Questo era l’uomo: ché le doti intellettuali e culturali, in un certo senso, passano in subordine se non sono accompagnate dalle qualità umane. Mino possedeva le une e le altre, e per questo il suo ricordo rimarrà indelebile in me e - ritengo - in tutti coloro che l’hanno conosciuto. Con la speranza e l’augurio (anzi, la certezza) che i suoi libri, articoli e saggi non solo non saranno dimenticati, ma costituiranno un esempio per quei giovani che hanno pur sempre bisogno di grandi maestri da seguire e di esempi cui ispirarsi. Questo è stato il mio atteggiamento nei confronti di tanti studiosi e, sicuramente, anche del “buon” Mino, a cui va il mio più grato ed affettuoso ricordo, in nome di quel «cinema che è parte integrante della vita, va oltre la vita».

Nino Genovese

Una vita da boxeur

Mi è trascorso giusto mezzo secolo dall’incontro con Mino, credo propiziato dall’amico Umberto Rossi, cominciando a collaborare a “Cinema60”, che allora aveva solo sette anni e la cifra in testata al posto della parola (ma che oggi resiste grazie a lui da quasi... sessanta, appunto!). E conoscendolo appena dopo di persona al congresso FICC di Grosseto, del quale fu protagonista assoluto insieme ad Adelio Ferrero: dallo loro intesa lì nacque anche l’intelligente idea dell’utile ma poi troppo breve rivistina federale antologica “Occhio critico”. Mino mi ha insegnato, in pochi anni, per... lettera (oggi sembra incredibile: allora le riviste anche di cinema si costruivano a colpi interminabili di corrispondenza epistolare cartacea e invio di dattiloscritti!) la concisione e insieme l’umiltà. Non era diminutivo di nulla essere assegnati alle recensioni brevi dei “Film Mese”: in dieci righe, se si era capaci, si poteva dire qualcosa di davvero illuminante. Non era di serie B dedicarsi al compito “giornalistico” di compilare la rubrica dei film in lavorazione, ma una maniera di tastare preventivamente il polso a quanto si annunciava prossimo. E di umiltà praticata mi dava prova lui stesso, spedendomi per posta a sue spese personali chili di “Ansa Cinematografica” (allora ciclostilata su fogli intestati di una cartaccia spessa come compensato...) perché attendessi a stilarla debitamente documentato dall’unica fonte all’epoca possibile. Troppo costoso abbonarmi direttamente: mi girava il plico già ricevuto e utilizzato dalle testate PCI per cui lavorava. Lui, che faceva parte all’epoca di quel ristretto gruppo di critici in grado di farsi ascoltare anche dagli stessi cineasti, come dal pubblico: all’uscita del film, tanto lo studentello appassionato di provincia quanto il regista affermato a Cinecittà acquistavano - comunque la pensassero politicamente - prima “l’Unità”, più avanti anche “Rinascita”, per vedere “cosa ha scritto Argentieri”. Dall’adozione dei suoi libri, così chiari ed essenziali, per i miei studenti pavesi, e dalle loro reazioni, ho potuto constatare indirettamente, più di recente, quanto fruttuoso debba essere stato il suo quarto di secolo in cattedra all’Istituto Orientale. Il rammarico è che poi le vicende della vita ci abbiano condotti lontani per troppi decenni. La gioia compensativa, l’avergli potuto consegnare, nell’ormai remota quarta edizione 2005 del festival della critica “Ring!” ad Alessandria, un meritatissimo “guantone d’oro” per la sua “vita da boxeur”, cogliendo l’occasione, irrimediabilmente autoreferenziale come l’odierna, di dichiarargli in pubblico quanto gli dovevo (a lui, come all’altro grande amico-maestro insieme premiato, Guido Fink). La consolazione finale: l’averne potuto ritrovare in questi ultimi anni, grazie ad Angelo Tantarò e ai **Diari di Cineclub**, anche la dolcezza e la bontà: merci rarissime, tanto di questi tempi che, come si dice, “nel nostro ambiente”.

Nuccio Lodato

Mino è vivo!

Sappiamo che lungo la vita ci tocca soffermarci molte volte per degli addii a dei compagni di viaggio, siano essi nostri maestri, amici, colleghi o parenti. Direi, però, che questi addii ci responsabilizzano nel prosieguo della vita. Ci caricano di responsabilità nel continuare, più soli, a formare a nostra volta nuovi compagni di vita. Il saluto a chi ha da poco cessato di vivere è un rito convenzionale ma pur sempre umanamente necessario, nelle varie modalità in cui lo si attua, persona per persona. E però non può che essere il tempo dopo il saluto ciò che deve valere e contare di più. Rossellini in “Roma città aperta” fa pronunciare al protagonista Don Pietro, pochi istanti prima di essere fucilato dai nazifascisti, questa frase: “Non è difficile morir bene, difficile è vivere bene”. In quest’ottica possiamo ponderare il vivere culturale, ovvero civile e politico, e non la vita, biologica, di chi abbiamo frequentato per anni. Così ponderando ci accorgiamo di qualcosa che ci accende l’animo: chi ha vissuto bene non muore mai! Ho frequentato Mino nella Ficc quando dividevamo la sede con la Biblioteca Umberto Barbaro e la rivista Cinemasanta. Poi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ho frequentato molto casa sua e conversato molto con lui più recentemente, quando ho mosso i primi passi come distributore indipendente. Mino è stato operatore culturale protagonista e dirigente, tra l'altro, quando la Ficc era anche attiva come distributore indipendente. Era prima del 1965 e la Ficc si finanziava anche così. La distribuzione indipendente, quando è capace di contribuire all'attività di formazione del pubblico, di un nuovo pubblico, e all'affrancamento dal "mercato", non è, come alcuni temono, un deragliamento dai binari dell'associazionismo di cultura cinematografica. Una parte importante della vita di Mino nella Ficc rimane, indelebile nella memoria, a dimostrarlo. Chi ha vissuto, dunque, con l'intensità di cui Mino era capace, la conoscenza, la formazione del pubblico, la costruzione di patrimoni culturali -nel senso più ampio del termine- è perciò immortale. Come sarebbe possibile, infatti, non avere a che fare ancora con Mino? La mole di scritti, di riflessioni, di testimonianze, la produzione cioè, in una parola, di Pensiero (che per Cesare Zavattini era già esso stesso la Pace), ci accompagnerà e ci interrogherà per sempre. Ma questo interrogarci non ci dovrà esimere dal dare anche noi delle risposte che produrranno ulteriore senso, ulteriori patrimoni, ulteriore conoscenza. Perciò Mino non è morto.

Paolo Minuto

A Mino l'ultimo dei Rivoluzionari

Dove sei? Sei partito per un lungo viaggio e qui c'è troppo silenzio, tutto è ovattato, finto e vuoto. Non squillerà più il tuo telefono, la mia memoria non non ha oblio e resta il filo del ricordo lungo e resistente che non sarà facile spezzare. E' il ricordo di te Mino che riuscirà a fornirmi il sollievo ripescando quegli attimi trascorsi insieme, quelle tue risate contagiose, le tue battute ironiche e nel contempo sentendoci impotenti di fronte agli argomenti che riguardavano la cecità del "presunto" potere culturale che spesso dimentica che la Cultura è un diritto umano e come tale va tutelato. Sei stato un uomo di immensa cultura, ma di ancora più grande umanità e modestia. Le tue conoscenze e le tue capacità mnemoniche erano impressionanti: capacissimo di ricordare date, con annessi fatti e riferimenti relativi a qualsiasi argomento che scatenava in me vero stupore e ammirazione. Ho appreso dai tuoi racconti di numerosi film del passato che rappresentano il cinema portatore di idee nuove e di quanto invece il cinema attualmente sia in agonia. Non tralasciando di argomentare sulla (buona) critica cinematografica che non esiste più. Conversavamo di tutto quello che ci faceva gioire e da bravo maestro mi hai trasmesso cultura attraverso la tradizione orale come avviene tra generazioni differenti. Ma ci siamo confrontati negli ultimi tempi, insieme ai nostri cari amici Angelo e Marco, anche nel tentativo di salvaguardare le tue preziose creature chiamate *Biblioteca Umberto Barbaro* e *Cinemasessanta* destinate in base ad una sentenza ingiusta inflitta senza processo dai nostri "addetti" alla Cultura a cadere nell'oblio. Non ti sei risparmiato, ti sei donato a loro anche con il tuo corpo logorato e ormai stanco. Hai contagiato tutti noi con la tua voglia e gioia di vivere e noi essendoti debitori continueremo a lottare. Questa considerala la tua Rivoluzione.

Patrizia Masala

Per Mino Argentieri

Anche se eravamo preparati da tempo alla sua scomparsa, non si è mai pronti abbastanza ad affrontare la brutalità della morte quando a scomparire è una personalità ricca di umanità sincera, profonda e di cultura reale - perché vissuta appassionatamente e rigorosamente - come Mino Argentieri. Le parole e le pagine di Argentieri ci mancheranno come qualcosa di necessario che ci è stato tolto perché nascevano da uno sguardo sempre teso a legare il cinema ai fenomeni sociali, artistici e politici del presente e del passato, indispensabili per capire che cosa fosse il cinema, dove nascesse, quali fossero le nervature che lo percorrevano e lo alimentavano. Argentieri è stato un maestro che non ha mai posato da maestro, che non ha mai conosciuto nessuna forma di narcisismo. È stato un maestro anche per l'esempio che ha dato con le sue battaglie civili e culturali in anni tormentati da repressioni e censure e per le analisi lucide del conformismo arido e mortifero in cui stiamo vivendo. Il suo sguardo è sempre stato lontano da ogni dogmatismo e ha sempre posseduto la libertà della sua intelligenza viva e acutissima.

Roberto Chiesi

Addio a Mino Argentieri, pescarese e storico del cinema

Il Sindaco Marco Alessandrini esprime il cordoglio per la scomparsa di Domenico "Mino" Argentieri, nato a Pescara il 13 agosto del 1927, divenuto nei primissimi anni del Dopoguerra uno dei più autorevoli critici cinematografici sulle pagine del quotidiano l'Unità e del settimanale Rinascita, e successivamente docente e autore di diverse pubblicazioni sul cinema. "Argentieri, che ha vissuto gran parte della sua vita a Roma, è stato uno degli intellettuali più attivi prima per garantire l'accesso al cinema anche da parte dei ceti popolari, e successivamente per lo sdoganamento del cinema nel panorama culturale e accademico", spiega il sindaco Marco Alessandrini, che ha inviato un telegramma di cordoglio alla vedova Anna. Autore di diversi libri come *La censura nel cinema* (Editori Riuniti, 1974), *L'occhio del regime* (1979, Vallecchi; 2003, Bulzoni Editore), *Il cinema italiano dal Dopoguerra ad oggi* (1998, Editori Riuniti), *Storia del cinema italiano* (2006, Newton Compton Editori), è stato fra i fondatori del Centro Cinematografico Popolare e del Circolo di cultura cinematografica Charlie Chaplin fra il 1948 e il 1950, successivamente direttore della rivista *Cinemasessanta*. "Argentieri era nato nell'anno dell'unificazione di Pescara e Castellamare, è stato fra i più attenti studiosi della censura nel mondo della comunicazione di massa - aggiunge il consigliere comunale Piero Giampietro - contribuendo ad aprire le porte di molti atenei allo studio del cinema come mezzo di comunicazione. Uno degli ultimi riconoscimenti in campo scientifico è arrivato anche con l'inserimento nell'Enciclopedia Treccani. Proporremo che anche la sua città natale gli dia il giusto riconoscimento".

Marco Alessandrini

Comune di Pescara 23 marzo 2017

Intelligenza, pensiero, cultura

Ho conosciuto Mino nei primissimi anni 70, quando era responsabile Cinema della Commissione cultura del Pci e con Giuliani De Negri (storico partigiano e produttore dei film dei fratelli Taviani), Citto Maselli e Pietro Notarianni organizzava riunioni "segrete" insieme alla commissione cinema del Psi (con Lino Micciché, Mario Gallo, Bruno Torri) in un bar di via delle Stellette per studiare l'appoggio dei due partiti alle Giornate del cinema che l'Anac stava organizzando a Venezia in contrapposizione alla Biennale cinema di Rondi o per discutere di una nuova legge cinema. Ma il nostro rapporto di amicizia vero è cominciato quando ci vedevamo tutti i giorni nella stessa sede di piazza dei Caprettari a Roma, io, giovanissima, come segretario generale della Federazione italiana dei circoli del cinema (erano i tempi di Riccardo Napolitano presidente, di Alberto Conti, Fabio Masala, Filippo De Santis, Sebastiano Di Marco) e Mino, da quel gigante intellettuale che era, come presidente della Biblioteca Barbaro. Condividevamo la stessa sede, ma anche le stesse passioni e la stessa militanza politica. Passioni e militanza politica di cui abbiamo parlato fino all'ultimo giorno della sua vita. Mino era un uomo gentile, sempre sorridente, affettuoso e generoso. Non si è mai tirato indietro né dal punto di vista umano né dal punto di vista delle battaglie politiche e culturali. Ma Mino non era un uomo "mite": era anche un uomo pieno di costante preziosa e appassionata capacità e forza di indignazione. Per tutto. Per le stanze di piazza dei Caprettari (così come per le stanze di via

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

delle Botteghe Oscure) si sentiva spessissimo la voce forte di Mino imprecare a lungo: sulle burocrazie ministeriali per ottenere i due soldi per la Biblioteca Barbaro, sulle politiche del governo per la cultura e non solo - ma anche sugli "errori" del suo partito. Per tutto ciò che riteneva ingiusto. Questa "passione" a tutto campo Mino l'ha conservata per tutta la vita: contro la "barbarie" culturale, sociale e politica di oggi Mino ha continuato a lottare, con le sue armi: l'intelligenza, il pensiero, la cultura. Con Mino se ne va un'altra parte di quella generazione di intellettuali comunisti di cui si sta perdendo la traccia. Una generazione che ha lottato tutta la vita per cambiare questo mondo terribile. A Mino dobbiamo tutti tantissimo. Ma adesso gli dobbiamo di non lasciare che muoia quello che lui ha creato: da Cinema sessanta alla Biblioteca Barbaro, innanzitutto ma ancora di più il suo patrimonio di elaborazione culturale.

Stefania Brai

Mino Argentieri: impegno e responsabilità

Quando incontrai per la prima volta Mino Argentieri, in ufficio, per parlare dei problemi della biblioteca del Cinema "Umberto Barbaro", era molto amareggiato. Gli risultava incomprensibile che il Mibac non si preoccupasse della conservazione di un tale patrimonio. Gli raccontai che la biblioteca del Ministero del turismo e dello spettacolo, dove avevo trovato e letto molti dei suoi libri, era stata soppressa, nel 1998, per far posto all'Ufficio onorificenze e araldica della Presidenza del Consiglio, proprio quando le Attività culturali (Cinema e Spettacolo) erano state accorpate ai Beni culturali per formare una nuova ed unica amministrazione della Cultura. Gli feci notare come fosse difficile aspettarsi comprensione da responsabili di istituzioni che non si preoccupavano di perdere il proprio patrimonio, figuriamoci quello della Barbaro. L'ottimismo della volontà di Argentieri non fu certo raffreddato dalle mie considerazioni e lo ritrovai sempre in prima fila in tutte le battaglie per la difesa del cinema e della sua cultura. Da allora ogni tanto capitava che mi telefonasse per chiedere consigli e informazioni, che io ero ben contento di fornirgli, o che, incontrandoci ad un convegno o durante un festival, si parlasse dei problemi della nostra industria culturale preferita. Mi ha sempre colpito la serietà con cui si impegnava a capire ogni aspetto o risvolto e conseguenza di una norma, l'umiltà con cui una personalità come lui chiedeva spiegazioni, prima di esprimersi. A differenza di tanti che fanno opposizione culturale a testa bassa e a colpi di slogan, senza preoccuparsi di capire o di chiedere, svilendo anche la causa migliore, Mino Argentieri mi confermò sempre di essere uno studioso rispettoso delle proprie idee ma anche di quelle degli altri, che cercava di capire prima di criticare o proporre. Mi rimangono le sue opere e le sue idee. Mi mancheranno il suo impegno e la sua ormai rara serietà.

Ugo Baistrocchi

In ricordo di Mino Argentieri

«Per me - diceva Mino Argentieri - il cinema è sempre stato soprattutto un modo per conoscere il mondo, la sua storia, i suoi uomini». Fu proprio la Storia a portargli via molto presto un uomo importante, suo padre; che, infatti, dovette espatriare, lasciare la famiglia quando Mino era ancora bambino, durante gli anni del fascismo, e andarsene dall'altra parte del mondo. Se ne andò in America, e lì si unì per un po' ai gruppi di anarchici, ai cantori degli operai, a quelli che avrebbero dato un contributo fondamentale alla formazione del movimento sindacale statunitense. Questo prezioso pezzo di memoria della sua infanzia me lo raccontò in Svezia, alla fine degli anni '90, dove era venuto a inaugurare la prima edizione del Festival del Cinema Italiano di Stoccolma (che quest'anno compie vent'anni), che avevo fondato lì proprio grazie al suo aiuto, agli indispensabili consigli del mio professore. Mino lo avevo incontrato più di dieci anni prima, all'Istituto Universitario Orientale di Napoli: io giovane studente, lui professore ordinario di Storia del cinema (Argentieri è stato, tra le altre cose, un pioniere dell'insegnamento del cinema nelle università italiane, inaugurando la sua cattedra nel 1974). Prima che lui diventasse semplicemente Mino e io Vincenzo, cioè prima che cominciassimo a darci del tu e diventare amici, lui era il professore e io Majakovskij: già, era così che mi chiamava, scherzando, durante i primi anni di università, perché sosteneva che somigliassi al grande poeta russo. Io, all'epoca, nemmeno sapevo chi fosse Majakovskij, oggi è il mio poeta preferito; una delle tante passioni che "il professore" mi ha lasciato in eredità. Quelle di Mino non erano solo lezioni di cinema, erano "lezioni di vita". Del resto, lui stesso non si definiva un "cinefilo", non era uno di quei "filmologi" che amano spaccare il fotogramma in quattro, però era capace di discutere per ore di un film che gli era piaciuto, scatenando emozioni in chi lo ascoltava. Come quella volta che, passeggiando sotto la pioggia, tra i vicoli di una Napoli di fine anni '80 che già si preparava alle festività natalizie, mi parlò per la prima volta di un'opera antimilitarista e pacifista che amava molto, e che non avevo ancora visto: *L'arpa birmana* di Kon Ichikawa, riuscendo nell'impresa quasi impossibile di far vibrare intorno a noi le corde poetiche di quel capolavoro della cinematografia giapponese. Il modo elegante di gesticolare, la coppola calata in testa à la Jean Gabin (uno dei suoi attori preferiti), la sciarpa rossa, il sorriso irresistibile, lo spettro armonico della voce, facevano di Mino una specie di sciamano, il cui compito principale non era quello di farti vedere e capire i film, ma di farti (ri)vivere sul piano delle emozioni. Era sempre da lì, dall'emozione, che partivano le sue impeccabili analisi, anche quelle che poi si trasformavano in rigorose interpretazioni politiche. Parlava dei film americani di genere e dell'avanguardia sovietica con la stessa passione, di Minnelli e Kurosawa con lo stesso trasporto. Chi pensa che Mino sia stato un marxista ortodosso, il critico cinematografico di riferimento del vecchio PCI, non l'ha mai conosciuto a fondo. Non era un "massimalista", così come non era un "barone" universitario. Era un uomo libero, un intellettuale libero! Non a caso ha passato molti anni a studiare a fondo i meccanismi della censura e i rapporti tra cinema e potere, pensiamo ad alcuni suoi libri di grande valore scientifico, come: *La censura nel cinema*, *L'occhio del regime*, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, *Schermi di guerra*. Le sue recensioni per l'Unità o per Rinascita partivano da Botteghe Oscure, è vero, perché era in quella sede che spesso le scriveva, «ma non le facevo mica leggere prima a Togliatti per farcele approvare», diceva, «anzi, capitava spesso che dopo averle lette sul giornale, Togliatti non fosse d'accordo con me». Argentieri era sempre oltre ogni schema: come critico, come professore, come uomo. Dentro o fuori dall'università, dalle sedi di partito e da quelle dei giornali, rimaneva, in buona sostanza, un comunista - per così dire - "umanista". «Se vuoi conoscere il cinema - mi disse una volta - leggi i libri». Sì, ma quali? «Tutti!», aggiunse. I suoi racconti di cinema, di letteratura, di teatro, di arte e vita si consumavano senza fretta, mentre ce ne stavamo seduti al bar Cottini di Roma o in una pizzeria di Napoli, oppure sbirciando tra le bancarelle di un mercatino. Faceva rivivere Lorca e Leopardi, Dostoevskij e Simenon, Brecht e Mejerchol'd, e li faceva dialogare con i ricordi dei (suoi) fantasmi del dopoguerra, con le sue prime esperienze culturali come assistente sociale e animatore del circolo del cinema Chaplin di Roma. Ora ci sarà anche il suo fantasma ad accompagnare le nostre future narrazioni. Buon viaggio, professore. Ciao, Mino. Grazie di tutto!

Vincenzo Esposito

La FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema piange con Anna, con le compagne e i compagni che lo hanno amato, la scomparsa del caro MINO ARGENTIERI, di cui ricorda dagli anni del dopoguerra ad oggi l'incessante impegno culturale e politico nel campo cinematografico, sia come illuminante critico che come professore universitario; mancheranno al Paese e all'associazionismo cinematografico la sua intelligenza a favore della crescita culturale e artistica della società e la sua tenacia per un mondo senza ingiustizie

Per tutti coloro che lo hanno conosciuto e amato ma anche per coloro che non lo hanno mai incontrato e che vorranno fargli visita, ricordiamo che Mino Argentieri riposa a Roma al cimitero Flaminio (Prima Porta) Riquadro 104, Fila 19, Fossa 13



REGIONE AUTONOMA DE SARDIGNA
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

LaMACCHINA
CINEMA
ASSOCIAZIONE CULTURALE

COMUNE DI ELMAS

*Georges
Méliès*

*8 Dicembre 1861
21 Janvier 1938*

Recital Teatrale Buongiorno, vecchio Méliès

ELMAS Teatro Comunale Via Goldoni 3
Mercoledì 29 marzo 2017, ore 20

con
Omero Antonutti, voce recitante
Silvia Romani, voce recitante
Silvia Belfiore, pianoforte
Andrea Morelli, sassofono

Testo e regia: Alessandro Macis

ingresso libero

in collaborazione con



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

Direzione Artistica Patrizia Masala
Info: lamacchinacima@gmail.com
Cell.: +39 328 0951378
Ufficio Stampa Salvatore Taras

partner



ANAC
Associazione Nazionale Autori Cinematografici



Pier Paolo, un uomo che amava la verità

Intervista ad Aldo Bravi



Giorgia Bruni

Aldo Bravi, proprietario dello storico ristorante di cucina romana *Pommidoro* situato nell'altrettanto storico quartiere di San Lorenzo, ha sempre annoverato artisti e personaggi di fama internazionale fra i suoi clienti affezionati. Tra di essi, però, un posto speciale è occupato da Pier Paolo Pasolini. Il cineasta bolognese e Aldo, infatti, erano legati da un particolare rapporto di amicizia e confidenza. Pasolini soleva cenare nell'antica trattoria, quasi sepolta durante la seconda guerra mondiale dal bombardamento che vide tristemente protagonista l'intero quartiere, in compagnia di Ninetto Davoli, Alberto Moravia, Maria Callas... alcune volte, invece, vi si recava in pacata solitudine. Anche l'ultima notte della sua vita Pasolini cenò, assieme a Davoli e alla sua famiglia, da *Pommidoro* ma andò via prima degli altri, firmò quell'assegno che Aldo non avrebbe mai voluto incassare e che sarebbe stato affisso per anni e anni all'interno del ristorante in memoria di un amico, di un intellettuale, di un uomo "che amava la verità". Ho avuto la fortuna di conoscere Aldo quasi tre anni fa e colgo l'occasione per ringraziarlo dell'intervista concessami e dell'affetto sincero con cui mi ha accolto.

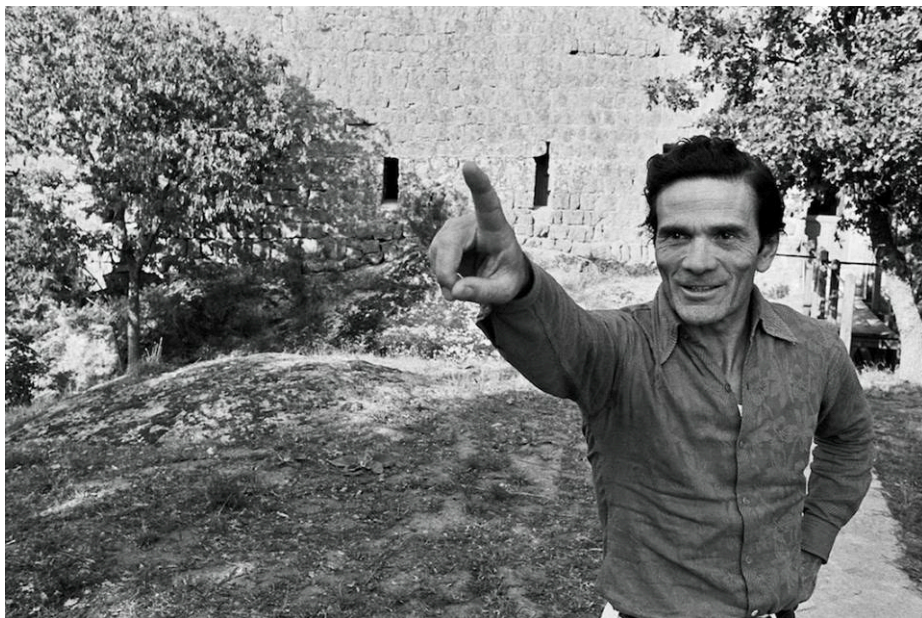
Pier Paolo Pasolini. Qual'è il primo ricordo?
Il ricordo più nitido che ho di Pier Paolo non riguarda un episodio particolare, una parola, una sfumatura del suo volto o cose del genere ma è la sua gentilezza. Una gentilezza naturalmente accompagnata da una grande intelligenza. Mi ritengo infatti fortunato ad averlo conosciuto, fortunato nell'aver avuto il privilegio di parlare con lui tante sere. Ogni volta, al termine delle nostre conversazioni, mi sentivo come arricchito di un tesoro: il tesoro delle cose sagge. Il lavoro e il sacrificio hanno sempre occupato una parte molto ampia della mia vita per questo, scherzando, dico che la mia università l'ho fatta privatamente, con Pasolini.

Una volta mi dicesti che Pasolini fosse difficile al sorriso...
Non sorrideva mai ma era sempre sereno, cordiale, tranquillo. Non esitava mai nel difendere la verità. Ecco, Pier Paolo ha amato più di ogni altra cosa proprio la verità. Mi diceva «Devi vedere sempre la verità. Riconoscerla anche se questa risulta sconveniente. Ma questo è un altro discorso. È fondamentale individuare la verità». Era una persona speciale, aveva il potere di parlare con una calma quasi inumana anche se, gli ultimi tempi, era caduto in una profonda crisi. Mi consigliava di abbandonare per sempre l'Italia. Addirittura una volta, scuro in volto, esclamò «Non voglio che vivi in questo paese.» ed io risposi, lo ricordo come fosse accaduto poco fa, in romanesco «A Pierpà ma io so fa' solo spaghetti!»

Proprio negli ultimi mesi raggiunse questo stato di pessimismo...

Si. Stava subendo processi, indagini. Lo avevano accusato di tante falsità. All'epoca la lotta politica era accesa e Pier Paolo veniva mal-

cenavano spesso anche uomini politici di cui non intendo fare i nomi che, "con le manine dietro la schiena" come si suol dire, si raccomandavano a me, ben consapevoli dell'amicizia tra me e Pier Paolo, per poter conferire con



visto anche dalla sinistra e alla sinistra di allora appartenevano politici intelligenti ma anche tanti non all'altezza contro cui Pasolini non aveva timore di scagliarsi, contrastandoli sempre con l'arma della saggezza. Nel mio ristorante

lui. Lo circondavano quasi fossero studenti attorno ad un maestro anche se lui, almeno da quello che ho potuto conoscerlo, non si reputava mai tale. Gli ponevano delle domande a cui lui rispondeva in modo pacato ma deciso, duro, a volte bacchettandoli. Un episodio fu memorabile: un onorevole, evidentemente per ottenere la sua approvazione, gli fece notare che in una certa votazione si era astenuto ma Pier Paolo non lo incantava così, con le chiacchiere vuote. Mi ricordo che, infatti, subito ebbe da ribattere e disse, mi sembra: «Hai fatto troppo poco se ben sapevi che, su 100, 99 avrebbero votato a favore. Il risultato sarebbe rimasto integro anche senza il tuo intervento. Sono altre le dimostrazioni di vera lotta. Così facendo hai solo mosso poco la mano senza nemmeno lanciare il sasso. Vuoi l'elogio per esserti tirato indietro in questo modo?»

Davvero schietto in ogni circostanza...

Era sempre schietto e chiunque lo contraddiceva veniva investito da una valanga di intelligenza. Amava la verità. Io lo facevo ridere perché, quando mi intimava ad essere sempre in grado di gridare la verità, per battuta, replicavo chiedendogli se questo significasse anche confidare ad una moglie tutti i tradimenti... così, per scherzare. Pier Paolo ribatteva di doverla dire sempre sulle cose importanti. Nell'ultimo periodo si interessava al petrolio; mi raccontò di alcune ricerche che stava portando avanti per scoprire "cose importanti", le "sette sorelle" non lo saprei dire nello specifico. Non si dilungava, di certo, in troppi particolari.

Come reagivi dinanzi a questo genere di discorsi?

segue a pag. successiva



Aldo Bravi con una delle figlie, Rossana Bravi (foto di Giorgia Bruni)

segue da pag. precedente

Tentavo un po' di dissuaderlo. Gli ripetevo sempre che in Italia queste cose non si possono fare perché, sciocca metafora, l'Italia è il paese in cui se io scavo e trovo il petrolio, cemento subito tutto sperando non se ne sia accorto nessuno. In Italia c'è la mafia. Ti ammazzano. Pier Paolo, non a caso, l'ha pagato caro il prezzo della verità. L'hanno ucciso brutalmente, senza dignità, come una bestia. Massacrato da tre, quattro, cinque...non so ma da codardi, da vili.

Un omicidio premeditato dunque...

Sì, ne sono convinto. Un complotto, una storia in cui c'entra la politica. Estrema sinistra o estrema destra comunque la politica. Ne ho avuto una sorta di conferma poco dopo la sua morte. Un'auto con alcuni uomini dentro mi ha seguito per più di un mese. Nessuno scese mai, nessuno si fece mai vedere ma io sapevo che era per Pasolini. Ebbi anche paura, non lo nascondo. Altra beffa: io fui uno degli ultimi a vederlo e sai quando mi hanno interrogato per la prima volta? Trentacinque anni dopo. Anche il magistrato sorrise quando gli feci notare che molti, ormai, erano anche morti. Che senso aveva dopo tutto quel tempo? In quell'occasione pensai «A Pierpà t'hanno fatto fuori per una cosa grossa.»

Oggi, però, Pasolini è molto studiato e amato dai giovani.

Sì, per fortuna. A dir la verità, però, io sono profondamente contrario a tanti film che hanno fatto per mettere in luce a tutti i costi la sua vita privata, la sua omosessualità. Lasciatelo in pace quest'uomo! Parliamo di ciò che diceva, di ciò che pensava senza soffermarci tutti sui suoi gusti sessuali o le sue notti romane! Parliamo del suo coraggio perché ne aveva tanto, da vendere ed era, nello stesso tempo, estremamente umile. Era capace di abbassarsi a livello dei muratori e degli operai che venivano a mangiare qui. Dialogava con loro senza il bisogno di ergersi su un piedistallo. Un uomo semplice. Due muratori un giorno lo videro insieme a Maria Callas e mi chiesero di intercedere perché lei gli cantasse una canzone. Pier Paolo ne rise. Ti dico, era semplice nelle più piccole cose, delicato nei più piccoli gesti, sensibile ad ogni minima sfumatura e anche estremamente fine nel pensiero. Un uomo buono. Più di una volta disse «Non fa del male solo chi fa il male ma anche chi può fare il bene e non lo fa».

Come commenterebbe la situazione attuale?

Oggi, secondo me, avrebbe allineato tutti i nostri rappresentati politici per inveire senza sosta contro ognuno di loro. Se fosse ancora vivo, non ne salverebbe nessuno. Adesso dirò una cosa forte: per me Pier Paolo è stato una sorta di Cristo: l'hanno sacrificato perché fedele alla verità, libero, ribelle e scandaloso. Nessuno potrà mai portarmi via la ricchezza che mi ha donato spontaneamente e nessuno potrà mai far tacere la sua voce. Il mio augurio è che lui viva sempre e parli sempre ai cuori dei giovani come te.

Il nostro discorso, inevitabilmente, si è inoltrato sull'ultimo periodo e sulla tragica morte di Pasolini.

Io intendo, però, chiudere l'intervista con la vita. Parliamo della prima volta in cui le vostre strade si sono incontrate.

La prima volta che Pasolini venne qui era in compagnia di un poeta che si chiamava Socrate, uno studioso dell'università. Io, sapendo perfettamente chi fosse Pasolini, feci il possibile per accoglierlo bene. Tra noi nacque una bella amicizia perché, quella stessa sera, i ragazzi del collettivo di via dei Volsci attendevano il poeta fuori dal mio locale per schernirlo, insultarlo, picchiarlo a motivo dell'articolo

poter contribuire passando, se necessità comandava, alle mani. Io dissi loro di schierarsi su un marciapiede scattando solo a un mio eventuale segnale d'assenso e non prima altrimenti avremmo rischiato di degenerare ugualmente in una rissa magari inutile. Il gruppo di giovani, muscolosi e di grande stazza, seguirono il mio consiglio e si disposero sulla strada così io, spavaldo e con le «spalle coperte», tornai dallo studente che mi aveva minacciato ribadendogli di lasciare stare Pasolini e aggiungendo anche che il poeta, se-



che scrisse in favore delle guardie relative ai fatti di Valle Giulia quando Pasolini si scagliò contro la rivolta indetta dagli studenti schierandosi a favore dei poliziotti: i veri figli del proletariato. Pier Paolo aveva ragione: nessun ricco favorisce l'ingresso in polizia del proprio figlio dunque le guardie provengono da famiglie di lavoratori, di operai, insomma, dalla fame. Io sono d'accordo con Pasolini proprio perché, in mezzo a quegli studenti, erano presenti i classici "figli di papà" del tutto assenti sul versante opposto. Quei ragazzi avevano sicuramente le loro motivazioni nel prendersela con il modo in cui la polizia era governata... il famigerato potere tuttavia, appunto, non concentrando tutto quest'odio nei riguardi dei singoli poliziotti. Tornando al mio vivo ricordo di quella "prima volta" io, trovandomi concorde con Pasolini, uscii dal ristorante e gridai a quei facinorosi di lasciare in pace il mio cliente, gli intimai di allontanarsi. Sai cosa mi rispose uno dei più irruenti? «Ma che voi le botte pure te, Pommidò?». Presi atto della situazione e, volendo aiutare sinceramente Pier Paolo, forse commisi un'azione un po' vigliacca: andai in un bar qui vicino, da *Celestino*, frequentato assiduamente da comitive di bulli nati nel quartiere e, in qualche modo, cercai da loro proprio un sostegno spiegandogli che un mio cliente rischiava di subire maltrattamenti quindi chiesi il loro appoggio. Lo ottenni, ti dico la verità, senza troppa difficoltà giacché domandavo a ragazzi di strada abituati a determinati fenomeni e, anzi, allegri di

condo me, aveva ragione e lui, di conseguenza, era in pieno torto. Il giovane mi minacciò una seconda volta ed io, tranquillo e con calma, gli risposi con una delle solite espressioni che si usano in certe circostanze; dissi: «Ah ma allora non hai capito? Qui mica è come all'università che sfasciate tutto e nessuno vi dice niente! A te posso menare con una mano mentre, invece, ai tuoi amici possono pensare quei ragazzotti che vedi schierati lì dietro». Assaporo ancora, devi credermi, l'aroma della soddisfazione che ebbi quella notte: gli aggressori videro i miei, diciamo così, alleati ed impallidirono per la grande paura che, in un lampo, cancellò la spavalderia dai loro volti così fuggirono via ed io, avvicinandomi a Pasolini, gli bisbigliai: «A Pierpà, monta in macchina tranquillo che qui non ti tocca nessuno!». Pier Paolo che, in verità, non era eccessivamente spaventato dal rischio corso perché era un uomo dotato di grande coraggio, salì in auto col cuore colmo di riconoscenza per il mio gesto considerandolo, forse, una prova di amicizia e una dimostrazione di tutta la mia stima nei suoi confronti. In parte, infatti, fu una bella azione d'altro canto io, da ristoratore, tendo sempre a difendere i miei clienti non permettendo che, nel mio locale, essi possano correre pericoli o divenire bersagli di aggressori. Da quel momento in poi Pasolini venne sempre più spesso a cena da *Pommidoro*.

Giorgia Bruni

Ottobre 1917 e cinema sovietico: due rivoluzioni



Alexander Höbel

La Rivoluzione d'Ottobre, di cui ricorre quest'anno il centenario, segna una svolta storica decisiva. Per la prima volta si dimostra che il potere delle classi dominanti può essere rovesciato; che nuove classi possono assumere la direzione della società e dello Stato. Diventa evidente che un altro sistema economico, un'altra organizzazione della società sono possibili; che si può superare l'anarchia del mercato e pianificare l'economia, sottoponendola al controllo degli uomini associati. Una rivoluzione, dunque, anche nei sistemi di pensiero, nei quadri di riferimento concettuali; e, naturalmente, nella cultura. I bolscevichi furono consapevoli fin da subito dell'importanza del lavoro culturale. "Schiacciare il capitalismo non basta – afferma Lenin nel 1919 –. Bisogna prendere tutta la cultura lasciata dal capitalismo e con essa costruire il socialismo. Bisogna prendere tutta la scienza, la tecnica, tutto il sapere, l'arte". E il fermento culturale, dopo l'Ottobre 1917, è vivacissimo. Attorno a Majakovskij si aggrega il *Lef*, "Fronte di sinistra delle arti", fortemente influenzato da sperimentalismo e futurismo; Aleksandr Bogdanov dà vita invece alla Prolet-Kult, «Organizzazione culturale-educativa proletaria», che subito dopo la Rivoluzione inizia a costituire in tutta la Russia circoli artistici e letterari e centri di educazione per gli operai. Notevole è anche il ruolo di Anatolij Lunačarskij, Commissario del popolo all'Istruzione fino al 1929. Un Comitato del Commissariato del popolo viene istituito anche per il cinema. In una prima fase, come ha scritto Gui do Oldrini, "la cronaca dei fatti, la documentazione della vittoria e dei progressi rivoluzionari, l'agitazione intesa [...] come *mélange* di verità e di sprone al futuro, prevalgono [...] di gran lunga sul cinema narrativo; appositi 'agit-treni' percorrono con il loro carico documentario il paese", e nel 1918 il primo di loro trasporta un film del giovane Dziga Vertov, *L'anniversario della rivoluzione*. A partire dal 1919 si diffondono i cinegiornali, cui seguono, dal 1923 al 1925, ventitré numeri della *Kinopravda* ("Cineverità"). È la fase in cui Vertov conia la teoria del "cineocchio", sintetizzata in un suo film del 1924 (*Cineocchio. La vita colta alla sprovvista*); l'idea, che poi sarà sviluppata nel film *L'uomo con la macchina da presa* (1929), è quella di "utilizzare la cinepresa come un cineocchio [...] per esplorare il caos dei fenomeni visivi" da molteplici punti di vista. Il nuovo potere sovietico è ben cosciente della forza del cinema. Nel 1922, come scriverà George Sadoul, Lenin afferma che esso "è, tra tutte le arti, la più importante". Gli anni Venti, peraltro, con la Nep avviata da Lenin, vedono il tentativo di attirare le masse del pubblico e riempire le sale, non chiudendo le porte al cinema americano, cercando di acquisirne il dinamismo e la leggerezza,

senza rinunciare a fare satira sugli stessi statunitensi. Emblematico in tal senso il lavoro di Lev Kulešov, e in particolare il suo *Le straordinarie avventure di mister West nel Paese dei bolscevichi* (1923), una commedia satirica incentrata sulle figure di due americani, che giungono a Mosca carichi di pregiudizi e che saranno truffati e aggrediti da finti bolscevichi, per essere infine salvati da bolscevichi autentici. È chiaro, tuttavia, che a prevalere è la produzione di film in cui la forma artistica è sempre più legata al messaggio politico. Del 1924 è il film di esordio di Èjzenštejn, *Sciopero!*, fortemente influenzato dal teatro russo d'avanguardia ma anche dalla lezione di Griffith, mentre dell'anno successivo è il suo *La corazzata Potëmkin*, che rilegge le vicende della rivoluzione del 1905 alla luce dell'esperienza dell'Ottobre 1917. Nella sua poetica, com'è noto, è centrale il ruolo innovativo del montaggio, con la quale egli intende esprimere la sua "concezione dinamica delle cose: l'esistente come nascita continua dall'interazione di due opposte contraddizioni. [...] Nel campo dell'arte – osserva – questo principio dialettico [...] si incarna nel conflitto come principio fondamentale". Celeberrimo il suo *Ottobre*, commissionato dal governo sovietico, che gli concesse mezzi larghissimi e totale autonomia, per la commemorazione del decimo anniversario della rivoluzione, e proiettato per la prima volta a Leningrado nel gennaio 1928. Il film, che si giovò delle musiche di Shostakovic, e in cui il "montaggio intellettuale" di Èjzenštejn trova forse la sua manifestazione più completa, è forse il simbolo della prima fase del cinema sovietico, quella in cui lo sperimentalismo si affianca alla esaltazione degli ideali rivoluzionari. Sempre in occasione del decennale della Rivoluzione è il film della regista Esfir Shub, *La caduta della dinastia dei Romanov*, in cui l'intreccio tra i conflitti tra potenze imperialistiche sfociati nella Prima

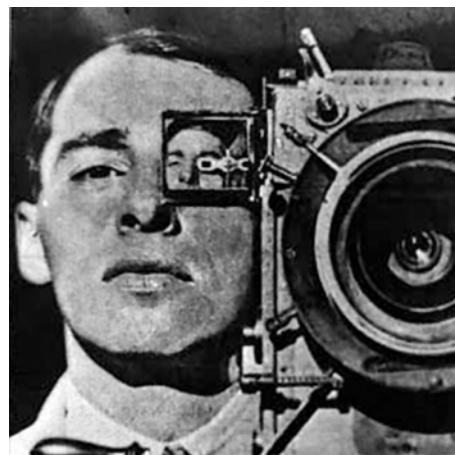


guerra mondiale e la caduta dell'Impero zarista è affrontato in modo brillante, anche grazie a preziosi materiali di repertorio. Tra il 1926 e il 1929 Èjzenštejn lavora al film *La Linea generale*, che, criticato per l'eccessivo sperimentalismo, tagliato e rimontato, esce infine col titolo *Il vecchio e il nuovo*. Negli stessi anni l'allievo di Kulešov, Vsevolod Pudovkin, realizza tre grandi "classici": *La Madre*, tratta dal



Ottobre (Oktjabr), URSS, 1927, di Sergej Eizenstein

celebre romanzo di Gorkij, *La fine di San Pietroburgo*, che rievoca le giornate del 1917, e *Il discendente di Gengis Khan*, meglio noto come *Tempeste sull'Asia*: film "epico", nei quali lo stile imponente si intreccia alla ricchezza dei dettagli. Anche Vertov, intanto, attenua il suo sperimentalismo, accentuando invece il messaggio politico, con opere come *Avanti, Soviet!* del 1925, *La sesta parte del mondo* dell'anno successivo, e *L'undicesimo* (inteso come anno del potere sovietico), del 1928. Nello stesso 1928 si chiude il periodo della Nep e si apre, sotto la direzione di Stalin, la fase della pianificazione centralizzata, dell'industrializzazione a ritmi



accelerati e della collettivizzazione delle terre. Inizia una fase nuova anche sul piano artistico, col "realismo socialista" che gradualmente prende il posto dello sperimentalismo, mentre nel cinema fa il suo ingresso il sonoro. Ma anche in quegli anni non mancano i capolavori, da *Entusiasmo* (o *Sinfonia del Donbass*, 1930) a *Tre canti su Lenin* (1934), entrambi di Vertov, da *La terra di Dovženko* (1930) ad *Aleksandr Nevskij* di Èjzenštejn (1938).

Alexander Höbel

Dottore di ricerca in Storia, collabora con la Fondazione Gramsci ed è responsabile di redazione della rivista "Studi Storici". Membro della redazione romana di "Historia Magistra", è autore di vari saggi sulla storia del movimento comunista e dei libri *Il Pci di Luigi Longo* (1964-1969) (2010) e *Luigi Longo, una vita partigiana* (1900-1945) (2013).

Marcel filmato a un matrimonio VIP del 1904

EpProust si muove!

“Ma è lui o non lo è?”. “L’ho visto prima io!” “No, ne avevo già scritto...”



Nuccio Lodato

Il Québec, come tutti sanno, è l’area francofona canadese: un territorio immenso, grande sei volte il nostro, ma popolato sì e no da un settimo degli abitanti dell’Italia. Pullula, in proporzione, di atenei (il Canada non può definirsi un paese arretrato). Uno di essi è l’Università Laval: fino ad alcune settimane fa buona parte del mondo, anche transoceanico, ne ignorava legittimamente l’esistenza. Il 15 febbraio - potenza dell’iperconnessione mediatico-transcontinentale istantanea- eccone il nome improvvisamente sbalzato su quotidiani cartacei e digitali ovunque. Spesso designata come “università di Laval”, ma erroneamente: pur sorgendo nella città omonima, da lui stesso propiziata, deve la dedicazione a François de Montmorency-Laval, primo vescovo cattolico del futuro Canada, protagonista di una vita missionaria e politica avventurosa nell’età di Luigi XIV (il suo cartiglio episcopale recitava: “Dio aiuti il primo barone cristiano”...) e recentemente elevato all’onore degli altari da Benedetto XVI. Al suo interno opera un professore di storia del cinema, a sua volta fregiato di un doppio cognome come il padre fondatore: Jean-Pierre Sirois-Trahan. I franco-canadesi, nello specifico della disciplina, ci sanno decisamente fare: basti pensare a un libretto semplicemente geniale come *Il cinema delle origini* (Il Castoro, 2004: non è l’unico tradotto da noi) di André Gaudreault, che oggi lavora da maestro riconosciuto all’università di Montréal, ma si era a sua volta laureato alla Laval, dove ha poi cominciato a insegnare. Anche Sirois, che con Gaudreault ha collaborato (e prima, probabilmente, studiato) è uno bravo: il suo sito dà conto di una produzione seria, coerente -principalmente centrata com’è a sua volta sul nodo dei primitivi dello schermo- e non pretestuosa. Veniamo al fatto. Un giornale per tutti, “l’Unità” del 16 febbraio, a firma Mario Lavia. Titolo: *L’emozione di vedere Proust che si muove. Ma è lui?* Cate-naccio esplicativo: *Incredibile scoperta d’archivio: il grande scrittore per due secondi in un video del 1904*. A parte il fatto che, ovviamente, non si tratti di “un video” (tecnomostro che all’epoca, per transitoria grazia divina, né esisteva né era ipotizzabile) la sensazionalità della scoperta sta tutta qui. E non è poco: di e su Proust è disponibile un discreto repertorio fotografico (da noi *Alla ricerca di Swann* di Scarruffa, Studio Tesi 1986 e *l’Album Proust* curato dal compianto De Maria, Meridiano dell’anno successivo) ma non se ne conosceva alcuna “immagine fotodinamica montata”, come avrebbe poi scritto Galvano della Volpe per

definire impeccabilmente il concetto di film. A questo punto però salta su Laure Hillerin, un’accreditata *free lance* francese della mia generazione, attendibile divulgatrice specializzata anche in cose proustiane, lamentando non trattarsi affatto di uno scoop: del film aveva già scritto lei, a pag. 78 del suo libro -leggibile gratis in rete...- “La Comtesse Greffulhe. L’ombre des Guermentes”, tre anni fa! Affida il suo messaggio, tra stupefatto, ironico e un po’ risentito, innanzitutto a una storica rivista di spettacolo, ora online, “Télérama”, e poi al sito del proprio editore, Flammarion. Ma i quotidiani francesi sono più smagati di quelli stranieri, essendo oltretutto adusi a fare della Ricerca sulla *Recherche* una sorta di religione nazionale, coniugabile con la tradizionale, cara *grandeur* dei cugini d’oltralpe. Già il giorno dopo, 16 febbraio, ad esempio, “Le Monde”, con un lungo articolo di Violaine Morin, non solo rinviava con nettezza alla primizia della Hillerin, ma rivelava addirittura che, nella sezione “Film di famiglia” depositati presso gli Archives du Film- Centre National

ancora viventi del proustismo francese. Il filmato era lì, visibile e lanciabile: ma se solo lei ha saputo scorgervi tra gli invitati la figura dello scrittore, soltanto lui ha avuto l’idea di far esplodere la cosa multimedialmente. [Non m’interessava essere il primo, volevo solo mettere a disposizione di tutti quanto... *retrouvé*, si “giustifica” lui. Per essere un accademico, niente male come attitudine mediatica! conclude con raffrenata ironia lei]. Ma il differenziale è anche di tonalità valutativa: la Hillerin, nella pagina ricordata, si manteneva prudentemente su di un registro, per così dire, favorevolmente dubitativo: “Può essere che sia lui, quest’uomo in cappotto chiaro, con in capo una bombetta che gli lascia gli occhi nell’ombra, permettendo di intravederne la barba e l’ovale del viso?”. Sirois-Trahan, invece, è sicuro dell’identificazione, tanto da sostenerla con un corposo saggio di taglio “scientifico” di una ventina di pagine, sull’ultimo numero (il 4, monograficamente dedicato proprio ai rapporti tra lo scrittore e il cinema, che cura personalmente con Thomas Carrier-Lafleur, suo



collega di ateneo e interessi cineproustiani) della “Revue des études proustiennes” dell’editore Garnier, un novello tempio riconosciuto dal proustismo mondiale. La sola trascrizione del relativo *abstract* dà conto del suo orientamento: “Un film della famiglia Greffulhe datato 1904, realizzato in occasione del matrimonio di Armand de Guiche, un caro amico di Marcel Proust, e di Elaine Greffulhe, la figlia del conte Henry Greffulhe, ci consente di ammirare l’aristocrazia del Faubourg Saint- Germain. Siamo nel mondo dei Guermentes, universo fatto di apparato e di ricchezza. Un uomo dall’abbigliamento originale discende il tappeto rosso. Il testo dimostra che questo spettro altri non è che Marcel Proust, e che si tratta del primo film in cui lo si vede apparire “ (*Un spectre passa... Marcel Proust retrouvé*). Il film, si vedrà, proviene piuttosto dalla famiglia Gramont, erede dello sposo; che il tappeto fosse rosso è una pura induzione, probabilmente fondata, conoscendo gli usi dell’aristocrazia di allora come dei cinefestival di oggi, ma ovviamente dal bianco e nero dell’antica emulsione non lo si può arguire. Cosa si vede dunque nei 64 secondi di proiezione dei 34 metri di pellicola, utilizzando la versione “ufficiale” intestata al Ministero della Cultura transalpino? La discesa, ripresa in camera fissa, com’era inevitabile ai tempi, di un corteo nuziale in uscita, lungo una scalinata non identificabile. Che si trattasse della Madeleine a Parigi lo sappiamo dalla documentazione mondana d’epoca, dato che si trattò appunto di un evento capitale per il *tout*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Paris: dalle medesime fonti ne conosciamo con certezza anche la data, il 14 novembre 1904, e la presenza di Proust alla cerimonia religiosa era già attestata da più biografati. Lo aprono due frettolosi fotografi costretti a loro volta in redingote e cilindro, che parrebbero renderli indistinguibili dagli invitati, non fosse che impugnano i troppo voluminosi ferri del mestiere, preoccupati con evidenza di ripiazzarli alla svelta al termine della discesa per riprendersi nuovamente la coppia di sposi, che segue immediatamente preceduta da due solennissimi apricorteo in livrea, e a sua volta seguita da coppie (i primi paiono, anche dal raffronto fotografico, i genitori della neo-sposa) in elevato numero e da singoli alla rinfusa. Il primo tra questi, transitante ai secondi 37-38, e distinguibile anche perché è uno dei due soli invitati dal soprabito chiaro, sarebbe/è per l'appunto Marcel (naso aquilino un po' inaspettato ed evidenziato, soprattutto dal *ralenti*, permettendo); tra gli altri, alcuni addetti ai lavori avrebbero identificato il di lui amico Lucien Daudet e addirittura il grande filosofo Henri Bergson, futuro premio Nobel, parente alla lontana dello scrittore per via di matrimonio, ed entro certi limiti annoverabile tra gli ispiratori della sua "memoria involontaria". In tutto, tra coppie e singoli, invitati e addetti (ci sono a un certo punto ulteriori fotografi ritardatari, indistinguibili dai primi al punto da far sospettare per un attimo un *replay*...) vediamo sfilarsi davanti nella discesa una cinquantina di persone: Proust è la ventitreesima. Bandita per un attimo la noia della pseudofilologia, vediamo di capire qualcosa di più sul momento e i personaggi. La coppia di sposi è assai in vista, proprio nell'ambiente -il faubourg Saint-Germain al tempo della Terza Repubblica- che il neoromanziere aveva già finito di abbozzare da quattro anni in *Jean Santeuil* (senza pubblicarlo) e avrebbe cominciato a consegnare invece davvero all'immortalità da lì a cinque, ponendo mano alla *Recherche*. Lui è il duca Armand de Guiche (1879-1962, futuro duca di Gramont dal 1925: la madre era una Rothschild...), cultore delle scienze e imprenditore. Proust in realtà l'aveva conosciuto solo un paio d'anni prima ad una cena della principessa Bibesco: sarebbe stato tra i modelli-base del Saint-Loup del romanzo. Gli aveva prima firmato con invio lusinghiero una copia de *I piaceri e i giorni*, e dopo la cerimonia gli avrebbe indirizzato una lettera, altrettanto lusinghiera nei confronti... della suocera, che la Himmelin puntualmente cita. In maniera meno lusinghiera nei suoi confronti, per la verità, si sarebbe espresso all'indomani della cena Bibesco, in un'altra lettera (tradotta anche in italiano nell'antologia dell'epistolario, *Le lettere e i giorni*, edita da Giancarlo Buzzi per i Meridiani nel 1996) al cugino dell'anfitriona, Antoine, anch'egli recente ma già suo intimo amico, altro modello parziale per il futuro Saint-Loup. E, invitato nel luglio alla festa di fidanzamento dei due, ne aveva dato conto spassosamente sempre per via epistolare -beate epoca!- a Bertrand Salignac-Fénelon

(mi riferisco sempre alla fonte citata, come per le seguenti). A ulteriore prova del suo stretto coinvolgimento nel matrimonio, Proust avrebbe indirizzato ai ducali freschi sposi, il 23 novembre, al loro ritorno dalla luna di miele, una lunga missiva dalla quale deduciamo anche quale fosse stato il proprio regalo di nozze, figurante del resto, ma in modo erroneo, nel relativo elenco, pubblicato dal "Figaro" cui peraltro aveva cominciato da pochi anni a collaborare: "astuccio dipinto da Madeleine Lemaire". In realtà si trattava... di un revolver (chi l'avrebbe mai detto!), sul cui astuccio di cuoio aveva fatto incidere dall'amico pittore Frédéric "Coco" de Madrazo un verso dalla raccolta poetica giovanile della sua sposa: l'equivoco aveva suscitato l'ironia epistolare della stessa Madame Lemaire, la frequenza del cui salotto accomunava il giro. L'anno successivo Proust avrebbe avuto di che lamentarsi col principe Leon Radziwill (un cui discendente sarebbe divenuto cognato di Jacqueline



Kennedy...) di una presunta scorrettezza letteraria del duca, che da parte sua si sarebbe occupato di menu e lista vini per un'affollatissima cena al Ritz del 1907. La coppia amica sarebbe poi stata ospitata da Proust al mare, per una cena al Grand Hotel di Cabourg, mercoledì 4 settembre 1907; lo avrebbero a loro volta invitato a una serata musicale domestica, giovedì 4 luglio 1912. Armand si sarebbe adoperato invano sia per farlo ammettere al Polo Club, proprio all'epoca del matrimonio, che per evitargli il doloroso trasloco del 1919 da boulevard Haussmann a rue Hamelin, facendogli peraltro ottenere una buonuscita dal proprietario. Proust ne scriverà per un'ultima volta, alla fine del 1921, neppure un anno prima di morire, in una lettera a Walter Berry: "*Non vedo Guiche da parecchio (mi ha scritto ma non ho la forza di rispondergli). Per me (potete dirglielo) il suo destino è scritto in queste parole: "Non troppi piaceri della carne e non intellettualizzare il golf". Non riesce a credere che gli occhi chiarovegenti trapassano i muri*". La già precoce poetessa da lui impalmata quel giorno è Elaine Greffulhe (1882-1958), figlia del conte Henry e della leggendaria consorte, Elisabeth de Carman-Chimay, suprema bellezza parigina della sua epoca, cui il filmato, come spesso accade in

questi casi (diversi anche gli orientamenti estetici in fatto di bellezza femminile un secolo fa, e complice il trascorrere del Tempo) non sembra fare giustizia. Il fluviale romanzo trasfigurerà questi i genitori, com'è noto, nella coppia Bazin/Oriane, cugini e coniugi, principi dei Laumes e poi duchi di Guermantes: di lei il Narratore si innamorerà inevitabilmente a prima vista già nel volume iniziale, contemplandola come un'apparizione nella chiesa di campagna a Combray. Con Elaine, tuttavia, pur frequentandola abbastanza assiduamente insieme al coniuge, Proust non mostrerà la medesima confidenza: le indirizzerà un'unica, stupenda lettera personale, quasi di congedo, sul finire della propria vita, il 18 dicembre 1921, per ricordare il comune amico Robert de Montesquiou, morto a Mentone una settimana prima, dandole rispettosamente del voi, e annotando sorprendentemente in apertura "*non vi conosco quasi*", ma rivolgendole reiterate espressioni ammirative, estese con feroce coerenza anche a sua madre. Nel 1904, mentre l'affare Dreyfus imboccava la propria parabola risolutiva, dal momento che gli era stata finalmente riconosciuta la revisione del processo (e la disputa aveva profondamente lacerato la società francese anche letteraria, con le forti prese di posizione di Zola e dello stesso Proust a favore dell'ingiustamente condannato), il trentatreenne aspirante scrittore, all'indomani della scomparsa del padre, aveva pubblicato la versione della *Bibbia d'Amiens* di Ruskin (della quale proprio Bergson avrebbe relazionato all'Accademia delle Scienze il 28 maggio), ponendo mano a quella successiva di *Sesamo e i gigli*. Ma soprattutto avrebbe fatto uscire, il 16 agosto sul "Figaro", il basilare articolo sulla *Morte delle cattedrali*. Per concludere, va innanzitutto ricordato che all'epoca anche i film spettacolari professionali (le "attrazioni" teorizzate da Gaudreal) non avevano durate significativamente superiori e soprattutto, al di là del titolo e del marchio della casa di produzione, non presentavano quei titoli di testa (o di coda) cui noi spettatori odierni siamo assuefatti (il titolo, facile, *Marcel Proust retrouvé* è stato aggiunto a epilogo di quanto sopra narrato). In altre parole, per la rudimentale produzione fino a tutti gli anni dieci del secolo scorso, in linea generale, gli storici odierni sono adusi a tentare l'identificazione degli attori, anche quelli principali e importanti dal punto di vista artistico, con un complicato lavoro intuitivo di comparazione fisiognomica. La stessa cosa accade con questo Proust" semi-istantaneo e -volendo- con tutti gli altri personaggi che scendono composti e in fila la scalinata della Madeleine, a cominciare dagli sposi e, si presume, dagli augusti genitori e dagli altri invitati di rango. Ma anche l'esistenza stessa del documento visivo è di per sé un fatto eccezionale, a riprova dei notevoli mezzi a disposizione delle grandi famiglie nobiliari coinvolte negli sponsali. Filmare una cerimonia privata di allora non era la sinecura inflazionante, consentita oggi dai *tablets* o dalle tecnologie digitali, come già del resto mezzo secolo fa

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dal super8. A cavallo tra l'Otto e il Novecento, potevano permettersi il lusso di farsi riprendere o avevano il prestigio di essere ripresi i regnanti, il papa Leone XIII, le celebrità mondane o politiche, artistiche o scientifiche. I Lumière e gli altri pionieri dell'incipiente e ancora balbettante industria del cinema potevano riprendersi perché... si autoproducevano. Questo rende il dibattuto documento visivo doppiamente prezioso: quando Anna Masecchia potrà attendere a una seconda edizione del suo bel libro "Al cinema con Proust" (Marsilio 2008) sarebbe bello volesse dedicarvi un nuovo, prezioso capitolo, e la stessa cosa potrebbe fare Gianni Olla con le sue preziose riflessioni cineproustiane. Il rendiconto, manifestando diverse gratitudini a Hillerin e a Sirois-Trahan, è assai positivo: c'è davvero (come non essere d'accordo con quanto hanno dichiarato al riguardo Jean-Yves Tadié, Luc Fraisse e altri eminenti critici proustiani?) la doppia emozione non solo di vedere l'autore muoversi, sia pure soltanto per due secondi, in carne e ossa, ma di vederglielo fare attorniato dal mondo che, da lì a pochi anni, sarebbe divenuto, per nostra immortale e inalienabile fortuna, quello dei suoi personaggi. E' la Parigi aristocratica che in realtà non si era ancora ripresa dai conseguenti choc della sconfitta del '70, del crollo del Secondo Impero e del brivido della Comune. Di fronte a una simile rilevanza potremmo anche ipotizzare un motivo dell'atteggiamento, peraltro non insolito nella particolare genia cinetecaria, dei curatori del Centre Nationale du Cinématographie di Bois d'Arcy denunciato dalla Hillerin. Si saranno forse sentiti -rammentando l'articolo di "Le Monde" col riferimento a "Libération"- ripetere da anni la solfa, e nessuno di loro era forse dotato di una sensibilità particolare riguardo al *Tempo perduto* e al suo autore. Ai consumatori di coca-cola coi menu scontati fast food, probabilmente, non debbono fare né caldo né freddo tanto i matrimoni *Belle Epoque* alla Madeleine con mauscola, quanto le tazze di the sprigionanti memoria involontaria grazie alla madeleine con la minuscola.

Nuccio Lodato

Sitografia (come s'ha da dire purtroppo adesso, a uso dei soli e rari lettori interessati...):

www.youtube.com/proust-sirois-trahan (visibilità del film, già caricato una dozzina di volte)

www.ulaval.ca/sirois-trahan (tutto sull'ateneo, le sue attività e il docente in questione)

Histart.umontreal.ca/repertoire-departement/gaudreau-lt-andre (sul maestro canadese)

www.classiques-garnier.com (la "Revue des études": leggibile il saggio di Sirois-Trahan)

www.quotidiani.net (recuperando la notizia negli archivi online dei quotidiani preferiti)

www.telerama.fr (l'articolo di Julia Vergely con la reazione della Hillerin alla "scoperta")

www.lemonde.fr (l'articolo di Violaine Morin che già il 16 febbraio dà conto dell'equivoco)

www.google.it/laure-hillerin (testi e immagini sulle orme della scrittrice e di altro Proust)

www.comtessegriffulhe.fr (lettura digitale del libro e giacimento di curiosità proustiane)

Teatro

Mr Puntila e il suo servo Matti

Un Brecht nel segno del sarcasmo e dell'irrisione



Giuseppe Barbanti

In tournée in questa stagione nell'allestimento del Teatro dell'Elfo di Milano, è uno dei lavori più divertenti lasciatici da Bertolt Brecht, che definiva commedia popolare, per la cronaca ispirata ad alcuni racconti e a un progetto di commedia della scrittrice finlandese Hella Wouljoki e scritta per l'appunto nel 1940 proprio in Finlandia durante il periodo dell'esilio europeo dell'uomo di teatro tedesco. Tutta la vicenda ruota intorno alla figura del possidente Puntila che riprende un'invenzione di Charlie Chaplin in "Luci della città": in Puntila, infatti, come nel milionario ubriaco di Chaplin, registriamo un grottesco sdoppiamento della personalità, per cui quando si sbronzia diventa sorprendentemente umano, quasi fraterno con i suoi dipendenti e servi, mentre quando è lucido si comporta banalmente come un qualsiasi capitalista pronto a fare i suoi interessi. Speculare la figura del servo Matti, il suo autista, la cui ambiguità è, al contrario di quella del dispotico Puntila, frutto della costrizione di dover stare al gioco del principale se intende conservare il posto. In questo personaggio troviamo non poco della tradizione picaresca, si muove come un anarchico individualista guidato dall'istinto a vivere in libertà in attuazione del principio che gli esseri umani non si devono né vendere, né comprare. In quest'edizione la resa scenica del rapporto fra Puntila e Matti oscilla fra una delle tante versioni della relazione fra servitore e padrone della storia del teatro e il clima delle comiche finali del cinema muto. Tant'è che solo la definitiva uscita di scena in chiusura, quando si licenzia da Puntila, consentirà il riscatto di Matti, restituendogli considerazione e rispetto. Ma la vicenda è, per così dire, scoppiettante e ricca di colpi di scena: alle ricorrenti bevute e relativi stati etilici di Puntila si affiancano ed intrecciano diversi filoni. C'è la trama sentimentale che potrebbe unire la figlia di Puntila, Eva, promessa ad un improbabile ridicolo "attaché", al servo Matti, c'è il coro tutta umanità e sofferenza delle quattro

donne del villaggio, un campionario di riuscitissime e a tratti commoventi caratterizzazioni. Non mancano i personaggi di contorno tutti egregiamente interpretati, dal Pastore al Giudice, dalla moglie del Pastore alla cuoca Laina. Insomma un allestimento veramente impegnativo, anche per il numero degli interpreti: Il Teatro dell'Elfo ha dovuto fare i conti con le difficoltà che si incontrano ad aver i diritti per rappresentare con le musiche appositamente scritte per accompagnare il testo, una commedia andata in scena per la prima volta quando Brecht rientrò in Europa dagli Stati Uniti per inaugurare nel 1949 la prima stagione del Berliner Ensemble. La regia di Frongia e Bruni mira a far emergere il potenziale comico di un testo che, dietro il sorriso di un ubriaco, vuol denunciare, oggi come 70 anni fa, il perdurare di gravi iniquità, come lo squilibrio fra i pochi ricchi e quelli che delle ricchezze non godono. Male e bene convivono irreversibilmente, è impossibile essere capitalisti e buoni e la figura del milionario di "Luci della città", evocata da Puntila, fa di quello che



in Chaplin era pura immagine comica, dimostrazione ideologica immersa nell'arte. Frongia e Bruni stemperano gli eccessi del Brecht didascalico e propongono anche convincenti soluzioni in ambito scenografico. Frongia, che ha curato quest'aspetto dell'allestimento, sviluppa su due piani la vicenda: al centro in alto della scena è stato ricavato un piccolo palcoscenico in cui, all'inizio di ogni quadro, abbiamo un breve momento cinematografico, mentre i passaggi clou si svolgono in

basso sul palcoscenico in cui sono numerosi e presenti espliciti richiami al mondo contadino, stalle comprese, visti i quarti di bue appesi alle pareti. Uno spettacolo che ci restituisce un Brecht meno ideologico, ma dalle intatte e ben valorizzate potenzialità teatrali. Grazie anche ai bravissimi interpreti capitanati da Ferdinando Bruni (Puntila) e Luca Scarpa (Matti): Ida Marinelli, Elena Russo, Arman Corinna Agustoni, Luca Toracca, Umberto Petranca, Nicola Stravalaci, Matteo De Mojana, Francesca Turrini, Francesco Baldi e Carolina Cametti

Giuseppe Barbanti

The logo for the Sardinia film festival features a large, stylized yellow letter 'S' that curves around a red film strip. The word 'Sardinia' is written in white on the film strip, and 'film festival' is written in black on a white background below it.

Sardinia
film festival



uno
sguardo
sulle cose del
mondo



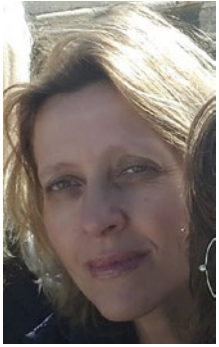
Sassari Alghero - Giugno | Villanova Monteleone - Agosto | Bosa - Settembre

www.sardiniafilmfestival.it XII edizione organizzata dal Cineclub Sassari con mediapartner di Diari di Cineclub perchè evento d'eccezione
Don Chischiotte e il suo sguardo sulle cose del mondo (illustrazione di Giampiero Bazzu con la collaborazione di Gli Assassini Creative Studio)

Al cinema

Rosso Istanbul

Regia di Ferzan Ozpetek. Con: Tuba Büyüküstün, Halit Ergenç, Mehmet Gunsur, Nejat Isler, Serra Yilmaz, Sceneggiatura: Ferzan Ozpetek, Gianni Romoli Fotografia: Gian Filippo Corticelli, Montaggio: Patrizio Marone, Musiche: Giuliano Taviani, Carmelo Travia, Produzione: R&C Produzioni e Faros Film con Rai Cinema, Distribuzione: 01 Distribution, Italia, Drammatico, 2017, Durata: 115 Min



Giulia Zoppi

A Ferzan Ozpetek sembra giovare far ritorno nella natia Istanbul dopo vent'anni dal suo *Il bagno turco*, non fosse altro perché il cast di bravi attori locali ingaggiati per questo suo *Rosso Istanbul*, riesce a donare alla pellicola una grazia e un'intensità che probabilmente non avrebbe potuto mostrare con attori italiani (non ci viene in mente nessuno altrettanto magnetico e aggraziato tra i Nostri), ma forse è solo un'impressione data dal non ritro-

vare qui volti e voci conosciuti in tante e tante pellicole nostrane (con l'immane sentimento di déjà vu). A tre anni dalla pubblicazione di un breve *mémoire* che si intreccia ad elementi di finzione (uscito in Italia in un'edizione letteralmente "palmare" per i tipi di Mondadori) e dedicato alla madre, dal titolo *Rosso Istanbul*, l'omonimo film si ispira solo in parte al libro, tanto da prenderne le mosse e diventare opera a sé, pur continuando nel solco intrapreso dalla sua intera filmografia ispirata, da sempre, a vicende di carattere autobiografico, attraversata da elementi di finzione, ed elaborata sulla scia di un continuo rimestio nei ricordi, nel sentimento di nostalgia e di perdita, che connotano ogni suo film. (Nel frattempo da pochi mesi e proprio a chiudere un cerchio, la madre di Ferzan Ozpetek è mancata). Nel film si racconta la storia di Orhan Sahin (Halit Ergenç), autore di un grande successo editoriale di tanto tempo prima ispirato alla tradizione delle favole anatoliche, che, chiamato ad Istanbul dal noto regista e romanziere Deniz Soysal (Nejat Isler) per aiutarlo nella stesura del suo ultimo romanzo autobiografico, finisce con il rimanere intrappolato in una rete di situazioni e di emozioni che lo costringono, suo malgrado, a fare i conti tanto con il suo presente, quanto con il passato che ha cercato invano di seppellire con una fuga a Londra. Orhan giunge nella bellissima villa, adagiata sulla riva del Bosforo e proprietà della ricca e aristocratica

famiglia di Deniz, una sera di primavera. Ad accoglierlo ad Istanbul ci sono Deniz e la madre (Cigdem Onat), legati da un sentimento solido e potente, evidenziato da poche parole e da sguardi eloquenti, immalinconiti dalla necessità di lasciare, a breve, la magione, per averla venduta ad una multinazionale che la trasformerà in un hotel di lusso. Orhan sin da subito sembra non cogliere in Deniz la necessità di un vero confronto intellettuale e artistico, ma viene sorpreso invece dal suo struggente atteggiamento di attesa, segnato da forti venature di malinconia che gli conferiscono un'impenetrabilità resa impalpabile quanto la luce emanata dalla silhouette della mezzaluna che fa capolino nel cielo stellato di Istanbul. E' da subito evidente che sia Deniz

vita, l'uomo in fuga tra Oriente e Occidente. Ozpetek mostra i suoi alter ego nella medesima pellicola. Deniz come l'uomo che ha realizzato il sogno di diventare cineasta, Orhan l'eterno straniero in Patria, ovvero il giovane che lascia Istanbul per una città occidentale con l'intento di fuggire dai propri fantasmi esistenziali (un padre carismatico e difficile nella vera vita di Ozpetek, un gravissimo lutto, nel film). Avvolti in un'atmosfera sospesa e in una Istanbul notturna e nottambula, i due si imbattono in Neval (Tuba Büyüküstün), un altro personaggio chiave della storia. Neval è una donna affascinante, delicata e bellissima, con la quale Deniz ha trascorso gli anni della giovinezza tra la passione per il ribelle Yusuf (Mehmet Günsür) e la forte amicizia che lo lega a lei. A poco a poco Orhan viene introdotto nel mondo di Deniz: la sua famiglia (un fratello goffo e un po' invidioso, le zie eccentriche e "zitelle", la domestica Elmas - la fedele attrice di sempre Serra Yilmaz-, gli altri domestici) e gli amici di una vita (Neval in testa e l'amore di sempre, Yusuf), per sostituirlo, almeno per un po'. Deniz infatti scompare da un giorno all'altro, senza avvisare e senza lasciare tracce. Un vago timore scorre nei cuori



che Orhan siano lo stesso Ferzan che troviamo raccontato tanto dal libro quanto dal film. Uno è Deniz l'artista aristocratico, gentile, ben educato, ambiguo e vagamente triste ed irrequieto: nato e cresciuto in una famiglia agiata, di buoni studi, buone maniere e bella

che Orhan siano lo stesso Ferzan che troviamo raccontato tanto dal libro quanto dal film. Uno è Deniz l'artista aristocratico, gentile, ben educato, ambiguo e vagamente triste ed irrequieto: nato e cresciuto in una famiglia agiata, di buoni studi, buone maniere e bella

di tutti, ma nessuno è realmente convinto della sua morte, nessuno vuole crederci. Da questo momento in poi il film vira dai toni vagamente malinconici dell'inizio, ai toni noir, non senza creare una fascinosa attesa che giova alla tenuta della storia. Orhan, che sin qui è stato accolto con diffidenza da amici e parenti, si insinua così nelle vite degli altri e in questo modo ricostruisce faticosamente la sua, devastata dalla perdita di una figlia piccola (durante un incidente causato dallo stato di ubriachezza in cui era caduto insieme alla oramai ex moglie), che costituisce il segreto doloroso nel quale è chiuso da anni. La rinascita di Orhan passa infatti attraverso piccoli ma importanti eventi che segnano l'inedere del film. L'atmosfera sospesa in cui la casa è immersa, illuminata da toni caldi e avvolgenti, sembra preludere ad un epilogo tragico, circondata com'è da quel sentimento che in turco si chiama HÜZÜN (che indica un misto di malinconia e nostalgia) e che cela la fitta rete di misteri che



vita. L'uomo di successo a cui è stata perdonata - seppur tardivamente - un'omosessualità che poteva risultare scandalosa, non senza dolore. L'altro è Orhan: il "transfuga" silenzioso, impaurito da alcune tristi vicende della

segue a pag. successiva

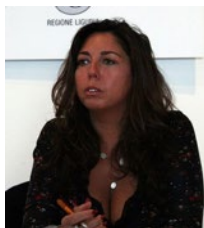
segue da pag. precedente

avvolge i personaggi di questa vicenda, senza però riuscire a legarli in un continuum convincente (i dialoghi spesso ispirati a massime e aforismi più o meno noti, suonano artefatti e poco spontanei), da renderli credibili. Ognuno a suo modo, nasconde un segreto e un dolore, ciascuno a modo suo lo ha sconfitto e superato, con pudore e riserbo; non senza lacrime. Come in altre sue opere anche in questa Ozpetek predilige il lato mélo delle storie, la patina drammatica che avvolge ogni esistenza, anche la più fortunata. Gli echi di un regime sempre più pressante e incombente in Turchia sono solo accennati (sia nel libro che nel film). Solo brevi sequenze vengono mostrate degli ultimi eventi drammatici e sanguinosi che hanno colpito la Turchia e la sua capitale, a confermare l'interesse tutto borghese del regista per un mondo di relazioni familiari e amicali, di amori confessati o falliti (nel frattempo il bel Yusuf, vittima di una passione complicata per Deniz e di se stesso, si suicida), di conflitti dolorosi, ma soprattutto di continue sfide personali ingaggiate per superare gli spettri di un passato lacerato da momenti di inconfessabile solitudine. Tutto resta chiuso nell'ambito dei sentimenti. In attesa che Deniz faccia ritorno, finalmente Orhan trova il coraggio di confessare il proprio amore alla bella Neval e si riappropria così della città in cui è nato e cresciuto, di uno scampolo del suo passato (la sorella ritrovata e il negozio di orologi) nonché della scrittura, abbandonata anni prima. Un tuffo estivo nel Bosforo segna il suo ritorno alla vita, mentre intorno a lui e per miracolo, anche gli altri personaggi sembrano riacquistare fiducia e serenità. Dopo questa prova, l'ennesima in cui il cineasta turco-italiano (da 40 anni vive a Roma) racconta le proprie ferite, cerca di scovare i propri fantasmi per esorcizzarli, stempera la propria condizione di apolide condividendo amori e affetti con gli amici di una vita, vorremmo vederlo alle prese con un cinema diverso, meno personale e più universale (nel libro si accenna alla provenienza turca dei tulipani che erroneamente sono conosciuti come prodotto tipicamente olandese: bene! Tanto la Turchia, che questi nostri tempi complicati e sanguinosi meriterebbero approfondimenti sui quali il cinema molto può dire), un cinema che non si limita a due inquadrature su una protesta antigovernativa di piazza come si è vista qui en passant, ma che sappia coniugare faccende private (tanto care all'ideale cinematografico del regista che si autodefinisce romantico e sentimentale) e realtà sociale, politica. Un cinema che abbia il coraggio di sfondare i limiti corporali e spirituali dell'individualità e apra le porte al resto. In fondo un libro e un film autobiografici possono risarcire le incongruenze di una vita (di fragilità e di successi) e bastare per chiudere un capitolo durato più di 20 anni di carriera cinematografica. Magari vogliamo troppo o qualcosa di troppo diverso...

Giulia Zoppi

Un secolo al volo

Un'industria e una città. La cultura e la testimonianza del cambiamento attraverso i docufilm



Tiziana Voarino

La documentazione filmica è importante. Crea cultura con le testimonianze sul passato, rende tangibile l'inedito delle trasformazioni, come può guidare verso la consapevolezza che alcune situazioni esistono davvero. Se i muta-

menti sono positivi le immagini ritratte saranno portatrici del valore aggiunto del miglioramento, se negativi spargeranno i fumi di allerta alla possibilità del peggioramento, a volte del pericolo. Un esempio è *Un secolo al volo*, del regista Teo De Luigi con la sceneggiatura di Fabio Caffarena, prodotto in Italia nel 2014 a cura di Overlook è stato proiettato durante il Festival dell'ambiente, della green e smart economy, Anello Verde in collaborazione con le giornate di Primavera Fai. Il docufilm illustra il mutare della società e comunità sviluppata attorno alle Officine Meccaniche Piaggio fondate nel 1906 a Finale Ligure, in provincia di Savona, fino alla "Piaggio Aero Industries"



di oggi. Dopo più di un secolo una fabbrica affacciata sul mare, protagonista della nascita e dello sviluppo dell'industria aeronautica nazionale, trasloca nel nuovo stabilimento di Villanova d'Albenga diventando più competitiva per i nostri tempi anche dal nome Piaggio Aerospace con cui si lancia verso nuove sfide idrovolanti testate in mare aperto, aerei trasportati su chiatte, velivoli costruiti per l'aviazione sportiva e per le guerre, motori per le acrobazie delle Frece Tricolori, pattugliatori pilotati a distanza e raffinati modelli executive, solcano i cieli di tutto il mondo. Un'appassionante storia in bianco/nero e a colori, raccontata dai tecnici e dalle maestranze che l'hanno vissuta e che la vivono ancora. Una narrazione che si snoda attraverso i conflitti del Novecento, crisi di mercato e rinascite. È il racconto di un "ritorno al futuro" che, per le aree liberate dalla fabbrica, comporteranno una profonda trasformazione urbanistica. E infatti si illustra anche un'altra evoluzione. Il tessuto sociale di Finale Ligure, così intriso di Piaggio, che con la sparizione dell'unica fabbrica, l'assenza del segnale acustico che segnalava l'inizio e la fine degli orari di lavori quotidiani,



cerca una sua identità turistica di eccellenza. Punta non solo sul balneare, con una delle passeggiate più belle della Liguria e mare e spiaggia da incanto impregiosite dalla bandiera Blu. Mette in atto strategie a trecentosessanta gradi per essere affollata e creare indotto economico per i trecentosessantacinque giorni dell'anno. Capitale degli sport outdoor si è ormai attrezzata, anche nello storico Finalborgo, di infrastrutture atte a servire un flusso continuo di appassionati di mountain bike, enduro bike, trekking, scalate, parapendio, surf, vela, maratone, dipendenti da elioterapia e vita all'aria aperta. Anello Verde, invece, non è solo il Festival dell'ambiente, è un progetto che promuove l'unione del benessere dell'uomo, che raggiunge il suo apice, la massima "illuminazione", immerso nel benessere della Natura. Arriva a sostenere la filosofia della tutela della Natura e della valorizzazione



del territorio, fino alla premiazione delle eccellenze green che possano fungere da esempio. Ha come partner che parteciperanno una moltitudine di realtà che si occupano di segmenti e di settori del "green" e "smart" per condividere, per imparare dagli altri, per avere acquisito rigenerati slanci a coltivare e seminare con nuovi stimoli utilizzando le innumerevoli esperienze al fine di un unico grande raccolto: preservare la nostra Terra e la dignità dell'uomo, nella sua accezione più positiva, aumentando la qualità della vita e del nostro habitat. (più info su www.anelloverde.it)

Tiziana Voarino

Salvare l'Europa dall'Europa



Alessandro Trigona
Occhipinti

A sessant'anni dal trattato di Roma, l'Unione Europea affronta una crisi politica e istituzionale che rischia di sgretolarla nel più totale fallimento. Tra le cause di questa crisi la sua stessa natura *sinarchica* che l'ha resa in un certo senso impermeabile a quanto andava accadendo nel mondo: guerre nel Golfo, *primavere* e *autunni* arabi, migrazioni di massa di caratura biblica, esplosione dei fenomeni terroristici, crisi finanziarie strutturali. Complessi scenari che, in altri tempi e per ragioni anche meno gravi, avrebbero potuto già determinare l'esplosione di conflitti più o meno mondiali. In questa ridefinizione degli equilibri planetari, l'UE si è comportata quasi come se niente fosse, portando avanti, con ragionieristica meticolosità, il proprio mandato *neo-liberista*, imponendo scriteriate privatizzazioni, dissenate politiche economiche, quasi indifferente agli enormi disagi che, macelleria sociale, si andavano creando, favorendo di fatto la disgregazione del tessuto sociale europeo. L'UE ha finito così per diventare la malattia di se stessa, mostrandosi non più madre ma madrina del suo stesso popolo. Era ovvio che tutto questo dovesse in qualche modo finire. Non si governa a lungo contro il volere del proprio popolo. Così, dopo che era stata ignorata la disperazione greca, primo vero campanello d'allarme, ci hanno pensato i britannici a imporre un freno votando *SÌ* alla *Brexit* e imponendo l'avvio di una seria riflessione intorno alla natura stessa dell'Unione. Un duro colpo all'ideologia *europeista* che dell'irreversibilità del processo d'integrazione (nella Storia nulla è irreversibile) e dell'infalibilità dell'Istituzione avevano fatto un *totem*. Poco consola che gli *anti-europeisti* olandesi non abbiano prevalso perché la febbre rimane alta e presto conoscerà una nuova rilevazione attraverso le non facili elezioni in Francia, in Germania e poi in Italia. Febbre che rischia di alzarsi anche tenendo in considerazione altri significativi appuntamenti quali quelli della riproposta di indipendenza *scottese*, quella eventuale *irlandese*, quella non impossibile *catalana*. Non è più tempo di sorrisi di circostanza e di solenni discorsi autocelebrativi, occorre *salvare l'Europa dall'Europa*. Sempre ammesso che l'Europa voglia davvero essere salvata. Per farlo, comunque, è necessario cambiare rotta, ridisegnare un quadro di insieme per fare in modo che prenda corpo un'Europa geograficamente più solidale, socialmente più equa, più sensibile alle problematiche delle persone. Un'Europa di ben altro e alto spessore politico. Serve trovare risposte nuove a vecchi problemi incancreniti www.anelloverde.it si, offrendo soluzioni che tengano

conto, dopo decenni di irresponsabilità, delle conseguenze del proprio agire, nella considerazione generale di cosa realmente si voglia e si possa fare evitando di alimentare l'impressione, mai fugata, di un'Europa che, mostro, divora i propri figli. Un'Europa a *doppia velocità*? Si chiarisca il punto. *Doppi/tripli euro*? Sarebbe stato necessario pensarci fin dall'inizio. Lasciando stare ogni *ideologismo*, si parta dalle differenti specificità dei diversi Stati europei; si adottino serie riforme che uniformino le politiche fiscali; s'introduca un Welfare europeo in grado davvero di sostenere chi resta indietro e si fughi anche la diffusa percezione di un'istituzione sostanzialmente funzionale agli interessi forti (*banche, finanza, multinazionali*). Si avviino politiche economiche espansive che, anche nel rispetto degli attuali accordi vigenti, possano immediatamente e concretamente rilanciare l'economia euro-



Un affresco del soffitto romano nel Calidarium di Villa Oplonti (Torre Annunziata) che mostra una donna nuda seduta sul dorso di un toro (circa 50 ac)

pea, rinsaldando il tessuto sociale slabbrato, indicando quale sia la direzione di marcia. E ciò è possibile in tempi anche brevissimi mettendo al centro dell'azione politica ciò che costituisce, davvero, la base di una reale identità europea: la *Storia*, l'*Arte*, la *Cultura*. Un patrimonio inestimabile che è faro di civiltà, che oggi richiede l'assunzione di politiche concrete che lo valorizzino rilanciando al contempo l'idea di un'Europa dei *popoli*, espressione di unità e coesione. S'intervenga affinché *Eurostat* adotti decisioni che mirino, ed è questo il punto che qui preme, a escludere i costi di *tutela e valorizzazione dei beni artistici e monumentali* dai vincoli di bilancio dei singoli Stati, come già avviene per altre situazioni prese in considerazione da SEC 2010 e dal recente Manuale sul Disavanzo Pubblico 2016. L'adozione di una simile disposizione, senza mettere in discussione gli accordi vigenti, in attesa comunque di una loro migliore ridefinizione, permetterebbe il quasi immediato rilancio dell'economia grazie agli investimenti che, nel settore specifico, i diversi Stati attuerebbero per valorizzare, in qualche caso salvare, il proprio patrimonio artistico, monumentale, archeologico dando sostanza alla definizione di "*patrimonio*

universale dell'umanità" attribuita dall'UNESCO. Ciò permetterebbe, inoltre, di riequilibrare l'attuale situazione penalizzante per quei Paesi che, come l'Italia, possiedono, in effetti, un alto numero di *beni artistici* da tutelare e che a tal fine destinano risorse finanziarie importanti a differenza di quanto fanno altri Stati, di più recente Storia, maggiormente liberi di impiegare le proprie risorse in altre tipologie di *interventi (innovazione)* o anche semplicemente a salvaguardia del *Welfare*. A poco vale la considerazione che suddetti *beni* possano produrre rilevanti ritorni economici considerando che, oltre certi limiti, l'eccessivo sfruttamento può comprometterne la loro stessa conservazione. Permettere, quindi, ai singoli Stati di investire, oltre i vincoli di bilancio, risorse significative nel recupero e mantenimento dei propri beni artistici e monumentali significa consentire lo sviluppo di un settore specifico con immediate ricadute occupazionali con l'acquisizione, inoltre, di alte professionalità e specializzazioni nel settore. Le imprese e ditte, che fino adesso hanno operato in situazioni limite, si troverebbero invece a divenire il volano di un rilancio dell'economia con ricadute ben oltre la propria specificità. S'incentiverebbe la sempre maggiore specializzazione e l'investimento tecnologico nel campo dei beni artistici e monumentali e anche il settore più generico della comune edilizia conoscerebbe una propria espansione accompagnando quanto si va nello specifico sviluppando. Incrementi che si registrerebbero anche nel campo più ampio della conoscenza e produzione artistica, storica, culturale

che diverrebbero, per i giovani, prospettive effettive di impiego. L'Italia, a questo punto, si troverebbe nelle condizioni, privilegiata, di potersi dotare di un complesso *know-how* che altri Paesi ci invidierebbero. Si è sempre detto che il patrimonio artistico, monumentale e archeologico italiano potrebbe essere il vero petrolio del Paese, allora che lo diventi, si operi perché ciò avvenga. Basterebbe poco. Basterebbe pretenderlo ridiscutendo l'Europa, quest'Europa, nella concretezza delle proposte da mettere in campo. A 60 anni dai trattati di Roma, si agisca nel modo di dare un senso rilevante all'essere europeo, considerando davvero la Storia, l'Arte, la Cultura validi strumenti di crescita civile ed economica, essenziali elementi di identità europea, efficaci strumenti per salvare l'Europa dall'Europa.

Alessandro Trigona Occhipinti
Autore pluripremiato. Le sue opere si caratterizzano per l'impegno civile e sociale. È stato Segretario Generale del Sindacato Scrittori (CGIL), Presidente di Commissione SIAE e fondatore della Federazione Unitaria Italiana Scrittori. È membro dell'Esecutivo dell'ANAC (Associazione Autori Cinematografici) e socio fondatore del Centro Nazionale Drammaturgia Italiana.



presentano

Festival di Cinema e Poesia

Versi di Luce

IX EDIZIONE

MODICA, dal 21 al 25 MARZO 2017
nella città natale di Salvatore Quasimodo

“... vero è il fiume che preme sulle rive.
La vita non è sogno.”

foto di Maria Martina Mannino

Con il patrocinio di



Credits

direzione organizzativa SPA.CCO direzione artistica TIZIANA SPADARO
direzione organizzativa Gela ELIO CASSARINO rapporti con le scuole e ufficio stampa
NAUSICA ZÖCCO collaboratori CARMEN ATTARDI GIOVANNI RAGUSA GIADA RAGUSA
MASSIMO MIRABILE SEBASTIANO PATANE' FERRO foto manifesto MARIA MARTINA MANNINO

Si ringraziano



Media Partners



Sponsor



Dall'innocenza alla «parola»

(...) si tenga conto che qui non muore nessuno: o se si preferisce, che qui tutti rinascono sempre (Apolloni, Gilberte, Novecento, Palermo, 1994, p. 357)



Carmen De Stasio

Una realtà dominata da esclusivi criteri e da una vitalità particolare che esclude la convenzionale trattazione di una realtà codificata come *mondo a parte*. Nell'analogia tra progresso ed energia mentale¹ quali componenti di un'interlocuzione continua, nell'abilità traspositiva del

regista Roberto Faenza letteratura e ambiente cinematografico risultano clima efficace per declinare tanto la verve creativa, che l'accuratezza inventiva, con un'attitudine che procede dalla coltivazione dell'essenziale alla puntualità del linguaggio. Invero, la *grafia* propria di Faenza assume una particolare responsabilità: non solo non profana le tessiture intese dall'autore, ma addirittura contribuisce a esplicitarne la consistenza. E così, dalla pagina scritta, gli elementi compositivi convergono in una caratterizzante fisicità attraverso la calibratura di suoni, di eventualità, con un'autonomia che non indugia, né si affretta, ma rispetta il criterio del proprio tempo. Mi spiego: il carattere preponderante delle pellicole di Faenza insiste una naturalezza dominata da eco di vicende, tale che la storia proceda e si sviluppi per incontri e i personaggi inventino movenze senza vezzosità plastiche e ridondanti. Su questo fronte poggia il fondamentale logos anamorfico di *Sostiene Pereira*, film del 1995, tratto dall'omonimo romanzo di A. Tabucchi. Nella trasposizione cinematografica, Faenza persegue un incastro anamorfico in virtù di situazioni che non si lasciano affatto perturbare dal presunto *calcolo delle conseguenze* arendtiano. Diversamente, esse volgono a strutturare una storia in transito – un reticolato in cui l'inizio e la fine cedono l'importanza tradizionale del metodo e ritraggono – nella molteplicità posturale del pensiero – la vitale corrispondenza eidetica nella ramificazione su un piano che, infine, si addensa quale neo-spazio mobile, del quale tanto le azioni, quanto le decisioni/scelte appaiono elaborazioni probabili di un articolato progetto di trasformazione dei modi (o movenze) del *pensare*. Nulla di prevedibile, quindi, bensì una geometria eteromorfa compensativa di azioni che avvengono sullo schermo come fossero istantanee di una riflessione che s'ingigantisce, s'incastra con lo scenario che affiora, discreto, dall'appiattimento abitudinario della visione e dispone a una visualizzazione che coinvolge le sensibilità tropiche dello spettatore. Si badi bene che non parlo di *pubblico* per evitare la qualunque e forzata tessitura di un posizionamento distaccato che stabilisca l'al di qua della

pellicola-storia-regista dal versante di una presunta massa acritica. Ciò non è: nell'impegno a dipanare le contiguità della modulazione scenica, lo spettatore si scopre nel ruolo di *coadiutore di risveglio*. In questo clima lo spettatore ricomponde le assonanze e le digressioni del protagonista – un calibrato Marcello Mastroianni, perfettamente in agio nello stabilire la giusta intelaiatura attitudinale con un respiro totalmente affidabile nel rendere la schiettezza dell'intellettuale (Pereira) – compostamente volto a vivere nel *culto* dei suoi quesiti esistenziali coniugati con un'esattezza del tutto personale e assimilabile a una specialissima innocenza di tipo blakeiano. In tal senso le atmosfere talora asfittiche della prima parte della pellicola rendono merito dell'atarassia invadente che, in una luce falsata, comprime le intonazioni susseguenti e connesse del protagonista, con il quale lo spettatore, escludendo prevedibili rigidità, incontra simultaneamente l'inizio di una trama che ci si attende debba successivamente scomporsi, e l'alienante schiusa a un risveglio che richiama alla mente sostenibili atmosfere meditative proustiane,



tese ad alterare la reiterazione di un'esistenza bloccata nell'ovvio, trascinata in una convergente proiezione, nella quale trova tacita la *prossima dolcezza del ritorno*². Così la pellicola s'investe di gemme diafasiche (variabili, sebbene prive di qualsiasi estremistica vulnerabilità), affinché si contempli una meta-vicenda che lentamente persegue la strutturazione in



una mai acquiscente paradigmaticità. Nell'appagamento tacito del vorticoso e disordinato svolgersi di una quotidianità dal sentore spettrale (l'azione si svolge nel 1938, quando il Portogallo è in pieno regime dittatoriale di Salazar), lo sguardo cinematografico di Faenza si pone come interlocutorio, distanziandosi dall'intermediazione autoritaria della folla. In un siffatto

reticolato l'intellettuale-Pereira compare totalmente immerso nella *sua* trasgressiva innocenza, tutt'altro rispetto a una forma d'ingenuità. Vale a dire: non esclude la *banalità del male*, ma da essa resta fuori, non avendo contezza esatta del male. Definibile come cinematografia delle pause nella leggerezza delle antinomie, l'opera di Faenza si distingue (e, per certi aspetti, si dissocia) da un impianto letterario di nicchia per il tramite di un movimento accelerato, irrequieto, sovraimpalcato; in grado di porgere sullo schermo lo sconfinamento dalla dimensione protettiva minimale e occupare un solco sempre più esteso, nel quale il protagonista è sì primo attore, ma anche causalità e propalazione di un addensamento che vede intreccio e costruzione nell'incastro evolutivo, indivisibile delle scelte. Oserei dire che qui, più che altrove, il carattere stilistico di Faenza s'accomuni a una generativa eteronimia che accompagna altresì l'eteromorfismo delle situazioni, capaci di distanziarsi dai *bla-bla imbalsamati* (A. Zanzotto), gravitanti nel circuito menzognero di un'esistenza fino a *quel giorno* tutta contorta in una climatizzata *negligenza percettiva*. Ed è esattamente questo genere d'esistenza a volgere alla variazione attitudinale del protagonista e che, al contempo, spinge lo stesso a sollecitare, dapprima come un attrito disturbante e poi, in un crescendo di ponderata rottura dall'innocenza, come vero e proprio investimento di significazione divaricata su un prospettico morfismo mediante una serie indicibile, ma compiutamente valida, di sostituzioni che ne amplificano la proiezione motivante.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

La percezione cinematografica della perdita

2 M. Proust, *La strada di Swann*, da «*À la recherche du temps perdu*» (1922), Einaudi, Torino, 1998, p. 9

Arzach e il suo creatore, Moebius



Davide Deidda

Harzack, Harzac, Arzach, Harzak, Arzak, Harzack, Harzak, Arrzak. No, non siete impazziti (o finiti dentro il narghilè di un tedesco): avete semplicemente letto i vari titoli, ognuno con una piccola variazione l'uno dall'altro, di uno dei fumetti più noti (e importanti) di Moebius. Jean Giraud, o Gir: l'uomo che si cela dietro questa curiosa firma, che si riferisce all'astronomo e matematico tedesco August Ferdinand Möbius, inventore dell'omonimo nastro ritorto caratterizzato da un solo lato. "Parlare di un nastro ritorto, a proposito del mio lavoro nel momento in cui mi sono messo a disegnare come Moebius, era un descrizione piuttosto precisa" dice il fumettista nell'autobiografia "Il mio doppio io". Jean Giraud e Moebius sono due facce della stessa medaglia, due universi che convivono sullo stesso tetto, il cervello di un disegnatore francese che negli anni 70 ha dato inizio a una rivoluzione che, a partire da una rivista come Metal Hurlant (fondata da lui insieme a Philippe Druillet, Jean-Pierre Dionnet e Bernard Farkas, o meglio noti, tutti e quattro, come Les Humanoïdes Associés), ha cambiato per sempre il fumetto in Europa e nel mondo. Il giovane Gir già utilizzava per qualche racconto e illustrazione a tema fantascientifico lo pseudonimo di Moebius, ma è stato un viaggio interiore a portarlo a scoprire appieno quella sua vera e propria persona nascosta. Forse, più che una persona, Moebius è un luogo, una sensazione, un qualcosa che in fondo tutti abbiamo dentro di noi, magari in forme diverse, ma che dobbiamo trovare i mezzi (o il coraggio) di trovare e sfruttare. La Deviazione, storia apparsa nel 1973 su Pilote, rappresenta, appunto, la vera e propria "deviazione" di Jean Giraud, decisi finalmente a realizzare, dopo le insistenze di Druillet (oltre che il succitato cofondatore di MH, fotografo e disegnatore, amico e collega di Giraud, e come lui un visionario): una normale famigliola che compie un viaggio tutt'altro che normale, causato dall'aver preso una direzione diversa da quella



Tavola dalla storia Harzak, apparsa sulla rivista Metal Hurlant.

che convenzionalmente avrebbero dovuto prendere, il tutto servito dal tratteggio chirurgico di Moebius (anche se la storia è ancora firmata Gir...). Ma il fulcro del lavoro di demolizione (e ricostruzione) dell'essenza del fumetto si realizza pienamente nella serie di racconti di Arzach, che nascono sulle pagine di Metal Hurlant nel 1975 (in Italia appare per la prima volta sul primo numero di alterlinus, nel gennaio del 1976) e diverranno, insieme al Garage Ermetico e ad altre

opere di Moebius, un punto di non ritorno per il mondo della nona arte e un riferimento per miriadi di artisti (e non nel solo campo del fumetto). Via i testi, via un inizio, una fine, un preciso filo logico secondo il quale dovrebbero susseguirsi le vicende. Non c'è più una sceneggiatura da seguire. Una sceneggiatura come poteva essere quella di scrittore delle avventure del tenente Blueberry, illustrate proprio dal nostro Giraud. Gir continuerà a realizzare anche le storie western del personaggio che lo hanno reso famoso, dal momento che egli e Moebius non avranno mai alcun problema a convivere, influenzandosi a vicenda. In un'introduzione a un'edizione in volume del 1991 Moebius descrive l'esperienza della realizzazione delle storie di Arzach come "una sorta di epifania, un'immersione in mondi strani, al di là del visibile. Perciò, non si

trattava di produrre una storia bizzarra, ma di rivelare qualcosa di molto personale, legato alle sensazioni. Avevo intenzione di esprimere il livello più profondo della coscienza, ai margini dell'inconscio". Oltre a uno straordinario trip onirico, le storie di Arzach sono il frutto di un lavoro subliminale dell'autore, che vi ha inserito elementi, sensazioni, angosce, senza esserne (del tutto) consapevole. Ciò non significa che mentre disegnava egli perdeva totalmente il controllo del suo corpo, ma utilizzava quella parte di sé che poteva rendersi autonoma dal suo Io tradizionale e permettere la riproduzione grafica del susseguirsi di segni e colori, causato da una sorta di brainstorming psichedelico, in una maniera altrimenti impossibile. E poi



Tavola doppia dalla storia Harzack, apparsa sulla rivista Metal Hurlant.

quel tratteggio: fine, dettagliato, barocco, ben diverso dal pennello utilizzato per le storie di Blueberry. Lo stesso tratteggio che diverrà impossibile non riprodurre per tutti coloro che verranno durante e dopo questa ventata d'aria fresca che usciva dalle mani del genio di Nogent-Sur-Marne. L'influenza del suo segno la si può notare in maniera evidentissima nei lavori di giganti del fumetto come Milo Manara (a partire da opere come Lo Scimmiotto o H.P. e Giuseppe Bergman), Enki Bilal, Andrea Pazienza, Geoff Darrow, Frank Miller, e possiamo spostarci anche verso il Sol Levante scomodando le opere di mangaka quali Katsuhiko Otomo o Akira Toriyama. E la lista potrebbe continuare all'infinito e includere qualunque fumettista abbia lavorato dopo Moebius, avendone subito ognuno, non per forza in maniera diretta, un' influenza più o meno riscontrabile, tanto che è possibile poter dividere il fumetto in "prima di Moebius" e "dopo Moebius". Forse però la parola dividere non sarebbe piaciuta all'uomo scomparso ormai cinque anni fa (10 marzo 2012), a 73 anni, nelle cui storie non doveva per forza esserci dei limiti o delle regole fisse, un uomo che ci ha insegnato che "si può benissimo immaginare una storia a forma d'elefante, di campo di grano o di fiammella di cerino". Forse chi non ha ancora letto le storie di Arzach si aspettava un riassunto o qualcosa di simile. Beh, Moebius il riassunto era capace di metterlo anche laddove la storia che si apprestava a raccontare non ne aveva altre alle spalle di cui riassumere qualcosa e, non importava cosa avrebbe disegnato dopo, un bel "continua" alla fine non glielo toglieva nessuno. Chissà, forse anche noi (io,tu,loro) abbiamo uno, due (tre, quattro... chi sono io per dirlo?) di quelle affascinanti preistoriche creature alate che popolano questo cosmo, che va ben oltre la carta stampata, e a volte li liberiamo e ci sentiamo un po' come Arrzak, che in un'ambigua (cosa non lo è in Moebius, poi?) vignetta finale dichiara il suo disappunto in mezzo a quelle strane piante, tra quei colori, racchiuso in un rettangolo di carta: "PERSO...!".

Davide Deidda



Moebius autoritratto all'interno della storia La Deviazione, apparsa sul n°688 di Pilote, nel 1973

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

La televisione del nulla e dell'isteria (IV^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. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. 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.

Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione

(Non abbiamo la certezza che questa citazione sia di Giacomo Devoto o Ennio Flaiano, ma va bene lo stesso. il concetto tiene. La profezia si è avverrata)



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



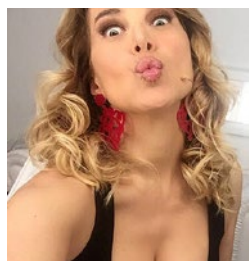
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Beelli noto
come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Fabrizio Frizzi



Bruno Vespa



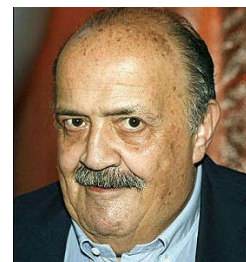
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



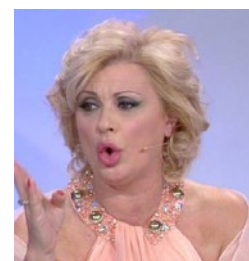
Teo Mammuccari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Gigi e Ross



Gialappa's Band



Tiziano Crudeli



Angela Troina (Favolosa cubista)



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santachè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



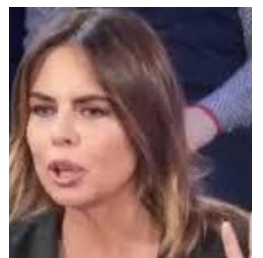
Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pereo

Tv, maneggiare con cura: istruzioni per l'uso

Se la conosci forse la eviti, ma se non la conosci la becchi in pieno!



Antonio Loru

Non c'è dubbio (lo si vede dai risultati) che la televisione sia autoritaria e repressiva come mai nessun mezzo di informazione al mondo. Il giornale fascista e le scritte sui cascinali di slogan mussoliniani fanno ridere: come (con dolore) l'aratro rispetto a un trattore. Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano; il nuovo fascismo, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione (specie, appunto, la televisione) non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre. (Pier Paolo Pasolini, Sfida ai dirigenti della televisione, Corriere della Sera, 09 dicembre 1973, ora [parzialmente] in Scritti corsari, Acculturazione e acculturazione, pgg. 22/25, Garzanti, MI, 1990) Il cinema si ispira alla vita, la vita si ispira alla televisione. Le differenze maggiori tra i vari canali televisivi sono tuttora le previsioni del tempo. (Woddy Allen) Al cinema preferisco di gran lunga la televisione. È vicinissima

al cesso. (Anonimo) In televisione, a parte le disgrazie, la violenza, la vanità e la stupidità, tutto è falso. È singolare come alcune giornaliste si adirino per essere state fotografate in topless e al tempo stesso non si vergognino di mostrare in televisione tutte le sere il loro volto. (Carl William Brown). Troppi film prodotti dalle televisioni, non è più cinema, è fiction, anche se firmata da grandi registi, ricca di interpreti famosi, amati dal pubblico. Il cinema è libertà, la televisione no! È indottrinamento. Cura gli interessi dei suoi editori, che sono banchieri, palazzinari, speculatori finanziari, quelli degli amministratori e dei consigli di amministrazione dei marchi che pubblicizza, dei prodotti a cui fa la reclame. Nella televisione pubblica poi troviamo gli stessi soggetti che però qui svolgono, IN CHIARO, anche funzione politica, siedono nei banchi dei parlamenti, o direttamente o rappresentati da loro uomini e donne di fiducia, spesso famigliari stretti, figli, generi, nuore e nipoti, fratelli e cugini, se non occupano personalmente i ministeri o sono alla guida dello stesso governo nazionale o di importanti regioni. È chiaro che anche i produttori cinematografici e i distributori debbono fare cassa, nel caso del cinema cassetta al botteghino, si diceva una

volta, ma il sistema cinema non ha gli strumenti per controllare tutto il prodotto cinema, ciò che in buona sostanza chiamiamo film, le sue maglie lasciano passare tante belle storie, fanno conoscere al grande pubblico personaggi, situazioni, che senza il cinema, il pubblico popolare non avrebbe modo di conoscere. Il cinema è un sistema ancora aperto, o non ancora chiuso del tutto, resta esposto al nuovo che può arrivare quando meno te lo aspetti da ogni dove. Un film, specie un corto, si può auto produrre e far girare in circuiti ancora non controllati totalmente dal governo mondiale delle coscienze e delle coscienze, dai costruttori di immagini funzionali a tenere in piedi il baraccone, coi suoi burattinai consapevoli e i burattini ipnotizzati dalle informazioni che senza soluzione di continuità, 24 ore su 24, sette giorni alla settimana, 12 mesi e 365 giorni all'anno, più o meno dalla seconda metà del Novecento accompagnano ogni anno della nostra vita, senza lasciarci il tempo di rielaborare, a schermo spento, il visto, il sentito in televisione. Perché anche le spiegazioni, le ipotesi interpretative eruttano sempre dalla televisione, con programmi appositi: la metatelevisione, nell'oscenità del tutto,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 oscenità delle oscenità. *La televisione informa*, crea *weltanschauung*, impone, condiziona, non dà il tempo di raccogliere le idee, per poterlo fare bisogna essere molto forti, bisogna aver conosciuto un mondo diverso, dove ancora la paleotelevisione di allora era altro, si guardava, come a tante fonti di accesso al grande mondo, dal di fuori, mantenendo le giuste distanze tra la nostra identità e il suo essere altro, un altro intrigante, certo, ma non completamente seducente. Oggi ripenso ai continui ammonimenti dei nostri vecchi, allora ancora saggi: *non guardare la televisione troppo da vicino, che ti fa male agli occhi!* Oggi penso che in realtà avvertissero in maniera più o meno confusa la paura che noi bambini del Cinquanta e del Sessanta potessimo cadere dentro le fauci spalancate di quel baratro e non riemergere più. Per sarcasmo della sorte ci sono poi caduti loro, attratti dalle sirene IVAZANICCHI, ANTONELLACLERICI; PATRIZIO ROVERSI; FABIFAZI E LITTIZETTE IN GRANDE COPIA, con i loro nipotini, i bambini degli Ottanta e a seguire, che noi padri e madri non abbiamo saputo più proteggere dalle lusinghe di questo mostro, certo oggi più scaltro, ma altrettanto certamente meno attenti dei nostri genitori di allora, più poltroni, come i nostri genitori di allora, poveri vecchi lobotomizzati di oggi, non abbiamo avuto la perseveranza al monito: *non guardare la televisione troppo da vicino, che ti fa male agli occhi, prima i compiti, poi solo La TV dei Ragazzi, e a letto, che domani c'è da fare!* Invece, come fossero pani e pesci abbiamo anzi moltiplicato gli schermi nelle case: ognuno il suo in camera sua! *Il cinema invece non informa: il cinema comunica*. Il film racconta la sua storia, poi la macchina si spegne, le luci in sala si accendono e lo spettatore può immediatamente diventare parte attiva, scambiandosi i *cosa hai capito tu, cosa avrà voluto comunicare il regista*, oppure si porta tutto a casa, rimugina, riflette, racconta agli altri, se ha voglia, quando ha voglia. Niente di tutto questo accade allo spettatore televisivo, che catturato in tenerissima età non esce più dal racconto televisivo, è *parte* (inconsapevole) *lesa* di questo racconto ininterrotto che proprio per questo non viene percepito nella sua reale effettività. Non c'è dualità nella vita al tempo della televisione, non c'è dialettica tra l'io spettatore fruitore e l'altro, il produttore e dispensatore di forme di spettacolo più o meno apprezzabili, più o meno piacevoli: show, sceneggiati, programmi di divulgazione artistica, scientifica, concerti e quant'altro. Dentro la televisione, quella triste dei giorni nostri, tutte queste distinzioni non esistono più, non ci sono le differenze classiche, l'alterità che non scompare a teatro o al cinema, nelle visite ai musei, per fare qualche esempio. La condizione dello spettatore televisivo è quella di un internato a

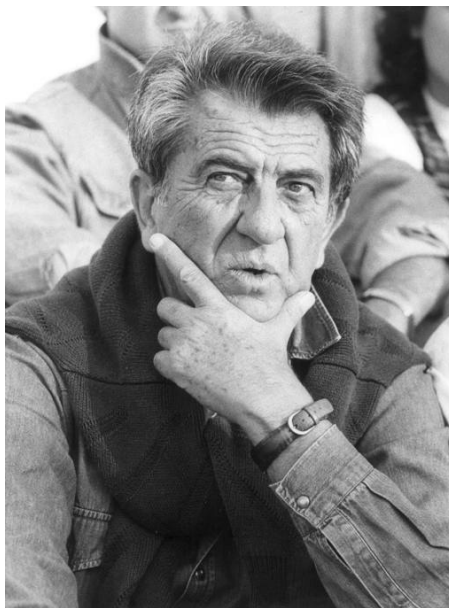
vita che non conosce nulla dei tanti mondi esterni che pure ci potrebbero essere, che ogni giorno assiste alla replica senza fine della sua miserevole condizione, arreso alla stupidità della sua condizione. Gran parte della storia del Novecento, le belle pagine ma soprattutto le porcherie perpetrate dai vari regimi sparsi per il mondo, le persone comuni, gli operai, i contadini, le massaie, le operaie, le impiegate, gli studenti, le studentesse, le hanno scoperte al cinema. Le storie d'amore, qualcuna davvero bella, ben raccontata, ma anche la storia delle lotte, quelle attuali in giro per il mondo, quelle combattute dai loro padri e delle loro madri. Per dirla tutta, il cinema ha educato la nostra generazione e la generazione dei nostri padri prossimi al comunismo e ad altre forme di so-



dominare le classi sociali subalterne insieme ai padroni delle ferriere, le classi economiche egemoni nel XX secolo, come la carità cristiana nella sua versione di ausilio ai governi più reazionari e antipopolari del Novecento, la dottrina sociale cattolica, di volta in volta, bastone fascista o bastone clerico-consumistico-fascista-repubblicano, avvolto in bucce di carota. Pensate che l'articolo, (citato in esergo), Pasolini l'ha scritto più di quaranta anni fa quando, tutto sommato, la televisione di Stato, unica in Italia fino agli anni Ottanta, non era quella discarica di idiozia che è oggi. Erano gli anni del golpe culturale perpetrato dalle cosiddette televisioni *commerciali*. Ma, in Italia, dal 1953 a oggi, è stata qualcosa di diverso da una sinestetica cassa di risonanza per il lifestyle commercial-consumistico? Anche noi che apparteniamo alle generazioni dell'immediato Secondo dopoguerra, assieme alla comprensibile nostalgia che prende, (i vecchi *subiscon*



Alberto Manzi (1924 - 1997) è stato un docente, pedagogista, personaggio televisivo e scrittore italiano, noto principalmente per aver condotto la fortunata trasmissione televisiva *Non è mai troppo tardi*, messa in onda fra il 1960 e il 1968, il cui successo fu tale che, successivamente, venne riprodotta all'estero in ben 72 Paesi



Nanni Loy (1925- 1995), regista dell'Italia del boom, tra ironia e disillusione

le ingiurie degli anni, non sanno distinguere il vero dai sogni) pensando alla televisione di ricerca antropologica degli esordi, che aveva come protagonisti Mario Soldati, Nanni Loy, il maestro Manzi, Giuseppe Ungaretti, dobbiamo chiederci: *ma Carosello, cos'era? A cosa serviva? A chi ha giovato? Che tipo di operazione è stata? Il nostro attuale, il presente adesso e qui, ha un legame storico con ... e mo? ... e mo? Moplen! Con: anch'io ho sbagliato! Non ho utilizzato cotal brillantina!! Coi biscotti per far crescere forti e sani i nuovi italianini repubblicani, pubblicizzati da un nerboruto scalpellino seminudo?* La soluzione facile sarebbe: spegnete la tv, non guardate la televisione. Le soluzioni però non sono mai facili, meno che meno facili facili. La soluzione vera, o almeno un'ipotesi plausibile di soluzione, è guardarla attentamente la tv, con occhio spietatamente critico, analitico, e insegnare ai giovani a fare altrettanto. Con la televisione ma anche con tutti gli altri potenti mezzi di distrazione di massa dell'attuale, prepotente, debordante know-how informativo. Il fascismo del nostro tempo: il tecno fascismo.

lidarismo sociale che andavano ben oltre lo spontaneismo o il finto solidarismo utile a lasciar le cose come si trovano per poter continuare a

La TV e la democrazia del nulla: non è mai troppo tardi



Massimo Esposito

Il filosofo francese Jean Baudrillard sosteneva che il destino e la condizione delle società avanzate è che qualsiasi fatto, a prescindere dell'essere vero o falso, tende a degradarsi e a diventare uno spettacolo o un oggetto di consumo. Informazioni ed interpretazioni, emesse e ricevute, si eguagliano in quanto meri simulacri della realtà. La TV e la democrazia del nulla. Diamo per scontato il concetto di "informazione democratica" e non troveremo né informazioni né democrazia nella maggior parte di media. Troveremo, rapidamente, la contraddizione nel fatto che sia l'una che l'altra sono slegate dalla realtà. Paradossalmente vedremo che l'unica verità è collocata nel linguaggio dei media; l'apparato mediatico non modella il linguaggio su ciò che vede, ma raffigura la realtà dei fatti con narrazioni nel suo linguaggio tramite una fuga di riflessi (specchi) che rimandano l'uno all'altro. In parole semplici i concetti espressi creano un linguaggio per fatti inesistenti ma tuttavia veri. Arriva inevitabilmente il momento in cui la realtà non esiste più. La realtà è diventata simulacro stesso. Provo a mettere in luce alcune pertinenze di riferimento. La guerra vista in televisione; è una simulazione realizzata con documentari di repertorio. I disastri naturali (terremoti e alluvioni); colpa della divina provvidenza. L'ultima, pertinenza, in ordine di tempo: "l'Europa a più velocità"; simulazione involontaria d'ottimismo irrealista. Il nostro primo ministro si affretta a dichiarare: "UE, stanchezza ma progetto comune resta valido". A quale progetto si riferisce: l'Europa unita che si sta separando per debolezza o alla UE con doppia valuta che già esiste di fatto? (in 7 paesi l'euro non è valuta ufficiale). Concetti espressi con queste modalità finiscono per significare sé stessi invertendo gli schemi della comunicazione. Il significato comunica il significante e non viceversa. TV spazzatura o schizofrenica? Quando vengono "attaccati", alcuni conduttori televisivi, si difendono dichiarando che i loro programmi veicolano valori "giovani" o addirittura educativi. In una recente intervista una famosa signora dello schermo ha dichiarato: [...] *l'educazione spetta ai genitori e alla scuola, non penso debba essere compito mio. Basta navigare su internet o guardare Facebook: il mio programma "altro non è che quello che adesso i ragazzi fanno su internet e su Facebook. Identico". E ancora: [...] l'altro mio programma, secondo me è tutto fuorché televisione non educativa. Perché insegna il valore del sacrificio, l'importanza dello studio e di dedicarsi alla propria passione. Ti insegna anche a vivere di quello che sogni, a provare ad alimentare la tua aspirazione. Ma ti insegna anche la sconfitta e ti dimostra che esiste la vita oltre l'insuccesso*

[...] Meno male! Giunti a questo punto è chiaro che tutto quello che è stato detto è cosa risaputa e nota. Ma ci sono anche ricercatori veri (dal Corriere della Sera) Edoardo Bonicelli, che - con incredibile rigore scientifico - dimostra che individui dai 50 anni in su hanno mostrato nei sei anni fra il 2006 e il 2012 continui e persistenti "aumenti dell'intelligenza". Inquietante quel persistente! Resta da capire con quale tipo di programma televisivo il miracolo si è manifestato al netto dell'intelligenza di chi ha effettuato le misurazioni dei cervelli degli spettatori. Tornando a Baudrillard ci ricorda: "Il simulacro non è mai ciò che nasconde la verità; ma è la verità che nasconde il fatto che non c'è alcuna verità. Il simulacro è vero". Svanita la distinzione tra il vero e falso, compreso la post-verità, come nella caverna platonica restano solo milioni di immagini tra immagini; opinioni contro altre opinioni, informazioni e non formazione. Tutto tranne "La Verità". Ritengo inutilmente necessario elencare esempi di questa scomparsa e di questo capovolgimento offerto quotidianamente. In realtà ciò che ci viene mostrato è una oscena e costante contraffazione di fatti costellati da immagini spettacolari selezionate ad arte così da creare il massimo della disinformazione coerente con la maggiore quantità possibile di messaggi. La politica sull'orlo di una crisi isterica interroga le masse fingendo di credere alla sua intelligenza. Con l'aiuto dei soliti sondaggisti. "L'assioma di credibilità", prevede che gli spettatori televisivi abbiano grandi opinioni da esprimere. In realtà lo spettatore medio non ha niente da esprimere e tuttavia massimamente esprimerà risposte anticipate dai sondaggi. In realtà lo spettacolo quotidiano offerto evidenzia solo scorrettezze e furberie compreso le minacce in assenza di veri programmi politici. Una chiave di comprensione ci è stata fornita dagli studi del linguista Tullio De Mauro: "[...] meno di un terzo della popolazione italiana ha livelli di buona comprensione della scrittura per orientarsi nella vita di una società moderna [...] L'analfabetismo funzionale fa credere che la realtà sia diversa da quella vissuta. Mediamente pochi spettatori posseggono una buona comprensione dei vocaboli ambigui e delle locuzioni avverbiali usate dai media televisivi. "La mistificazione standardizzata della verità" e l'analfabetismo funzionale è usato come uno strumento per arrivare al potere. Molti dei volti noti "televisivi" devono il loro successo al fatto che in ogni atto e in ogni parola del personaggio cui danno vita davanti alle telecamere traspare di mediocrità. Secondo Socrate "il sapere è un bene"; e alla fonte, dieri, troviamo un solo male: l'ignoranza. Al momento c'è solo da augurarsi un risveglio e di vedere riapparire il "maestro di Non è mai troppo tardi", Manzi, che dalla televisione in bianco e nero degli anni sessanta insegnava a leggere e scrivere agli adulti analfabeti.

Massimo Esposito

La bustina del Dott. Tzira Bella

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

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Bedda Matri! Cosa sta succedendo all'istituzione che più di tutte dice Italia nel mondo? La famiglia, atomo spirituale, culla dei valori cattolici, base del credo e dell'azione politica nel nostro Paese, sembra essere oggi l'ufficio di collocamento di ogni scarrafone bello 'a mamma soja nei posti che contano. Non sta a noi giudicare! Qui però il do ut des, stando alla denuncia, riguarderebbe una famiglia molto in alto! Fedeli al principio di dare voce a tutte le campane non entriamo nel merito delle accuse mosse nella lettera ai suoi noti componenti. Al Signor Scherzacoifanti diamo, com'è nostro costume, ospitalità; a lui però lasciamo l'intera responsabilità di queste gravi affermazioni.

Parentopoli celeste!



Dott. Tzira Bella

Assunzioni facili in paradiso per parenti e amici di Gesù! La magistratura indaghi, si garantiscano concorsi trasparenti per quei posti a tempo indeterminato, forse eterni. Sono in grado di fare i santi solo gli appartenenti alla famiglia nazarena e i membri della succursale romana? L'Urbe, nata come sede staccata della centrale palestinese, le ha rubato la scena, per la bellezza dei suoi appartamenti e caseggiati costruiti in tutto il Mondo, per l'elegante portamento dei ministri rappresentanti di Gesù quiggiù. Il padre (putativo) Giuseppe, ma soprattutto la madre Maria, tanti incarichi e uffici; qualcuno, poteva lasciarlo alle altre, con la crisi occupazionale che grava sulle donne? Madre di Dio, Sancta Dei genitrix, Mater Salvatoris Creatoris e Ecclesiae, Castissima e Inviolata, Sancta Virgo Virginum, Causa Nostrae Laetitiae, Vas Spirituale, Onorabile e Insigne Devotionis, Rosa Mystica, Turris Davidica e Eburnea, Domus Aurea, Foederis Arca, Ianua Coeli, Stella Matutina, Salus Infirmorum, Refugium Peccatorum, Consolatrix Afflictorum, Regina Angelorum In Coelo Assunta, (ti pareva!), Calpestrice del Serpente!!! E il Padre vero!! Si è eletto con assoluta autoreferenzialità, senza primarie, né democratiche votazioni, Causa Prima, Somma Sapienza, Massima Potenza, Primo Amore, altre carichette che sommate lo collocano in posizione dominante di Essere Perfetto. Santi e beati i nonni del Salvatore e i parenti fino alla quattordicesima generazione. I seguaci di Cristo, a parte Giuda, tutti santi e beati, lo credo bene, coi benefici che derivano per loro e per gli eredi da: abbazie, cattedrali, pievi, battisteri, monasteri e chiese campestri, cappelle, collegiate, santuari, templi. 'azz! Una fortuna! Menzioni speciali ai simpatizzanti vissuti prima della Rivelazione. Si applichino i criteri della meritocrazia e delle pari opportunità! Chi proviene da famiglie povere di fede ha uguale diritto alla beatitudine e alla santità, se merita!

Celestino Scherzacoifanti

Il gigante dai piedi di argilla della televisione privata italiana

I trasferimenti coatti di Mediaset e Sky



Andrea David Quinzi

Quando nel 1976 una sentenza della magistratura aprì la strada alle cosiddette emittenti locali l'etere si trasformò in una foresta vergine, libera e senza regole. Per qualche anno le televisioni private si moltiplicarono poi si affermò la legge del più forte. Grandi

gruppi editoriali entrarono nell'agone televisivo: la Rusconi aprì *Italia Uno*, il Gruppo Mondadori *Retequattro*. Ma entrambe vennero divorate da *Canale 5*, la televisione fondata nel 1980 da un palazzinaro milanese, Silvio Berlusconi, che dimostrò subito di avere una marcia in più, anzi due: l'appoggio delle banche e quello della politica. Con i soldi mise sotto contratto celebri personaggi della RAI che attirarono gli investitori pubblicitari e, con l'appoggio del governo Craxi, nel 1984 riuscì ad eludere una sentenza della magistratura che aveva oscurato le reti Fininvest le quali, aggirando la legge, trasmettevano illegalmente su scala nazionale. Con i decreti Berlusconi, Craxi riaccise le 3 reti della Fininvest, le cui casse si riempirono dei soldi della pubblicità. Nel 1990, infine, il VI governo Andreotti, su pressione del PSI, varò la Legge Mammì, che mise la parola fine alla preminenza della RAI e, legittimando la situazione anomala preesistente, diede vita a quel fenomeno tutto italiano del duopolio televisivo che stroncò le possibilità di lavoro e di sviluppo che un sistema televi-

ha scippato vari privilegi, complici i partiti e il Psi con il suo attivismo furfantesco, cui si deve tra l'altro, la perla denominata 'decreto Berlusconi', cioè la scappatoia che consente all'intestatario di fare provvisoriamente i propri comodi in attesa che possa farseli definitivamente. Decreto elaborato in fretta e furia nel 1984 ad opera di Bettino Craxi in persona, che perfino in una repubblica delle banane

che, con lo sviluppo del WEB, la riduzione della pubblicità e il crollo degli ascolti è andato in crisi. Alla disperata ricerca di riconquistare il mercato pubblicitario, una dirigenza oramai disabituata alla concorrenza ha fatto scelte ed investimenti sempre più sbagliati, e le azioni Mediaset, che nel 2000 avevano raggiunto il record di 27 euro l'una, oggi ne valgono meno

di 4. Per salvare il salvabile, e soprattutto gli interessi dei suoi azionisti, l'azienda di Berlusconi è ricorsa al sistema più semplice e brutale: il taglio dei dipendenti. Fino all'anno scorso sul sito ufficiale di Mediaset si leggeva che: "I dipendenti del Gruppo al 31 dicembre 2014 sono pari a 5.559 unità (5.491 a tempo indeterminato), in diminuzione rispetto alla consistenza di fine 2013, pari a 5.693 unità (5.626 a tempo indeterminato)".



Manifestazione dei trasferiti Mediaset del 2013

avrebbe suscitato scandalo". Nel 1994 Berlusconi fondò un partito ed entrò in politica e, da allora fino ad oggi, i suoi giornali e le sue televisioni hanno sempre bollato come attacchi politici i dubbi e le critiche al suo impero mediatico. Di fatto, in Italia, ogni tentativo di concorrenza allo strapotere delle televisioni di Berlusconi è morto sul nascere, da Cecchi Gori a Murdoch, e quando nel 2004 l'impre-

to". Oggi, sullo stesso sito, si legge che "I dipendenti delle società italiane appartenenti al Gruppo Mediaset a fine 2015 sono pari a 4.154 unità (di cui 4.098 a tempo indeterminato)" (http://www.mediaset.it/corporate/impresa/risorseumane_it.shtml?2#page). In sordina e senza troppo scalpore (mai visto un servizio su *Striscia la notizia* o *Le Iene* in proposito...), in due anni Mediaset ha chiuso sedi e liquidato oltre

1500 lavoratori - millecinquecento -, quasi il 30% del totale, a una media impressionante di due dipendenti in meno ogni giorno: "Chi per manovre economiche - ha detto poche settimane fa Papa Francesco - per fare negoziati non del tutto chiari chiude sedi lavorative e toglie lavoro a uomini, questa persona fa un peccato gravissimo". Ma se è vero che per aziende come Mediaset i dipendenti sono soltanto dei numeri, è anche vero



sivo pluralista avrebbe garantito al paese (https://it.wikipedia.org/wiki/Legge_Mamm%C3%AC). Il giornalista Vittorio Feltri, che in quegli anni chiamava Berlusconi 'l'amico antennuto del Garofano', scrisse su *l'Europeo* (11 agosto 1990): "Per 14 anni, diconsi quattordici anni, la Fininvest



Manifestazione dei trasferiti Sky del 2017

ditore Francesco Di Stefano si vide finalmente riconoscere il diritto di disporre per la sua *Europa7* delle frequenze occupate abusivamente da *Retequattro*, il parlamento, aggirando ancora una volta una precisa sentenza, emanò la Legge Gasparri che cambiò le carte in tavola. Queste origini della televisione privata italiana, caratterizzate da favoritismi e soffocamento della concorrenza, hanno creato negli anni un gigante dai piedi di argilla

che la perdita di personale con decine di anni di attività alle spalle disperde grandi professionalità, soprattutto laddove la competenza è legata all'esperienza, ed impoverisce ulteriormente le capacità operative delle TV private. È il classico serpente che si morde la coda: non avere più persone giuste al posto giusto significa perdita di qualità, di fidelizzazione del personale, crollo degli ascolti e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

diminuzione della pubblicità, e i risultati si vedono nei programmi televisivi sempre più ripetitivi, privi di nuove idee e legati a format oramai superati. Come le navi negriere in caso di pericolo gettavano in mare senza alcuna pietà il loro "carico" umano, così gli imprenditori incapaci e di pochi scrupoli si liberano dei dipendenti. Sono molti i modi "legali" per farlo e del resto, "grazie" alla legge Fornero, anche se un lavoratore fa causa e dimostra che è stato licenziato senza giustificato motivo al massimo gli spettano 24 mensilità. Il metodo più radicale è senz'altro quello del trasferimento coatto che, in caso di rifiuto, come recita l'articolo 57 del CCNL 2011 delle imprese radiotelevisive private costituisce: "...un giustificato motivo soggettivo di risoluzione del rapporto di lavoro", cioè il licenziamento! Separando famiglie e destabilizzando la vita dei lavoratori, i trasferimenti, sebbene legittimi, sono la soluzione "ideale" a drastiche riduzioni del personale. Le parole pronunciate da Papa Bergoglio due settimane fa erano proprio rivolte ai lavoratori del polo televisivo di Roma di Sky ai quali l'azienda, a gennaio, ha annunciato il trasferimento a Milano per 300 di loro, nonché l'esubero di altri 200, con un taglio secco di oltre il 50% degli impiegati di Roma. Quattro anni fa Mediaset fece la stessa identica cosa, ordinando il trasferimento coatto a Milano di 77 dipendenti di Roma. Naturalmente un trasferimento deve essere giustificato da: "...comprovate esigenze tecniche, organizzative e produttive che verranno esposte al lavoratore per iscritto". E così Sky ha motivato il trasferimento ai 300 dipendenti romani come una misura necessaria per rendere la rete più competitiva rispetto alle piattaforme che forniscono la TV online a costi più bassi. Mediaset, invece, "comprovò" la necessità del trasferimento con vuote formule da briefing aziendale: "...l'accentramento delle funzioni di Staff del gruppo Mediaset nella sede di Milano, sviluppandosi attraverso la centralizzazione organizzativa, operativa e logistica, e privilegiando la semplificazione e standardizzazione, è finalizzato a garantire una maggiore efficienza". La realtà ovviamente era ben diversa e ad ammetterlo fu lo stesso Berlusconi che, intervistato da Michele Santoro a La7 nel programma Servizio Pubblico, il 10 gennaio del 2013 dichiarò: "...c'è una possibilità di ridurre i costi unificando certi uffici a Milano, ma c'è l'impegno che chi non vorrà andare a Milano resterà assunto a Roma" (<https://youtu.be/0Sxpz7pnNE8>). RIDURRE I COSTI, altro che maggiore efficienza. Naturalmente non era vero che chi voleva sarebbe rimasto in forza a Roma e decine di dipendenti, soprattutto donne con figli, furono costretti ad accettare la cosiddetta "risoluzione consensuale del rapporto di lavoro". Dei 77 dipendenti che era assolutamente necessario trasferire a Milano ne rimasero solo 14! Certo: "Chi toglie lavoro per manovre economiche fa peccato gravissimo", (Papa Bergoglio 15 marzo 2017), ma la manovra economica per "ridurre i costi" con il taglio del personale era stata raggiunta.

Andrea David Quinzi

The Bad Kids



Eleonora Migliorini

Sono in molti a ritenere che in California si viva bene. Ed è vero, almeno fino a un certo punto: un occhio incline al romanticismo, uno sguardo distratto — non necessariamente superficiale, magari solo un tantino frettoso — possono facilmente indulgere negli aspetti più piacevoli di quest'angolo d'America. Le spiagge interminabili, l'oceano di carattere, le montagne e i parchi naturali tratteggiano una cartolina al cui richiamo è davvero faticoso resistere. Eppure, al di là degli scenari cinematografici, dei sorrisi perfetti e delle ville eleganti, altri scenari meno indimenticabili fanno capolino, altre espressioni meno accattivanti intristiscono i visi, altre abitazioni meno appariscenti sono occupate a fatica. *The Bad Kids*, un appassionante documentario realizzato da Keith Fulton e Lou Pepe, parla proprio di quegli scorcii apparentemente sconfortanti di America in generale e di California in particolare, costellati di adolescenti a rischio, prossimi all'abbandono delle aule scolastiche, gravati di problemi e di sensi di colpa e inadeguatezza duri a morire. Al centro della narrazione, infatti, è un istituto superiore "di frontiera", il Black Rock Continuation High School, che, immerso nel giallo abbacinante del deserto del Mojave, ricorda l'estrema stazione di posta dei pionieri, l'estremo baluardo di civiltà di fronte al Grande Nulla, non solo fisico, ma anche — e soprattutto — metaforico. Un luogo scarno e brutale nel sottolineare e in certo modo incarnare il disagio sociale vissuto dagli studenti, i "bad kids" del titolo che, rifiutati da qualsiasi altro corpo docente, qui sono incoraggiati, seguiti, stimolati, protetti e lanciati verso un futuro migliore rispetto al loro passato. Un luogo del corpo e dell'anima, in cui perfino gli alberi — i celeberrimi esemplari di *Joshua tree* — sembrano invocare aiuto, tendendo le braccia robuste e irsute verso il cielo perfetto e implacabile che incombe ovunque con la malizia di un cattivo presagio. Più storie si intrecciano all'interno e all'esterno dell'edificio, storie di giovanissimi quasi persi eppure capaci di riscatto e ripresa; storie di ragazzine-madri e di talenti musicali in cerca di direzione; storie di

nonne desiderose di salvare almeno la nuova generazione, non essendo riuscite a salvare quella di mezzo dal baratro della miseria culturale e morale. In una simile realtà, al di là della figura immensa della preside — sempre presente all'arrivo degli studenti, pronta a regalare a ognuno di loro un sorriso e un saluto di incoraggiamento, e capace di trascorrere ore intere al telefono, nel tentativo di dare una speranza ai meno coraggiosi — non sono tanto i nomi dei singoli a rimanere impressi nella memoria, quanto la generale impressione di buona volontà e sacrificio civile. Ciò che si agita, sullo schermo, e che ti si appiccica addosso non lasciandoti più, è lo sforzo collettivo degli insegnanti, decisi ad ascoltare, a correggere, a impegnarsi davanti agli sforzi encomiabili dei ragazzi. Tutti i professori, infatti, hanno scelto



questo tipo di coinvolgimento, hanno deciso di dedicarsi a questi nuovi ultimi, dimostrando una sensibilità al problema assillante della dispersione scolastica (e di quanto si celi dietro tale espressione), fuori del comune. Ma che, purtroppo, non trova sponda d'approdo negli altri adulti presenti nella pellicola, gli adulti delle famiglie — le madri derelitte e i padri assenti — figure negative, marginali, bisognose loro stesse d'aiuto, troppo spesso controproducenti, troppo spesso causa involontaria delle miserie dei propri figli. Il documentario, una piccola perla cui è impossibile rimanere indifferenti, e che solo dopo più di un anno dalla presentazione ufficiale è riuscito a ottenere uno spazio pubblico, è dotato, in compenso, di un sito internet accattivante, tramite il quale proporre collaborazioni, lanciare richieste di soccorso. Che, una volta osservate le vite discretamente riportate sullo schermo, difficilmente resteranno inascoltate.

Eleonora Migliorini

Al cinema

Io, Claude Monet

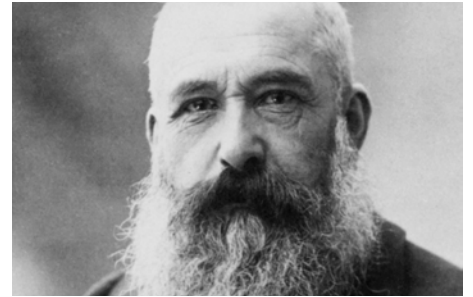


Paola Dei

Per due giorni al cinema nel mese di febbraio abbiamo potuto ammirare la storia di colui che è considerato il padre dell'impressionismo in virtù di una sua opera che porta il nome di *Impressione*. *Levar del sole*, realizzata nel 1872 ed esposta

nell'aprile 1874 nello studio del fotografo Nadar. Fu in questa occasione che il critico Louis Leroy usò per la prima volta il termine impressionismo dando il via ad un movimento pittorico che ha trasformato la storia dell'arte e stimolato ricerche e studi che hanno coinvolto tutto il mondo. L'artista nel docufilm di Phil Grabsky si rivela a noi attraverso un carteggio composto da tremila lettere, grazie alla straordinaria capacità del regista di utilizzarle per narrarci la vita e le opere del grande pittore francese in maniera appassionante e densa di suggestioni. Nato a Parigi nel 1840 e morto a Giverny nel 1926, Claude scoprì il suo amore per la pittura molto presto, quando appena quindicenne iniziò a realizzare caricature di personaggi a carboncino. Successivamente divenne allievo di David e ebbe modo di conoscere il pittore Eugène Boudin, colui che considererà sempre il suo vero Maestro in virtù del fatto che gli insegnò la forza di un dipinto realizzato sul luogo in cui si trova, imparagonabile alle opere realizzate dentro uno studio. Nella vita dell'artista si alternano momenti di intensa sofferenza e periodi di grande creatività che ce lo rendono assolutamente umano e geniale allo stesso tempo. Non aspirava a diventare un grande artista come i pittori dei secoli precedenti ma piuttosto a catturare la luce, le sensazioni, i profumi e le impressioni che le bellezze naturali evocavano in lui. "Voglio dipingere tutto!" ci dice Monet attraverso la voce fuori campo che nel docufilm ci accompagna fra opere senza tempo dove la luce del mare che cambia continuamente donando ai colori tonalità diverse si fonde con il cielo in un'armonia di opposti di rara bellezza. Sostenuto dal padre che credeva fortemente nelle capacità pittoriche del figlio, Claude fu invitato a svolgere il servizio militare fin quando non si fosse trovato un sostituto che prendeva il suo posto. Fu arruolato nel Reggimento dei Cacciatori d'Africa, e rimase sedotto dai colori e dalle tonalità luminose di quei luoghi. Fa sogno, desiderio, luce della mente che riflette la luce esteriore il pittore compone poesie con il colore. I primi piani realizzati da Phil Grabsky ci conducono davanti a paesaggi luminescenti dove il colore la fa da padrone e compone esso stesso le forme che ci permettono di percepire la vita con gli stessi occhi dell'artista che nell'ultimo periodo della sua vita, abitò a Giverny, dopo la perdita della moglie Alice, e dipinse le ninfee infinite volte, cercando tutti i

mutamenti delle diverse ore del giorno e dei suoi stati d'animo. È qui a Giverny, dove visse con la figlia Blanche che Monet visse momenti di intenso dolore alla ricerca di qualcosa che non riesci a trovare ed in questo suo disperato tentativo ci ricorda gli scritti di Vincent Van Gogh al fratello Theo. Nel 1925 racconta: "Non dormo più per colpa loro, di notte sono continuamente ossessionato da ciò che sto cercando di realizzare. Mi alzo la mattina rotto di fatica [...] dipingere è così difficile e torturante. L'autunno scorso ho bruciato sei tele insieme con le foglie morte del giardino. C'è n'è abbastanza per disperarsi. C'è n'è abbastanza. Ma non vorrei morire prima di aver detto tutto quel che avevo da dire, o almeno aver tentato. E i miei giorni sono contati". Fra lutti dolori e sbalzi di umore Monet non abbandonò mai la sua pittura e la sua ricerca nel tentativo di raccontare l'universale attraverso il particolare. Il critico d'arte Venturi criticò molto le ninfee di Monet considerandole un grave errore artistico, ma il senese Cesare Brandi invece le amò molto scorgendo in esse innovazioni e originalità. Sostenne: "[...] si assiste come a una continua partenza, quasi le ninfee salissero vorticosamente al cielo sbocciando in pioggia di stelle come i bengala. Ed esse sono là, nel languore esaltato di quell'acqua torbida e purissima, in cui nascono di vol-



confusa ma profonda". ebbe a dire Proust "[...] nella quale si svela la vita di quella cosa fatta dagli uomini". Dipinse il Ponte di Waterloo e il ponte Giapponese nell'ultimo periodo della sua vita. La malattia agli occhi gli impediva di cogliere le reali tonalità dei colori è lui stesso ebbe a dire: "...i colori non avevano più la stessa intensità per me; non dipingevo più gli effetti di luce con la stessa precisione. Le tonalità del rosso cominciavano a sembrare fangose, i rosa diventavano sempre più pallidi e non riuscivo più a captare i toni intermedi o quelli più profondi [...] Cominciai pian piano a mettermi alla prova con innumerevoli schizzi che mi portarono alla convinzione che lo studio della luce naturale non mi era più possibile ma d'altra parte mi rassicurarono dimostrandomi che, anche se minime variazioni di



ta in volta i colori più squillanti della tavolozza più ricca che sia mai esistita". Sopraffatto sempre dal dubbio circa il suo futuro, perso fra la bellezza e una quotidianità difficile e densa di avversità il pittore dipinse infinite volte anche le cattedrali di Rouen nell'inverno del 1892 e 1893 e le completò durante il suo ultimo citato periodo a Giverny. Riuscì a dipingere la Cattedrale riprendendola dal secondo piano di un negozio situato di fronte alla facciata posta sul lato occidentale. Le tele furono apprezzate da un numero considerevole di artisti che rilevarono in esse integrità e momenti di intensa riflessione che porta a diretto contatto con la fede. "[...] Un'impressione

tonalità e delicate sfumature di colore non rientravano più nelle mie possibilità, ci vedevo ancora con la stessa chiarezza quando si trattava di colori vivaci, isolati all'interno di una massa di tonalità scure". Nel 1926 gli viene diagnosticato un tumore al polmone e in una delle sue ultime comunicazioni riportata anche che su Wikipedia sostenne di aver avuto: "il solo merito di aver dipinto direttamente di fronte alla natura, cercando di rendere le mie impressioni davanti agli effetti più fuggevoli, e sono desolato di essere stato la causa del nome dato a un gruppo, la maggior parte del quale non aveva nulla di impressionista".

Paola Dei

Jannis Kounellis

Artista Mediterraneo e principe dell'Arte Povera



Giovanni Papi

Kounellis è forse l'ultimo artista mediterraneo e il più eloquente umanista della sua generazione, scomparso recentemente all'età di 80 anni. Mediterraneo perché questa era la sua dimensione di artista nomade, un Ulisse che nelle sue rotte creative

non aveva bisogno di portarsi valigie o zavorre, ma costruiva, nei tanti nuovi approdi il suo "allestimento quotidiano" con materiali che trovava a disposizione, naturalmente conoscendone già il linguaggio. Giungeva a mani vuote nei luoghi dove veniva invitato a esporre, dimostrando grande libertà di pensiero e mettendo in scena la sua idea di tragicità del contemporaneo elaborando, con mirabile sintesi del suo immaginario, *materiali* storici e mitici passati al setaccio della sua sensibilità di uomo classico, greco di nascita e romano di adozione: nato nel Pireo nel 1936 e giunto a Roma a vent'anni. Ovunque andasse non dimenticava mai le sue radici, consapevole che la dimensione tragica dell'uomo è universale e ancora sanguinante, concetto che si rifletteva bene impresso nel suo volto. Nei musei e nelle gallerie internazionali di mezzo mondo metteva in scena "scenograficamente" elementi di un universo teatrale fatto non solo di materiali poverissimi e umili come carbone, iuta, fuoco, lastre e travi di ferro, animali viventi (pappagalli, cavalli), quarti di bue e molti oggetti tratti dal vissuto quotidiano come cappotti, vele, scafi, coltelli, trenini elettrici... ma anche dalla materia poetica che lega insieme e riveste il tutto come in un lungo racconto epico, evocato a piena voce, fatto di continue tappe forzate: cantore di un viaggio in perenne movimento e di rivelazioni drammatiche. Pittore e scultore nelle sue perenni *installazioni ambientali*, fuori dai limiti del quadro e dal "corpo" della scultura, rivela la sua anima inquietante da scrittore di tragedie classiche. Lo conobbi nei primi anni '70, nella mia vorace adolescenza, in occasione della sua mostra alla galleria l'Attico dove "esponeva" in una grande sala una ballerina dal classico costume bianco che danzava armoniosamente sulle note di Mozart suonate da un violinista seduto. La ballerina, terminato il brano in coincidenza con la sua ultima posa, tornava al punto di partenza in attesa che la musica riprendesse. Quindi di nuovo, alla ripresa del brano, inizia a volteggiare con la stessa eleganza e grazia ripetendo gli stessi passi. La scena ripetuta più volte con i ritmi identici, sembrava fosse "caricata a molla" come un enorme carillon al vero. Così tutta la sera, senza nessun ombra di stanchezza nei volti dei due protagonisti, mentre le persone animavano sempre più la sala, tenendosi a debita e rispettosa distanza dalla performance.



Jannis Kounellis

Tutto era fuori dal quadro: dalla musica alla ballerina, dalla danza al violinista. Tutta l'arte di quegli anni era già *fuori* dall'arte con materiali e oggetti presi direttamente dalla realtà. Regine, la mia amica tedesca che mi accompagnava, mi indicò la figura di *Gianni* (Kounellis veniva da tutti così chiamato) che parlottava con Fabio Sargentini. Poco dopo l'ideatore ci passava davanti e osservai timidamente: "Omaggio a Degas"? Rispose con un sorriso



Jannis Kounellis, "Apollo" 1973, foto Claudio Abate, galleria La Salita, Roma, 1973



Jannis Kounellis, Cavalli, Galleria L'Attico, Roma 1969

aperto senza fermarsi. *Gianni* era già famoso. Poco dopo ho saputo che lavorava a Roma già da più di un decennio e recentemente nel '69 aveva esposto i "cavalli" e quel gesto, ritenuto rivoluzionario e di risonanza internazionale, risuonava ancora: i cosiddetti "*cavalli di Kounellis*": undici animali vivi disposti lungo il perimetro della galleria l'Attico (quella ubicata nel garage a ridosso di piazza del Popolo). A molti rimase impresso l'odore acre di quell'evento in una galleria d'arte d'avanguardia trasformata per mezzo di una *installazione* in



Jannis-Kounellis, Pappagallo, 1967

stalla-azione da animali veri. Tutti i suoi lavori, allora come in seguito, invadevano sempre lo spazio espositivo, per cui lo spettatore non si trova più davanti ma dentro l'opera e ne diventa parte integrante. Va detto però, che le sue prime (e ultime) interessanti e belle tele della metà degli anni sessanta, gli "Alfabeti" (di derivazione costruttivista) sono caratterizzate da segni tipografici ingranditi dipinti a monocromo nero con numeri e frecce che galleggiano sulla superficie e, pur andando i segni prepotentemente in tutte le direzioni, il limite della tela qui è ancora (per poco) rispettato. Nel 1972 Kounellis si propone stando seduto con il volto nascosto da una maschera in gesso di Apollo e in compagnia di un flautista davanti ad una tavola sacrificale, imbandita con i frammenti di una statua classica e con un corvo impagliato messaggero di morte e dissoluzione. Totale scomparsa della tradizionalità classica e ricerca di una nuova centralità. Sono gli anni del riflusso dopo i movimenti del '68 ed è il momento della disincantata e amara constatazione del fallimento delle utopie. L'espressività informale (Twombly-Pollock), l'opera aperta, il polimaterismo futurista (comune a tutta l'arte povera), la pittura monumentale di Sironi, la sublimazione della materia di Burri, sono presupposti storici dell'opera di Kounellis. Con Sironi, Burri e Kounellis, triade che apre e chiude il Novecento, potremmo tracciare un percorso del segno
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e del gesto "monumentale" difficile da riscontrare in altre ricerche. Una fascinazione che ho sempre avuto, indipendente da questi autori e da queste mie ipotesi e richiami, intendendo per "monumentale" il rapporto armonico dell'opera d'arte con la natura: intesa qui sia come paesaggio, sia come spazio urbano. La forza ieratica della poderosa pittura di Sironi travalica già i confini del quadro e la sua materia magmatica ribolle all'esterno. Burri isola quella materia che fuoriesce e la mette, sofferente e ferita, sull'altare dell'informale. Le dà la forza del quadro de-composto solo di materia (e questo di grande innovazione) e operazioni gestuali: la sua comunque (nonostante la sola materia rimane protagonista) è ancora una visione classica della pittura, così come il suo gigantesco "gretto di Gibellina" rientra ancora in una "pianificazione urbana". Kounellis chiude, forse definitivamente questo percorso ieratico e materico, aprendosi direttamente all'ambiente (così come aveva già suggerito Boccioni, leader delle istanze futuriste) all'esplorazione, al paesaggio. La natura viva viene contrapposta definitivamente alla natura morta del quadro. Non c'è più nessuna mediazione: è la realtà, prelevata così com'è, che è già "quadro". Il suo lessico maturato in tanti decenni appare come "scenografia del quotidiano" nella sistematica cancellazione dell'idea di bellezza classica (non è più possibile di parlare di opera?) riesumata comunque in tragedie storiche e contemporanee e a ben vedere la sua "monumentalità" è sì teatrale, ma di una teatralità a scala



Jannis Kounellis, Untitled, 1967

urbana che coinvolge scenari mediterranei e internazionali. Più volte nel corso del tempo ho avuto occasione di incontrare e parlare con Gianni sempre affabile, gentile e disponibile a conversare. La sua fama nel frattempo era aumentata a dismisura osannato da chiunque. Una delle ultime volte fu alla sua personale al MAXXI parlammo di natura e cultura e mi disse che in fondo quando noi (occidentali) parliamo di paesaggio pensiamo sempre al paradiso. Epifania poetica che metteva in tutta la sua opera. Mi confermò la sua adesione per continuare a parlarne, negli incontri "Orizzonti del Novecento" che conduco. Non ci fu più occasione. Ciao Gianni, ti sono venuto a salutare nel giorno delle tue esequie purtroppo non avrò più occasione di ritrovare il tuo bel volto tragico e illuminante.

Giovanni Papi

Selezione iconografica di Viviana Quattrini

Serie televisiva

Il labirinto di Westworld



Ilaria Lorusso

Quando si finisce di guardare una serie tv generalmente si viene assaliti da un senso di vuoto e disorientamento. Ci chiediamo: e ora? È finita sul serio? Che cosa faccio? Una sorta di crisi esistenziale che, una volta che ci si è appassionati ad una serie tv, conoscono tutti. Dopo aver visto l'ultima puntata di *Westworld*, però, a questa sensazione si aggiunge qualcosa in più: l'insicurezza di non aver davvero capito il suo messaggio, quello che la storia raccontata voleva trasmettere. *Westworld*, ideata da Jonathan Nolan e Lisa Joy per HBO, è un prodotto televisivo ambizioso, non tanto per la sua trama (anch'essa avvincente) quanto per la sceneggiatura. La storia è ambientata in un parco divertimenti da cui la stessa serie prende il nome, un parco speciale, senza precedenti: nella sua ambientazione western, tra praterie e canyon che si estendono a perdita d'occhio, ci vivono degli androidi. Il termine androide, proveniente dal greco ἀνήρ, ἀνδρός (trasl. "anèr, andròs") che significa "uomo", non potrebbe essere più adatto, perché gli automi esteriormente e nei loro comportamenti sono esattamente uguali a noi. Hanno corpi in cui, accanto agli ingranaggi, scorre sangue, hanno determinati caratteri, vizi, ideali. Questo realismo estremo, frutto del lavoro laboratoriale di un team di tecnici esperti, è il punto forte del parco: qualsiasi essere umano, a pagamento, può entrarvi, e vivere un'avventura ultrarealistica in cui "tutto è concesso". *Westworld* infatti si mostra subito per quel che è: più che un parco per pseudo avventurosi, è un luogo dove sfogare i desideri più cupi e gli istinti più macabri che l'inconscio nasconde. Gli "ospiti" durante il loro soggiorno possono usare i "residenti" a loro piacimento, abusandone senza limiti, facendo tutto ciò che nel mondo di fuori non potrebbero mai neanche pensare. Stupri, omicidi, è permesso commettere qualsivoglia crimine senza alcuna ripercussione legale e morale. Alla fine di ogni giornata i residenti vengono poi prelevati e la loro memoria resettata, cosicché nulla delle atrocità subite possa rimanere nella mente degli automi. È questa la differenza fondamentale tra "noi" e "loro": non potendo ricordare, non avendo una reale esperienza di vita, sono sprovvisti di una coscienza, quello che davvero rende l'essere umano differente dal resto del mondo animale. Ma si può davvero affermare che l'essere umano stesso abbia una coscienza, se nel parco ogni traccia di moralità ed empatia viene cancellata e rimpiazzata da furia bestiale e bramosia di potere sugli altri? La svolta sadica delle azioni umane viene raccontata senza essere addolcita e senza censure, infatti l'eccessiva violenza è una delle critiche che più spesso sono state

mosse alla serie. Forse è vero, ma la visione di quella brutalità scomoda è funzionale al messaggio di *Westworld*: mostrare quanto l'umanità, specie più intelligente del pianeta, possa rivelarsi bestiale e senza scrupoli, possa, avendone la possibilità, mostrare l'orrore che cela. Il parco è un labirinto, un percorso sia per gli umani che per gli automi che porta alla scoperta di sé, una scoperta sofferta e tragica, ed è anche un campo di battaglia, in cui gli dei sfi-



dano le loro creature, i "nuovi uomini" di metallo, uno scontro che potrebbe avere un risultato tutt'altro che scontato o prevedibile. Quello che davvero colpisce di *Westworld* è il modo in cui si è scelto di raccontare tutte le vicende dei personaggi: la sceneggiatura è costruita su un continuo intersecarsi e sovrapporsi di colpi di scena, novità impreviste, scoperte e scontri drammatici. Quello che sembra vero in una puntata, in quella dopo viene completamente demolito; la più remota delle congetture, che potrebbe sembrare un eccesso di immaginazione, si rivela la più fondata delle verità. Sembrerebbe quasi che il complesso intreccio narrativo sia lo specchio del labirintico parco che racconta, così come il sottotitolo "Dove tutto è concesso" sembra riferirsi alla sceneggiatura stessa, che non pone alcun limite all'immaginazione e alla sfrenata creatività dei suoi autori. L'impianto della sceneggiatura cela anche delle debolezze che fanno scaturire quel senso di insicurezza della comprensione di cui si diceva, infatti il continuo susseguirsi di colpi di scena e i risvolti sempre nuovi nella narrazione, sebbene producano l'affezione ossessiva dello spettatore, a volte confondono la trama al punto che se ne perde il senso restando disorientati. Come se il messaggio di fondo venisse accantonato per eccesso di fantasia narrativa e per l'effetto ipnotico della sua estetica, facendo piuttosto percepire un certo "manierismo" nelle forme del racconto che privilegia la forma rispetto al contenuto. Resta il dubbio che si tratti di un effetto intenzionale, un escamotage elaborato appositamente per far immedesimare lo spettatore nello stato d'animo confuso e disperato dei personaggi della serie. Il dubbio potrà essere sciolto solo quando potremo vedere la seconda stagione di *Westworld*, in cui si scoprirà se questo modo di raccontare è fin troppo articolato e dispersivo o è un autentico colpo di genio.

Ilaria Lorusso

Solitudine



Pia Di Marco

L'aspetto più interessante di questo articolo giovanile di Silvano Villani, giornalista e scrittore (Trieste, 1923- Roma, 2011) riguarda l'analisi del rapporto tra Kafka e il padre. L'errore del padre non sta nel fatto di non aver dato l'esempio (come chiedeva Kafka), ma nell'essersi frapposto tra il figlio e il suo bisogno di autonomia. Il padre ha voluto essere assoluto protagonista di sentimenti e pensieri, ha generato il bisogno di un esempio da seguire (bisogno inesauribile e destinato ad essere puntualmente deluso per eccesso di aspettative). Avrebbe potuto scendere dal palcoscenico seguendo da spettatore - al massimo, da suggeritore - la vita nascente del figlio, magari fargli sentire che ognuno può essere "esempio" a se stesso.

Pia Di Marco

Solitudine di F. Kafka

Nota ad alcune pagine di un diario inedito "Ultimissime", quotidiano d'informazioni della sera, anno III, n. 450, Trieste, sabato 4 giugno 1949

Domenica, 19 luglio 1910

Dormo, mi sveglio, mi riaddormento, mi sveglio, miserabile vita. Quando ci penso, debbo confessare che la mia educazione m'ha grandemente nociuto, sotto molti aspetti. Tuttavia, non sono stato educato in un luogo appartato, in una rovina, sulle montagne, il che non sollevarebbe in me alcun rimprovero. E siccome tutta la serie dei miei vecchi maestri rischia di non comprendere assolutamente ciò, bisogna dire che io sarei stato volentieri, e di preferenza, questo piccolo abitante delle rovine, abbronzato dal sole, che attraverso le brecce avrebbe brillato sull'edera tepida della mia dimora, ancorché io fossi stato debole al principio, sotto l'impulso delle buone facoltà che si sarebbero messe a crescere dentro di me rigogliosamente come la malerba.

Quando ci penso, debbo confessare che la mia educazione m'ha grandemente nociuto sotto molti aspetti. Questo rimprovero colpisce una quantità di gente, per esser precisi, i miei genitori, certi membri della mia famiglia, certi habitués della nostra casa, diversi scrittori, una tal cuoca che per tutto un anno mi condusse a scuola, una folla di maestri (che nel mio ricordo sono obbligato a pigiare stretti, a scanso di vedermene sfuggire qualcuno; e adesso, una volta che la folla è stata radunata, ecco che il tutto si disgrega in mille direzioni), un ispettore di scuola, dei passanti che camminavano lentamente, in breve, questo rimprovero si rivolge come un pugnale contro la società tutta intera e nessuno, io lo ripeterò, nessuno è affatto sicuro che questo pugnale non lo minacci un giorno davanti o alle spalle o in un fianco. Questo rimprovero, io non tollererò che gli si venga a sollevare obiezioni. Siccome ho già dovuto sentire troppe obiezioni, e la maggior parte di esse sono state già confutate, io estenderò il mio rimprovero anche a queste obiezioni e fin d'ora dichiaro che la mia educazione e tutto questo confutare mi hanno nociuto sotto molti aspetti. Notata la parentesi: "che nel mio ricordo

sono costretto...". C'era della crudeltà in Kafka, cui egli, come tutti i deboli e i vinti, dava sfogo per così dire marginalmente. E forse un prodotto marginale delle sue sofferenze e delle sue crudeltà è tutta la geniale opera letteraria. Pochi, come Kafka, si sono mai resi conto dell'importanza che può avere nello sviluppo della personalità e, in generale, poi, delle capacità di riuscire nella vita, l'educazione: vogliamo dire, non l'educazione in generale, ma proprio quella che ognuno ha ricevuto, che è connaturata quasi con la sua realtà spirituale. La lucidità di Kafka in questo senso è perfino impressionante: vedi il passo sopra riportato dal "Giornale intimo" (che non è mai stato tradotto in italiano). Lo potremmo commentare, per quanto riguarda i genitori, con



queste dolorosissime parole tratte dalla lunga lettera al padre, che l'amico fedele, Max Brod, pubblicò in parte non molto tempo fa: "io ero un bambino ansioso, e tuttavia ostinato, come tutti i bambini: senza dubbio anche mia madre mi guastava, ma non posso credere, ad ogni modo, d'essere stato poco trattabile, non posso credere che un modo silenzioso di prendermi per la mano, uno sguardo buono non avrebbero ottenuto da me tutto ciò che si fosse desiderato (...) in fondo tu [il padre] sei un uomo buono e tenero (...) ma non tutti i bambini hanno la tenacia e l'intrepidezza necessarie per cercare fino a che non abbiano trovato la bontà (...); davanti a te avevo perduto la fiducia in me stesso, e assunto invece un sentimento di colpevolezza senza limiti". Tutta la

vita di Kafka fu un tentativo di rivolta contro il padre, un tentativo che non riuscirà mai. O per sua costituzionale debolezza nell'accettare un fatale rapporto o per la preponderante personalità dell'uomo che gli era padre, a un certo punto Kafka si scopre impotente a vivere: tutto egli aveva fatto coincidere con l'eccezionale dimensione che ai suoi occhi aveva assunto il padre - il coraggio, la virilità, la salute la religione stessa. Il padre era Dio: "la stima di me stesso dipendeva molto più da te che da qualsiasi altra cosa, fosse pure un successo esteriore". Eppure, Dio non era: nel seguito della lettera Kafka trova di dover imputare al padre di non essere stato un esempio: "ciò che importava, infatti, era non di dare una qualsiasi educazione ai figli, ma bensì l'esempio della tua vita". E' probabile che non in questo senso abbia mancato il padre, ma nell'altro, di aver fatto sì che il figlio si dovesse aspettare da lui ciò che lui non poteva dare. Ad ogni modo, il rapporto venne a mancare a un certo punto e Kafka si trovò a mani vuote. Il padre era l'intermediario tra lui e il mondo; quando egli iniziò la ricerca il padre diventò l'ostacolo primo e insuperabile e il mondo da una parte e Dio dall'altra gli si rivelarono lontani, a una distanza infinita. E la disperata consapevolezza di questa distanza diventò poi il tema fondamentale dei suoi romanzi. "Non tutti i bambini hanno il coraggio e l'intrepidezza necessaria...": no, non tutti, e lui meno degli altri.

Ma nella solitudine cui il mondo lo aveva dannato, bisogna ammettere che era spaventosamente difficile avere coraggio. E, in ogni caso, ancora più difficile riconoscerne di non averne. Con estrema consapevolezza Kafka propone la sua vita come paradigma di tutta la realtà spirituale del secolo: egli non accettò nessuno dei pretesti che gli venivano offerti di vivere: non accettò il matrimonio, non accettò la religione scaduta della comunità, non accettò l'arte. Nel testamento egli lasciò all'amico Max Brod l'incarico di bruciare tutta l'opera sua. Tremenda risoluzione, ma che ci prova quanto fosse serio il suo impegno.

(Silvano Villani)

Lemuri – Il bacio di Lilith

Soggetto e regia di Giovanni Virgadola



Denis Lotti

Chi sono i lemuri? Non si tratta certo dei primati che conosciamo anche grazie a recenti film di animazione, bensì sono – orrore! – *revenants*, morti viventi vampiri già citati nell'Antico

Testamento, spiriti (e corpi) vagolanti, assetati di sangue e vendetta che trovano pace soltanto in riti di purificazione, detti Lemuria, celebrati in maggio, a Roma, così come recita un antico codice consultato lungo il film. E Lilith chi è? Una antica dea vampiro della Mesopotamia, citata anch'ella nella Bibbia precipuamente assetata del sangue di giovani donne e bambini. Ecco che l'antico demone sembra essere tornato tra i vivi, incarnatosi nel corpo di Lusilla, nobildonna defunta da qualche tempo. Nonostante il tentativo di una cassandra locale – ovviamente inascoltata – di mettere in guardia il prossimo, la creatura mostruosa, a poco a poco, torna ad attirare su di sé le terrificante attenzioni degli abitanti del villaggio. Tutti, dal vedovo di Lusilla, al presbitero, ai genitori inermi vengono investiti dalla presenza malefica... ma al contempo ne conoscono la sua triste storia, non manca nemmeno il colpo di scena finale (con tanto di *cliffhanger*). "Lemuri - Il bacio di Lilith" è di certo un omaggio a un genere, quello orrorifico, che più di altri – oltre alle comiche, certamente – connota il cinema muto nell'immaginario collettivo contemporaneo. Ovvero il soggetto gotico-espressionista, vertice della cinematografia tedesca, è filtrato dalla cultura cinefila dell'autore che sceglie però di non limitarsi a un'epoca peculiare. Non solo il cinema del terrore muto quindi, Virgadola abbraccia tutte le epoche e le "evoluzioni" del caso, anche le più recenti e – perché no? – anche la parodia dell'orrore. In particolare, se pensiamo al servo deforme torna facile evocare l'Igor di "Frankenstein Junior" o Riff Raff di "The Rocky Horror Picture Show". Come già accennato, tra il muto degli anni Venti e i vampiri verte un'associazione quasi automatica, a una prima rapida ricognizione mnemonica incontriamo il Nosferatu di Murnau protagonista dell'omonima pellicola, per non parlare di "Vampyr" di Dreyer, entrambi ampiamente presenti in "Lemuri". I vampiri attecchiscono nelle sale cinematografiche di quel decennio, perché sono creature che hanno a che fare con la prima guerra mondiale appena passata, in quanto evento storico altrettanto assetato di sangue e morte. Ad esempio, anche il morso dei lemuri è mortifero e pestilenziale come la febbre spagnola, epidemia scaturita dalla tragedia del conflitto. In "Lemuri" il debito di citazione si può estendere al sonnambulo Cesare di "Il gabinetto del dottor Caligari", e alla Brigitte Helm ritratta nelle vesti del malefico automa di "Metropolis"

(indirettamente omaggiata nel cognome della protagonista). Sul versante letterario oltre al padre di "Dracula", Bram Stoker, è sempre presente ed è riconoscibile anche il Poe di "Il ritratto ovale", ma ecco che nell'oscuro scambio di identità a distanza di secoli della protagonista si intravede la Cecilia/Marina di "Malombra" di Antonio Fogazzaro. Le suggestive locazioni siciliane rimandano al cupo e freddo Nord Europa dell'ambientazione, in più di qualche passo pare di intravedere un secondo film di Dreyer – oltre al citato "Vampyr" – anche se non muto, che mette in scena un ritorno dalla morte, con intenti più vicini alla resurrezione propria del credo cristiano – mi riferisco a "Ordet la parola" del 1955. Ma non mancano le citazioni dalla "Giovanna D'Arco" terza evocazione dal regista danese, che occupano ampiamente la seconda parte del film. La ricerca estetica raffinata, lo studio dell'inquadratura, le sapide accelerazioni "di mano-



La tortura della strega Lilith



Balduin ed Elder

vella", i giochi di luce e di ombra che modellano i volumi – scelta quanto mai essenziale in un film gotico –, l'intervallarsi del bianco e nero per il presente al sepiato per il *flashback*, sono elementi di pregio che si fondano a un accorto accompagnamento musicale (talvolta diegetico, scelta non così frequente in film "muti" contemporanei) che omaggia appieno una tradizione ormai dimenticata. Virgadola



Balduin



Lilith la vampira

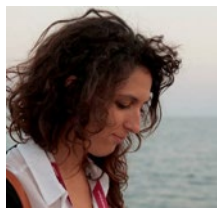
dirige con mestiere una produzione ultracinefila sfruttando una vasta cultura cinematografica del passato, ma mettendola al servizio del racconto. Evita, dunque, il rischio del "centone" citazionista, dando ritmo e vivacità a un piacevole *divertissement* messo in scena da cultore del cinema non solo muto, che si è ostinato a riportare in vita stili ed estetica del cinema dell'ineffabile. In questa prospettiva la metafora del vampiro è quanto mai azzeccata ed evocativa, quanto la dedica iniziale: "Il muto è stato un lungo indefinibile istante di poesia".

Denis Lotti

Insegna Studi sull'attore nel cinema presso l'Università degli Studi di Padova. Si occupa principalmente di storia del cinema italiano. Ha pubblicato una monografia dedicata al divo e regista del muto Emilio Ghione (*L'ultimo apache*, Emilio Ghione, vita e film di un divo italiano, Cineteca di Bologna 2008), un manuale universitario dedicato ai documenti archivistici del cinema (*La documentazione cinematografica*, con Paolo Caneppele, Persiani 2014) e alcuni saggi storici su importanti riviste italiane e internazionali. Il suo ultimo libro s'intitola *Muscoli e frac* e racconta la parabola del divismo maschile nel cinema muto italiano (*Rubbettino* 2016). È protagonista del documentario Rai *Sperduti nel buio* (2014)

Die – Iosonouncane

Il disco rivelazione del cantautore sardo e la sua anima cinematografica



Giulia Marras

Il giorno è alto sulle rive e un uomo in mezzo al mare teme di morire. Nello stesso istante una donna guarda dalla terra ferma gli ultimi scoppi di burrasca al largo vivendo il terrore di non rivederlo mai più.

Questa è la storia narrata in DIE (giorno in sardo, morire in inglese, lei in tedesco): non è un film, né un libro, o uno spettacolo teatrale. DIE è il secondo album del cantautore sardo Iosonouncane, dichiarato in modo praticamente unanime dalla critica musicale italiana come disco dell'anno nel 2015. All'anagrafe Jacopo Incani, Iosonouncane ha scardinato completamente la scena indipendente dell'industria discografica nostrana, con un'opera che istituisce un prima e un dopo DIE: scritto parallelamente a una ricerca fotografica (a cura di Silvia Cesari, ma sempre secondo la direzione di Incani) in Sardegna, terra dove il concept del disco è nato e cresciuto, DIE si presenta come una suite di sei brani (Tanca – Stormi – Buio – Carne – Paesaggio – Mandria) di lunghezza variabile e di genere altrettanto eclettico (si va dal pop all'elettronica, dalla techno al canto a tenore sardo); nonostante l'astrazione dei suoni e lo straniamento di liriche ora sussurrate ora urlate, si sviluppa un racconto vero e proprio, articolato tramite le voci dei due protagonisti e i loro sguardi reciproci. Per questo e per le immagini che evoca, (solo apparentemente) elementari e immediate, l'esperienza dell'ascolto di DIE si avvicina miracolosamente a quella della visione cinematografica. Concluso dopo una lavorazione di 5 anni (tempo che fa da subito pensare a una produzione cinematografica, piuttosto che alla registrazione di un disco), l'opera complessa di Iosonouncane procede con una narrazione frammentaria, montata con stacchi continui su cieli attraversati da stormi di gabbiani, su rive in campo lungo, su dissolvenze tra scogli e corpi, su mandrie in pascolo all'orizzonte, sui dettagli tangibili delle vele delle reti, delle falci, e quelli invisibili del vento, della fame, della sete, e del sale. Il tutto sovrastato dall'inquadratura dominante di un sole ardente e oscuro, testimone-spettatore incombente di un campo e contro campo a distanza tra un uomo e una donna che temono di non vedersi mai più. Un "racconto della paura della morte" che acquista colore e movimento per mezzo di un "lessico visivo" che, nelle stesse parole del cantautore, "mette in scena una visione del rapporto che lega gli esseri umani fra loro, che li lega al tempo, che li spinge oltre se stessi, oltre la propria carnalità, oltre le maglie della paura", rappresentazione esistenziale composita di immagini primordiali ed arcaiche che messe in sequenza assumono la terza dimensione della temporalità. D'altronde DIE nasce sotto l'influenza

dichiarata di Cesare Pavese, il quale già dimostrava ne *Il mestiere del poeta* che "l'immagine è, oscuramente, il racconto stesso": definizione che contiene in sé l'essenza del cinema. Se il lavoro fotografico di Silvia Cesari comincia a isolare gli elementi naturalistici duri e desolati che ricorreranno nei versi dei brani (i profili degli alberi, gli scogli, le linee del mare), asciugando geometricamente la composizione degli scatti, che seguono la lezione di Franco Fontana, Iosonouncane giunge allo stesso minimalismo lirico, laddove i colori bruciati e le grane imprecise delle foto si traslano nei suoni furenti e acidi delle canzoni del disco. Si assiste così a un vero proprio processo di astrazione che designa i contorni di un immaginario ben preciso, l'esterno giorno (*die*) di una spiaggia primitiva in cui si muovono figure umane archetipe nella loro ricerca del senso dell'esistente. È un'opera, sia quella fotografica che quella musicale, in cui il primo grande riferimento cinematografico non può che essere Michelangelo Antonioni: i protago-



nisti di DIE si amano come i due ragazzi di *Zabriskie Point*, senza però potersi toccare, ma con la stessa forza primordiale e rivoluzionaria, quindi intrinsecamente politica, in uno spazio atemporale e desertico, che è lo stesso *deserto rosso* (e sardo) della spiaggia rosa di Budelli, o le isole Eolie de *L'avventura*. Se già i titoli che compongono la filmografia del regista ferrarese e quelli dei brani dell'album in questione si riducono allo stesso modo a immagini-affezioni, lo sfondo che condividono è lo stesso *paesaggio umano* con figure in cui un uomo e una donna si cercano disperatamente nel tentativo forse impossibile – quasi heideggeriano – di



essere, di fare esperienza consapevole del mondo, identificandosi con l'altro. In Antonioni, la dispersione e solitudine che provano i suoi personaggi hanno sempre forgiato più la forma che il contenuto, ovvero nelle scenografie industriali o domestiche, scarse ed essenziali, delle crisi borghesi dell'uomo e della donna contemporanei; in DIE, nonostante manchi totalmente qualsiasi traccia di architettura urbana, si raggiunge la stessa potenza comunicativa nella dialettica tra figure umane e il loro relazionarsi con l'esistente in cui stanno vivendo. Entrambi gli autori si trasformano, attraverso modalità d'espressione diverse (e ugualmente Pavese tramite la poesia), in pittori di un'immagine metafisica, che ad ogni visione o ascolto non si esaurisce di significati. Nel cinema la poetica antonioniana continua ad essere di ispirazione per i nuovi linguaggi cinematografici: da Wim Wenders fino alla trilogia della morte di Gus Van Sant, da Matteo Garrone a Bruno Dumont, registi che in modi differenti descrivono il vagare degli uomini inserendoli in luoghi fisici e mentali che determinano il loro *sentire* e *vedere*. Se fosse un regista, *Iosonouncane* potrebbe essere annoverato tra loro: con DIE ha creato un paesaggio sonoro entro cui i pensieri dei due personaggi diventano materia; come in *L'eclisse*, o come in *Paris, Texas* di Wenders (scritto per altro insieme a Sam Shepard, che aveva già lavorato con Antonioni in *Zabriskie Point*) o ancora di più in *Gerry* di Van Sant, la struttura dello spazio fisico, sia diegetico che formale (cinematografico, fotografico o musicale), determina quello mentale dei protagonisti che lo abitano, impossibilitati a sottrarsi alla loro relazione con l'ambiente e soprattutto con l'altro, in un movimento circolare che azzera ogni certezza, anche quella della morte, che rimane così magicamente sospesa alla fine del giorno, del DIE di Iosonouncane.

Giulia Marras

Abbiamo ricevuto



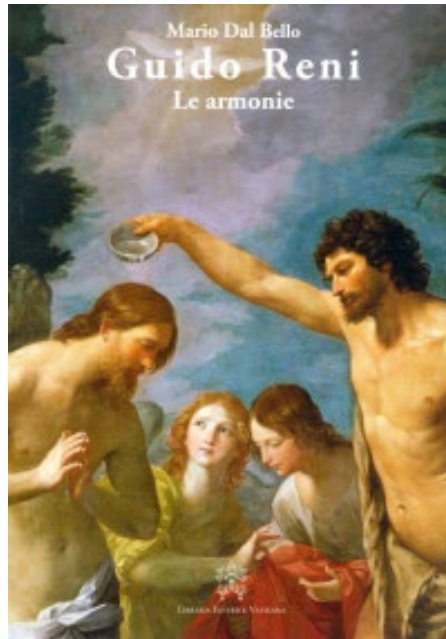
Gianni Olla

A morte i padri

Cinema e film negli anni della contestazione 1964-1976

CUEC Editrice ISBN 978-88-9386-017-8
€ 15,00 Pagg. 225

Cinquant'anni fa, tra l'università, fabbriche e piazze, esplodeva la contestazione giovanile. Fu un importante fenomeno di ricambio generazionale che ebbe, per la prima volta nella storia, caratteri di massa talmente ampi da provocare una sorta di rivoluzione: nei modi di pensare, nei costumi, nelle idee politiche, negli atteggiamenti e nei ruoli sociali. Tale rivoluzione, reale ma anche e soprattutto immaginata oltre ogni concretezza, e dunque spesso inutilmente cruenta e dissipatrice, ha cambiato il volto del mondo. Negli stessi anni, e più spesso in anticipo sulle datazioni ufficiali, il cinematografo viveva le sue ultime stagioni come principale mezzo di comunicazione e di creatività individuale e collettiva. Ancora saldamente legati ai consumi popolari ma talvolta permeati da altre rivoluzioni, formali e contenutistiche, i film del quindicennio 1965-1980 diventarono una sorta di specchio del magma contestativo, provocando anche una vera e propria diaspora del pubblico. Questo specchio, filtrato dalle poetiche dei singoli autori, non sempre e non necessariamente allineate alle istanze rivoluzionarie, riesce a trasmetterci, ancora oggi, lo spirito del tempo: nei paesi capitalistico-democratici come in quelli dell'est comunista, nell'America del Nord e in quella latina, in Giappone e in Cina. Questo volume cerca di analizzare quell'epoca attraverso una sintetica narrazione storico cinematografica e una documentazione basata su schede critiche che testimoniano, appunto, ciò che si pensava e si scriveva sui film e sulla loro appartenenza sociale, ideologica e culturale.



Mario Dal Bello

Guido Reni

Le armonie

Libreria Editrice Vaticana
Ottobre 2016 - Pittura
EAN 9788820998844
€ 20,00 pagg. 112

Il volume ripercorre l'opera di Guido Reni scegliendo di raggruppare i dipinti per temi attraverso cui mostra la versatilità del "divino" pittore che oscilla dalla ritrattistica alla mitologia, dalla favola al tema sacro mettendo a fuoco i diversi aspetti della poetica di un pittore che "parla esclusivamente di immortalità". Il volume rappresenta un ulteriore e nuovo tassello dell'appassionante viaggio realizzato per monografie tra i protagonisti della pittura europea di cui Mario Dal Bello ripercorre vita e opere. Il volume è stato presentato venerdì 17 marzo all'oratorio della Chiesa di Santa Maria dell'Orto in via Anicia, 10. Sono intervenuti, Arch. Williams Troiano, Arch. Claudia Bisceglia e l'autore Prof. Mario Dal Bello



San Sebastiano, 1640-1642, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Paolo Micalizzi

Autori alla ribalta

Ed. La Carmelina 2017 pag. 180
ISBN 978-88-99365-37-0

Con il volume "Autori FEDIC alla Ribalta" Paolo Micalizzi intende dare un contributo all'elaborazione di una Storia della FEDIC appuntando l'attenzione sugli Autori attraverso Profili e Interviste. Un libro che parla di ventidue Autori attraverso suoi scritti di critico e storico del cinema pubblicati sulle Riviste FEDIC "Cineclub" e "Carte di Cinema" sia nell'edizione cartacea che in quella online. Il volume comprende i seguenti Autori, citati secondo l'ordine cronologico di pubblicazione onde contestualizzarli nel periodo in cui li ha scritti: Franco Piavoli, Giuseppe Ferlito, Luciano Galluzzi, Ettore Ferrettini, Mino Crocè, Angelo Tantaro, Nedo Zanotti, Beppe Rizzo, Stefano Bessoni, Francesco Paolo Paladino, Piero Livi, Nando Scanu, Giorgio Sabbatini, Ettore Di Gennaro, Francesco Giusiani, Roberto Merlino, Enrico Mengotti, Giorgio Ricci. Ad essi aggiunge due Profili inediti, già previsti su Carte di Cinema online dove saranno pubblicati nei prossimi numeri: Pierantonio Leidi ed i filmmaker- coniugi Laura Biggi- Lorenzo Caravello. L'intento è di far seguire a questo volume un altro in cui emergono altri Autori anche attraverso gli scritti di altri critici. Aggiungendone anche un terzo in cui possa riportare alla ribalta altri Autori che a partire dagli anni Cinquanta sono passati al cinema professionale. Un'operazione culturale da cui possa scaturire una storia degli Autori FEDIC la più completa possibile. Tracciare il loro percorso creativo, segnalare gli argomenti delle loro opere, segnalare il loro pensiero sulla vita e sul cinema è un motivo per fare emergere una Storia dei protagonisti essenziali di una FEDIC moderna, che ha dato un valido contributo ad un'evoluzione del cinema indipendente italiano.

Omaggio

Tutta una vita

Un film del 1974 diretto da Claude Lelouch



Il film mette in scena la vita di una ricca ragazza ebrea il cui padre ha fatto la sua fortuna con un'azienda calzaturiera. Costantemente annoiata la giovane si innamora prima di Gilbert Bécaud che è un famoso cantante e poi di un altro uomo poco raccomandabile che di mestiere fa il regista cinematografico. Ma il film è anche una dimostrazione scientifica di come un uomo e una donna si incontrano e la storia parte dai nonni.

"Aveva sempre sentito suo padre senza ascoltarlo. Ma dopo la sua morte lo ascoltava disperatamente senza poterlo sentire"

(Marthe Keller nella parte di Sarah / Sua madre / Sua nonna. Il padre di Sarah / Operatore / Nonno di Sarah è Charles Denner).

DdC

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'

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.ilquadro.it

www.cgsweb.it

www.sardiniafilmfestival.it

www.babelfilmfestival.com

www.arciiglesias.com

www.lacinetecasarda.it

www.retecinemabasilicata.it/blog

www.cinemafedic.it

www.movimentu.it

www.giornaledellisola.it

www.storiadefilm.it

www.passaggidautore.it

www.cineclubalphaville.it

www.conseguenze.org

www.educinema.it

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.alambicco.org

www.centofiori.de

www.sentieriselvaggi.it

www.circolozavattini.it

f Diari di Cineclub

www.sardegnaeventi24.it

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.aamod.it/links

www.gravinacittaperta.it

www.ilclub35mm.com

www.suburbanacollegno.it

www.anac-autori.it

www.asinc.it

www.usnexpo.it

www.officinakreativa.org

www.monserratoteca.it

www.prolocosangioannivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.quartaradio.it

www.centroesteticolacrisalidesassari.it

www.cortisenzafriestriere.com

www.officinacustica.it

www.losquinhos.it

www.uccarci.it

www.associazionearc.eu

idruidi.wordpress.com

www.upeurope.com

www.domusromavacanze.it

www.ostiaanticaparkhotel.it

www.lacittadegliidei.it

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.rivegauche-artecinema.info

www.isco-ferrara.com

www.lerimesse.it

www.bookciakmagazine.it

www.bibliotecadelcinema.it

www.cagliarifilmfestival.it

www.retecinemaindipendente.wordpress.com

www.cineforum-fic.com

www.cineclubinternational.eu

www.senzafrontiereonlus.it

www.hotelmistralzoristano.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.romafilmmorto.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.parrucchiamaterrecclisiae.it

www.manguarecultural.org

www.infocicc.wordpress.com

www.plataformamacinesud.wordpress.com

www.hermaea.eu/it/chi-siamo

www.tottusinpari.blog.tiscali.it

www.alexian.it

www.lsvideo.altervista.org

www.corosfigulinas.it

www.cineclubpiacenza.it

www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub



ISSN 2431-6733



1 772431 673900