

**Omaggio a Mino Argentieri. Pubblichiamo l'ultimo saggio scritto da Mino Argentieri, per gentile concessione della rivista Coloris de Limbas, in fase di pubblicazione**

## Appunti sul cinema dietro le sbarre



Mino Argentieri

Il carcere è una delle architravi nei cui confronti il cinema è stato indotto a comportarsi con estrema circospezione e massima cautela. Non c'è mai stato da eccepire finché quegli squallidi alberghi sono stati investiti dalla farsa burlesca e scatenata. *Muraglie* di James Perrot (1931) con l'irresistibile tandem di Stan Laurel e Oliver Hardy è stato applaudito, ha euforizzato e rallegrato adulti e infanti. Per Mussolini erano il divertimento prioritario in compagnia dell'inesauribile *Topolino* di Walt Disney. In piena dittatura era lecito ridersi su e al più si ricorreva allo stratagemma di inscenare le "allegre prigioni" in altre dislocazioni geografiche, la Francia, l'Ungheria. Basta rivisitare *Imputato alzatevi* di Mario Mattoli (1939), interprete principale Macario, a capo di un assemblamento di umoristi tra cui sfavillavano i più emeriti, da Achille Campanile a Vittorio Metz, da Steno a Zavattini, da Guareschi ad altri. Per il resto, la consegna era: tacete! Quando un allora giovane promettente regista, Ivo Perilli, si era avventurato e arrischiato nei 'bassi' partenopei con un film, *Ragazzo* (1933), su un avanzo di galera che si rimetteva in fila

"bazzicando" la Gioventù del Littorio, Mussolini andò in bestia e bocciò il film. Al regista fu stroncata la carriera e lo degradarono a sceneggiatore. Al dittatore ora passava per la testa che una tesi filtrasse da *Ragazzo* ovvero che a formare il miglior fascismo fosse la marmaglia giovanile, un concetto intollerabile. Qualche raro ma non incandescente scorcio era scappato dalle grinfie del Minculpop: in *Stasera niente di nuovo* (1942) Mario Mattoli in un reclusorio femminile aveva ravvivato il grigiore delle pareti e un'attrice come Alida Valli, bellezza non mediterranea. Un'apparizione insolita in interni accomodati, inverosimilmente decorosi e lindi inattendibili ma raramente dispiegati nella produzione corrente. Pescando

*segue a pag. successiva*

**Rilanciamo il tema della critica cinematografica ai tempi del "mi piace"... "non mi piace"...**

## Il conformismo della "critica-spazzatura"

### Appunti sul negazionismo (in salsa accademica e non) del cinema d'autore



Roberto Chiesi

Uno dei mali che infettano da sempre il corpo dell'Italia è l'assuefazione. L'abitudine alla corruzione, all'individualismo criminaloide, al disprezzo delle leggi, del senso civico, dei beni pubblici e artistici etc. etc. Assuefazione

che, incrostatasi come modello etico e comportamentale, diviene naturalmente connivenza. Uno dei drammi italiani degli ultimi decenni risiede anche nel fatto che questi mali atavici si confondono nel magma del degrado che ha trovato nella televisione il suo focolaio originario e più virulento (si pensi al canceroso berlusconismo che ne è derivato) per poi espandersi ulteriormente, in tempi più recenti, nelle derive dislessiche e di violenza verbale della rete. La televisione ha diffuso un nocivo, esiziale modello di livellamento secondo il quale parlare, per esempio, in una trasmissione del "contenuto" dei rotocalchi scandalistici viene equiparato ad un dibattito, ad un dialogo, ad un confronto fra individui mentre costituisce, invece, uno svuotamento di senso delle parole e un'umiliante perversione del cervello umano oltre che della dignità degli individui coinvolti in questo come in altri miserabili teatrini televisivi. Il fenomeno è complesso e assume forme molto diversificate. Il degrado consiste anche nell'obliterazione dei concetti, della complessità, dei connotati specifici che identificano una realtà – qualsiasi essa sia – nel ventaglio diversificato della sua essenza, della sua storia. Il degrado è invece indifferenziazione, appiattimento, annullamento di ogni scala, grado e sfumatura di valore e differenza. Anche

*segue a pag. 5*

### Camera dei Deputati e la Camera del DGC

## Politica culturale e navigazione a vista

Nelle acque stagnanti della politica culturale italiana, si può solo avere una certezza: navigare a vista, ma non restare fermi. "Se non stai facendo delle onde, non stai navigando". Ecco che in questi ultimi tempi finalmente ci si interroga in Parlamento. Riportiamo di seguito due interrogazioni di politici che non vogliono stare fermi ad aspettare che si esca dalla calma piatta dell'attesa arrendevole.

NICCHI e ROBERTA AGOSTINI. — Al Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo. — Per sapere a che punto sia l'esame della situazione degli stabilimenti di cinecittà a Roma e che prospettive vi siano al riguardo per il loro passaggio in mano pubblica  
PIRAS, DURANTI, RICCIATTI, ZACCAGNINI, FOLINO, MELILLA, ROBERTA AGOSTINI e CARLO GALLI. — Al Presidente del Consiglio dei ministri, al Ministro dei beni e delle attività culturali



Alitalia vista da Pierfrancesco Uva

*e del turismo.*

— Per sapere a che punto è la legge n. 220 del 14 novembre 2016 «Disciplina del cinema e dell'audiovisivo» che è una legge che richiede per essere operativa n. 12 decreti ministeriali, n. 5 decreti del Presidente del Consiglio dei ministri e n. 3 deleghe legislative. Di quest'ultima, presentata il 18 maggio, non ancora abbiamo risposta. Ma finalmente il 24 il DGC chiede ad alcune associazioni (non tutte chi sa perché) "...Si inoltrano i decreti che ho inviato poco fa all'Ufficio legislativo che li sottoporà all'attenzione del Ministro. Si prega di inviare osservazioni di merito nel più breve tempo possibile, tenuto conto del fatto che il Consiglio superiore esprimerà il suo parere presumibilmente nella riunione del 5 giugno p.v." (A.T.)

*segue a pag. 28*

### Avviso ai lettori

Il prossimo numero di **Diari di Cineclub** uscirà qualche giorno dopo in quanto la redazione è impegnata a seguire il Sardinia Film Festival dove assegnerà anche un premio. Il festival terminerà appunto il 1° luglio.

segue da pag. precedente

nel cinema napoletano muto, carceri e carcerati se ne troveranno in dosi di qualità dispartata, da *Assunta Spina* di Gustavo Serena (1915) a prodotti di fattura ruvida ma che irritavano il duce che detestava la Napoli dei coltelli, dei vicoli, delle passioni ardenti, un vespaio da espellere dall'immaginario, lustrando la Roma di Cinecittà, la Roma di cartone di *Scipione l'africano* (1937). E' da chiarire all'inizio del discorso, che una generale tendenza al fuorviamento e alla pedagogia del non conoscere della condizione femminile in prigione è stata oscurata benché Vittorio De Sica si divertisse a comporre pittoreschi bozzetti vivacizzati dalla chiassosa solarità di Sofia Loren in *Ieri, oggi e domani* (1963) laddove sornioni punture di spillo c'erano state in *I soliti ignoti* di Mario Monicelli (1958). Siamo sinceri: nell'Italia postfascista ci si è infilati nella scorciatoia. L'espedito della ricognizione spassosa e frizzante, è sempre stato adottato per imbottire di sorrisi le problematiche urticanti, compiacendo all'irritabilità del censore, al box office e al pubblico assettato di consolazione. Il più fortunato audace è stato il De Sica di *Sciuscià* (1945), appoggiandosi alla poderosa sceneggiatura di Cesare Zavattini e di Giulio Cesare Viola per ricostruire nei teatri romani della Scalera il riformatorio del San Michele in un film sull'infanzia distrutta dal marasma della guerra, al disfacimento di ogni fibra morale e da reclusori che sono veicoli di una educazione distruttiva, autoritaria, intrisa di fascismo midollare. Uno dei film più dolorosi che siano stati realizzati nel Novecento, una tragedia che denuncia l'orribilità di una "rieducazione" che ha le stimmate di un calvario. Ammirato all'estero fu disertato dai nostri compatrioti reattivi ai drammoni di Raffaello Matarazzo (*I figli di nessuno*, 1951, *Catene*, 1949, *Tormento*, 1950), ai residui di un Ottocento indistruttibile (*Genoveffa di Brabante*, *La mano della morta*) e alla romanzeria d'appendice ancora in voga, emblema di un ritardo culturale in cui più di mezza Italia stagnava. A nuotare controcorrente era dura a farcela. Nella colonna dei registi volenterosi, la cui opera è assimilata alle ardimentose scorribande del neorealismo, Alberto Lattuada è stato sconfitto nell'intento di trasferirsi in Sardegna per dirigere *Castiadas*, su un esperimento di carcerazione innovativa, non disumana e irrispettosa, poi purtroppo naufragato. L'ipotesi a cui il regista si era affezionato era intonata allo spirito di uno stile neorealista estremo, ma la censura e i suoi corrispettivi, ministero di Grazia e Giustizia in testa, lo consigliarono di non insistere. Trascorreranno decenni e decenni in attesa che Nanni Loy e Alberto Sordi infrangeranno in *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) il solido muro eretto dal 1945 per tenere lontana la macchina da presa dalle prigioni italiane e snodare le peripezie di una persona rispettabile nel groviglio degli ingranaggi giudiziari e penitenziari, assodando quanto tremenda sia la sopraffazione a cui individui indifesi siano sottoposti con procedure escogitate per annullare la personalità dei singoli. Quel film è

stata una rivoluzione nel cinema di casa nostra, l'opposto dei divaganti e scherzosi film come *Accadde al penitenziario* di Giorgio Bianchi (1956) che raggruppando gli attori comici di maggior richiamo (Walter Chiari, Aldo Fabrizi, ecc) per seminare ilarità spaziavano in improbabili reclusori degni di una Italia barzelletta. C'è da annotare che il film di Loy e di Sordi ha un rovescio della medaglia in *Il camorrista*, esordio di Giuseppe Tornatore (1986). Vi si staglia il profilo di un



"Sciuscià" (1946) di Vittorio De Sica

reale ras Raffaele Cutolo, che dentro la cella impartisce ordini, intrattiene rapporti con affaristi e uomini politici, intrallazzatori, banditi, un "papa" nero, occhiale inforcato sul naso, abbigliamento decoroso, un professionista rispettato e tollerato dagli addetti ai lavori e ovviamente dai compari e complici, impassibile e temibile come non lo è la sua versione caricaturale, il Totò di *Operazione San Gennaro* di Dino Risi (1966). Tra i pochissimi film soffermatosi sulle donne in prigione c'è, a fungere da battistrada, *Nella città l'inferno* (1958) dell'ecclettico ma valente Renato Castellani che ha ambientato nel reclusorio di via delle Mantellate un soggetto ribollente di attriti. Un'occasione sprecata, tesa come è a imporre una possente Anna Magnani in lizza con una competitiva Giuliotta Masina. Psicologicamente sommario, *Nella città l'inferno* non trascende il braccio di ferro tra dive che rivaleggiano sul ring, virtuosistiche ma portatrici di una introspezione esteriorizzante, seducente nella fascinazione, la più epidemica anche se risonante. In Francia, qualcuno ha osato più di altri europei: Léonid Moguy in *Prigione senza sbarre* (1937), Maurice Cloche in *Prigioni di donne* (1958). Negli Stati Uniti, nel cinquantennio a venire, non ci si è lasciati sfuggire la segregazione femminile ma di memorabile si è conservata una scorta esigua legata a canoni non corrivi, *Prima colpa* di John Cromwell (1950) è stato un esempio. Un apice che non impedirà un tracollo in regime di scadimento, allorché, nella fase calante del degrado (non unicamente in America) si sprofonderà nella semipornografia, nell'erotismo becero, nel sadomasochismo, nel pellicolame per masturbatori. Più in generale i duri, i criminali incalliti non difettano. Nella galleria dei colpevoli non sono assenti i fragili, i deboli, le vittime delle autorità che sommano legalità brutale alla tirannia mafiosa e alla gerarchia imperativa della delinquenza organizzata. Sono pratiche assonanti e speculari, usi e abusi in cui distinguere per catalogare e diversificare nel vaglio e nel prospettare è una esplorazione improba se correttamente non isola la panoramica a un dato spazio ma in questo si riverbera ciò che l'implica, lo sottende e lo genera, cioè l'agglomerato delle leggi, della formazione mentale, della visione del mondo che non

sconnetta le sue segmentazioni e le riannodi per segnare i comuni denominatori, demistificando l'assunto per cui il carcere sarebbe stato ideato come luogo della riabilitazione, della reintegrazione, il paesaggio di una riconciliazione che seda ogni lacerazione nell'organismo sociale. E' questa identità a eleggere il carcerario in un osservatorio ricco di spunti investigativi e di verità disturbanti purché ci si scrolli di dosso la peggiore insidia, quella del manicheismo e del moralismo edificante, l'ipocrisia, la paraculagine dell'ottimismo programmatico. La drammaturgia cinematografica maggiore valorizza, tuttavia, la singolarità del protagonista, ne spia la solitudine, ne inquietudini, scava nell'innato anelito all'evasione, un cardine del film carcerario e si parteggia volentieri per vittoriosi frequentemente dalle mani sporche. Parteggiamo per il gruppo di *Il buco* di Jacques Becker (1960) tratto da un volume di José Giovanni, uno dei fuggiaschi che si convertirà alla regia di taglio brusco. Una somma arte innalza *Un condannato a morte è fuggito* di Robert Bresson (1951), una true story in cui, durante l'invasione tedesca, un partigiano scappa da un forte inespugnabile adoperando soltanto oggetti domestici, una forchetta, un cucchiaio, un bicchiere, un piatto metallico. Altro che thriller, altro che Hitchcock! Siamo dinanzi a un poema materico sulla morte da aggirare, sulla materia da plasmare nei fianchi, nelle croste, nelle fessure praticabili, un duello tra murature, sassi e minutaglie, un misto di ostinazione e di ingegneria mentale. Nell'impagabile ventaglio innestiamo *San Michele aveva un gallo* (1971) e *Cesare deve morire* (2012) di Paolo e Vittorio Taviani. In uno si inverte una stratigrafia della condotta di un rivoluzionario che non può essere sfiorato da nessuno, un sovversivo insurrezionalista. Per non impazzire, il carcere si inventa un interlocutore inesistente, invisibile con cui discorre e vaneggia. E' in questi paraggi *Il bacio della donna ragno* (1985) di Hector Babenco dove a un comunista piagato da supplizi impietosi un transessuale per lenirlo snocciola trame rigonfie tipiche dei melodrammi, sulla soglia della parodia. In *Cesare deve morire* la pena della convivenza

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

punitiva è alleggerita dalla reinvenzione teatrale, dalla ginnastica del fantasticare ma l'apologo ha più fiato: la finzione artistica non è sufficiente al ripensamento di una problematica se non dischiude orizzonti e non abbatte le porte chiuse. Nei casi nobili di magnificenza, se la politica discretamente d'instromette, la ritrattistica arricchisce il quadro. *Anni di piombo* (1981), il bellissimo film di Margarethe von Trotta alieno da propensioni apologetiche o schematiche, si addentra nella cespugliosità del terrorismo tedesco ma è soprattutto un racconto sulla scoperta e sul riavvicinamento di due sorelle estranee l'una all'altra, diverse nelle ideologie professate, ma ambedue propense ad accorciare le distanze precedentemente fraposte tentando di capirsi e di conoscersi meglio. Non più esile, la tramatura che innerva *La banda Baader Meinhof*, il film tedesco di Uli Edel (2008) che si basa sulla prigionia e sulla misteriosa estinzione della aggregazione eversiva stretta tra rigido fideismo e impossibilità di sottrarsi alla morsa fatale, al castigo ineluttabile. Non è da trascurare il franco-inglese *La confessione* di Costa Gravas (1970) che discende dall'autobiografia di Artur London, dirigente comunista cecoslovacco sottoposto a torture psicologiche per confessare il falso, autoaccusandosi. Non si assiste allo strazio del corpo ma alla penetrazione nella mente e nella psiche. All'accanimento sadico, all'ottusità poliziesca si integrano una discesa all'inferno e alla negazione di sé stessi in un autodafé che evoca gli strazi della inquisizione nella moderna veste dello stalinismo. A dispetto dei cauti e pavidati europei è Hollywood, sono gli americani a tenere a battesimo e a diffondere un macrogenere malvisto e intralciato se si riferiva al malaffare locale. Niente titubanze oltre oceano, se non altro perché il cinema aveva un florido entro terra, un humus, una cultura di massa fecondata da connessioni con il giornalismo più spericolato, il romanzo d'azione e di avventure, la collisione tra equità e iniquità, legalità e illegalità, eroismi e ignobiltà, decorazioni abbaglianti e sporche mani. E' dal Settecento e dall'Ottocento che, indipendentemente dagli esiti estetici, il teatro, la narrativa, il romanzo biografico americano si sono nutriti di avvenimenti e personaggi che hanno edificato il mito di una nazione in cui cacciatori di bufali, coltivatori, sceriffi, statisti, fuorilegge, grossi proprietari terrieri, generali gloriosi e ingloriosi, industriali hanno composto una costellazione luminosa, una sollecitazione alla fantasia trasformatasi in una industria multiramificata e intrisa nella scala dei comportamenti sociali e psicologici non privi di connessioni, dirette e indirette nel macrogenere con la politica. I ribelli, gli indomabili, i disobbedienti che non chinano il collo sussistono ancora nel 1967, destinati alla disfatta, si chiamano *Nick mano fredda* (1967) e in *Bruker* di Stuart Rosenberg (1980) è incarnato da un aspirante riformatore, li ammazzano.

Siamo distanti mille miglia dalla angelicata amicizia di un galeotto per un uccellino abituato a visitarlo in *L'uomo di Alcatraz* di Johan Frankenheimer (1962), emblema dolcista e apologetico della redenzione che tramuta un quieto detenuto in uno studioso di ornitologia, un santino spruzzato di Politically Correct. Hollywood, però, non è mai stata clemente e languida. Prova ne è una filmografia aspra se non rovente. Rammentiamo *The criminal code* di Martin Flavin (1929), *The list man* di John W. Woley (1930), *Risalendo il fiume* di John Ford (1930), *The big house* di George W. Hill (1930), *Io sono un evaso* di Mervin LeRoy ((1932), *20.000 anni a Sing Sing* di Michael Curtiz (1933), *L'isola dei dimenticati* di W. H. McGann (1938), *Il giuramento dei forzati* di Michael Curtiz (1944), *Hanno fatto di me un criminale* di Busby Berkeley (1939) e numerosi altri. Un pedaggio è stato pagato dalla instaurazione di un setaccio censorio autonomo, non delegato allo Stato federale, corporativo, il famigerato "Codice Hays" che, pur essendo fonte di interdizioni, nelle sue intromissioni è stato meno dannoso delle censure europee assoggettate a culture politiche illiberali. La comparizione



"Il bacio della donna ragno" William Hurt e Raul Julia

florida di film sulle carceri a Hollywood coincide con l'avvento del sonoro, il proibizionismo, l'espansione della criminalità organizzata, la tremenda crisi economica del 1929 e la non lieve ricaduta del 1932-33. I produttori si ancorano al cinema di genere per soddisfare le varie propensioni di una platea incerta fra evasione, rifugio nel sogno e nella favola e resa dei conti con una realtà provvista di contorni spigolosi e avvincenti. Pur distinguendo tra il cinema documentaristico di intonazione filo governativa e le espressioni sociali disvelate da Hollywood, pur non relegando in riserve indiane il cinema libero e innovatore alieno da obiettivi mercantili, sarebbe un errore sottostimare l'influenza e l'incidenza avuta dal socialriformismo di Roosevelt su vaste fasce di intellettuali, artisti e lavoratori sindacalizzati attratti da ideali di progresso e giustizia, da un pensiero, da una filosofia in cui gli imperativi della socialità sceleranno il primato dell'individualismo e del perseguimento del mero vantaggio egoistico. La fuga è il cuore del film carcerario con gli aguzzini autorizzati e l'ineusaribile corredo composto da cardini ineludibili: l'attesa spasmodica e la scommessa sulla sorte. Svignarsela è il chiodo fisso ovunque si

alloggi, anche in cima all'universo. In *Papillon* di Franklin J. Schaffner (1973) la sfida è con il destino imperscrutabile e pauroso. L'Oceano addirittura. E non si scampa in ogni film all'eterno duello tra Davide e Golia, tramutatosi, quest'ultimo in una tecnologia vieppiù sofisticata, granitica e flessuosa. *Fuga da Alcatraz* di Don Siegel (1979) è altamente significativo nel contrapporre l'intelligenza individuale a una meccanica complessa e complicata per sconfiggerla con la precisione dell'atto, la materialità del ragionamento, una volontà a prova di superbia muscolare tecnologica. La dimensione umana ha la sua rivale sui mostri dell'elettronica che sovraneggiano nell'algida foresta dei cancelli, degli allarmi elettrici e delle muraure svettanti. In questo contesto si incardina il macrogenere del film carcerario, non l'unico precisiamo, ridisponendo motivi ricorrenti e angianti. Primeggiano quello della fuga, un istinto insopprimibile. Lo è anche per un pasticcione, in punito assurdamente. Henry Fonda si arrovela per svignarsela aiutato dalla sua ragazza, Silvia Sidney. In *Sono innocente* di Fritz Lang (1937), la coppia attua il suo disegno, elude controlli e inseguimenti, si imbosca in una foresta al confine con il Canada ma l'ultima immagine li inquadra attraverso il mirino di un fucile a lunga distanza. E' un finale che commuove, coerente con l'amara poetica di Lang e non indifferente all'altra versione del regista che, invitato da Hitler ad assumere la supervisione della cinematografia tedesca, aveva richiesto una giornata per meditarci su, si era precipitato nella sua residenza, preparato frettolosamente una valigia e saltato sul primo treno in partenza per Parigi. Salvo che nell'arco bellico, non ci saranno tregue e sospensioni in una narrativa in cui la prigione non perde la sua fisionomia di scuola di fabbrica d'infamia. In *Forza bruta* di Jules Dassin (1947) a personificarla è un comandante secco e mingherlino che ha simpatie per il nazismo e si inebria ascoltando un disco della Cavalcata delle Valchirie di Wagner. Ovvio che da simili storture mentali, non incompatibili con l'ordinamento carcerario, covino ribellioni sanguinose e destinate alla disfatta. Si rigenerino in *Rivolta al blocco 11* di Don Siegel (1954) e nel britannico *Giungla di cemento* di Josef Losey (1960), che i campi di lavoro forzato non siano inattuali è comprovato ripetutamente. Vi si incontra nel 1969 Woody Allen in *Prendi i soldi e scappa* che da bambino li aveva visti in *Io sono un evaso*, il film che si concludeva con un primissimo piano del protagonista, il magistrato Paul Muni che avvisava: "Per vivere rubo!". E forse Woody Allen avrà visto un film su cui è sceso l'oblio *I dimenticati* di Preston Sturges (1941), una commedia che sbeffeggia le ambizioni neorealistiche di un regista (Joel McCrea) e di un'attrice (Veronica Lake) che si mischia a vagabondi e a barboni per instruisci e assaggiare il sapore agro della povertà. Finiti in un lager si imbattono in segregati neri - catene

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ai piedi – ai quali un anziano pastore proietta disegni animati con Topolino, destando risate scroscianti e riconcilianti. Davanti a questo reincontro con il piacere, il regista e l'attrice si riaccostano all'etica puramente hollywoodiana, esca per distogliere dagli affanni quotidiani ed esistenziali. Film opinabile nella sua ideologia, *I dimenticati* ha avuto l'onestà di non celare le piaghe del cosiddetto Paese di Dio per evocare il reportage letterario dei sovietici Ilf e Petrov. Ad ogni modo, non ci illuda. C'è una tematica che non si è dissolta nel cinema e che si sta trasferendo nel meglio della televisione americana odierna. L'ha annunciato John Turturro che in autunno si impegnerà in *The night*, un serial carcerario di 9 puntate su un formicaio di 15.000 anime, numerose abbastanza per ravvivare il dibattito sui molteplici aspetti dell'ingiustizia in America. C'è nel film carcerario americano una stazione di approdo ineludibile per i cineasti più arditissimi: l'aula dell'esecuzione della condanna a morte fotografata nei suoi dettagli, in ciò che prelude l'orrendo finale, le attese preliminari, l'illusione in una revoca, in un sogno improbabile. E la sfilata dei carnefici è un rito agghiacciante: il morituro, la corte degli aguzzini in divisa, i tecnici, gli operatori, il guardiano con una pistola nella fondina, il medico in camice bianco, il prete biascicante una preghiera, gli ospiti dietro una parete di vetro, i giornalisti.

E' una parata d'obbligo, un cerimoniale a cui obbedisce *Cella della morte* di Roy Del Ruth (1967) e si replica nello struggente *Non voglio morire* di Robert Wise (1958) che è un martirologio sulla inappellabilità a una dimensione umana, una stupefacente interpretazione di Susan Hayward. A tenergli testa c'è *Condannato a morte* di Tim Robbins (1995) in cui Susan Sarandon è una suora sconvolta che in carcere ha il compito di assistere e di preparare a morire un condannato al salto nel buio, a un passo che la religiosa non condivide e che si ripercuote sulla sua sensibilità riflessa nella sua autobiografia. Questi e altri sono film combattenti concepiti in un paese dove la pena di morte non è sopprimibile da nessun Presidente della Repubblica, né dal Congresso e dal Senato poiché la sovranità di ogni Stato in materia è intoccabile e l'unanimità o la maggioranza dei consensi non è plausibile. Non è cervelletto e neppure pretestuoso leggere in questa connotazione il lascito di un passato remoto in cui la vendetta, il linciaggio, la divinizzazione delle armi frenano ogni accettabile e civile nozione di giustizia. I film carcerari materializzano una anomalia meritevolmente militante, un segno di civiltà in marcia. Ci sono capolavori snobbati e ignorati dai fruitori e dai cronisti. Un titolo? *Girolimoni, il mostro di Roma* di Damiano Damiani (1972), un innocente su cui ha pesato l'incriminazione di aver ucciso una bambina, carcerato a vita, distrutto, un Manfredi stupendo nell'attraversamento

di un tragitto diabolico. Un film, quello di Damiani in cui si riverbera un mosaico tempestato di aule giudiziarie, giornali scandalistici e politici tuffatisi su un affare che il fascismo sfruttò per sollecitare il fanatismo dei simpatizzanti e seguaci, marmaglia in camicia nera, commendatori, padri e madri di famiglia, un'Italia da *Domenica del Corriere* che trasuda veleni dietro le velette di un acido buonsenso e di una retorica giustizialista. Da riesumare il *Girolimoni* di Damiani che minuziosamente descrive come il carcere distrugga un uomo riconsegnandolo, decenni dopo, alla folla anonima ridotto alla condizione di un miserabile barbone. Altre pietre preziose sono rinvenibili negli archivi. Gelido il tormento di *La rosa*



"Dov'è la libertà" (1954) di Roberto Rossellini

bianca del tedesco Marc Rothmund (2005), storia della Resistenza anti nazitedesca, un gruppo animato da una fede religiosa incrollabile. *Garage Olimpo* di Marco Bechis (1999) scopre le pentole degli omicidi ordinati dai generali argentini, responsabili di massacri in cui sono periti giovani, ragazze, studenti, lavoratori. *La banda Meinhof* ci immerge nei rovesci attorno a un gruppo brigatista suicidatosi o suicidato. Né si sfocano le sequenze di *Antonio Gramsci - I giorni del carcere* (1977) di Lino Del Fra e Cecilia Mangini, trascendendo la piega biografica e la ritrattistica celebrazione per rivivere il fervore intellettuale di un pensatore, che nella clausura carceraria rielabora il percorso storico-culturale di una nazione che ha partorito la dittatura fascista. Un film saggistico *I giorni del carcere*, abile e sottile nel non insabbiarsi nell'aneddotica. Come tirare le somme tra carte ingiallite, appunti, dizionari? Con una proposta: che sia eretto un monumento a Ylmaz Güney, il regista turco che ha girato più di un film stando in carcere, scrivendone il soggetto, la sceneggiatura, lo storyboard, impartendo direttive e consigli agli amici delle troupes che agivano all'esterno. Qualcuno, valutando bislacco il suggerimento, avrebbe la facoltà di ribattere: "ma sei diventato un anarchista". "Sì, replicherei, quel tanto che faccia bene alla salute". E' che da bambino, in Abruzzo, negli spostamenti ferroviari di mio padre e di mia madre mi è capitato di scorgere nei vagoni di terza classe carabinieri

in servizio che accompagnavano poveracci ammanettati e tristi. Erano ladri, assassini, perseguitati politici? Non mi incuriosivano le differenze. Li aspettavano nuove prigioni, dibattimenti nel tribunale del capoluogo di provincia, il confino: più tardi ho appreso che quello spostamento era denominato in gergo "la traduzione". Ebbene, da allora ho imparato che un uomo in manette non è un uomo perché gli hanno sottratto la dignità. E ho imparato a non aver paura. Realtà: al Cinema, le cose sono andate così per me. Abbiamo elencato alcuni film di cui si è smarrito il ricordo. Ma ve ne è un altro da dissotterrare: *Dov'è la libertà?*, regia Roberto Rossellini, 1957, interprete Totò, sceneggiatore Vitaliano Brancati. E' una passeggiata tra le malattie organiche dell'italiano del postfascismo, una satira che allaccia *Il vecchio con gli stivali* (trasposizione cinematografica: *Anni difficili* di Luigi Zampa, 1948) a *L'arte di arrangiarsi* (1955), ad *Anni facili* (1957), profetico giro vorticoso di danza. Totò, dimesso dal carcere, torna tra i familiari, i parenti della moglie defunta e s'imbatte in una masnada di egoisti, selvaggi, divorati dall'ansia del guadagno, avidi e falsi, esperti nell'inganno. Delusione e sconforto ammantano Totò che non ha alcun ancoraggio attorno a sé. La città cui è stato restituito gli appare ignobile e invivibile. Meglio il carcere dove con qualche amico e collega si riesce a convivere. Basta una corda gettatagli da un complice e risalire la parete del penitenziario. Nel film di Rossellini e Brancati c'è, al di là di una chiassosità agra, un'anticipazione di quell'incanaglimento che si impossesserà dell'Italia dei decenni che arriveranno. E nel paradosso, Rossellini vede lontano, non escludendo il cinema dalle piaghe accertabili. Sappiamo che immaginava una sfera di libertà affrancata dalla tirannia delle finalità mercantili e la televisione pubblica sembrava promettergli l'apertura di sentieri di conoscenza critica. Purtroppo era una illusione e se oggi fosse tra noi sarebbe un disoccupato.

Mino Argentieri

N.B.

Se questo è anche un abbozzo immancabilmente parziale e incompleto di una filmografia prevalentemente hollywoodiana, sarebbe imperdonabile una svista che concerni *The brig* (1915), un film dei fratelli Meks, una gemma in bianco e nero appartenente al New american cinema, ossia alla produzione underground, libera da finalità commerciali. *The brig* è una pièce teatrale che non ha niente da spartire con la scuola naturalista e nemmeno con il dramma psicologico. Vi prevalgono la pantomima, la stilizzazione a cui ci ha abituato negli anni Sessanta il Living Theatre nell'America anti Broadway, dedito a uno sperimentalismo rigoroso e inventivo. La prigionia assurge a metafora e simbolo di un'oppressione che travalica l'asfissia e le norme comportamentali di un dato ambiente.

segue da pag. 1

la critica cinematografica, nel suo piccolo, non ne è rimasta immune. Esiste infatti una certa tendenza della critica nostrana, che ha proliferato come una metastasi in alcune università. Questa tendenza ha fatto dell'indifferenziato la propria bandiera, arrivando al punto di sminuire, denigrare, delegittimare in ogni modo la nozione di autore cinematografico. Come se l'individualità, la specificità, la peculiarità che identificano un artista e il suo mondo espressivo fossero elementi deteriori o sorpassati. È una tendenza che nasce, storicamente, dalla reazione - legittima, ampiamente giustificata e datata già negli anni '70 - contro l'aristocrazia del gusto e delle ideologie che ha dominato la critica negli anni '50 e '60, quando non esisteva nessuna attenzione ai fenomeni di cinema popolare, di cinema di genere, che anzi venivano sistematicamente disprezzati e ignorati. Era assolutamente necessario reagire contro i pregiudizi di quella critica che ha sdegnato, per esempio, la commedia italiana, i film di Monicelli, Dino Risi o Luigi Zampa e anche il cinema degli attori-mattatori (Sordi, Manfredi, Tognazzi, Gassman) e degli sceneggiatori (Age, Scarpelli, Benvenuti, De Bernardi), valorizzato adeguatamente, per lungo tempo, solo dalla critica francese. Negli ultimi vent'anni, la rivalutazione del cinema del passato è però degenerata in una esaltazione indiscriminata, spesso delirante e sciocca, di ogni genere, cineasta, film, privilegiando anzi i sottoprodotti più beceri e scadenti dell'industria, con l'alibi che si trattava di "cinema popolare" e "nazionalpopolare", non esitando quindi a strumentalizzare, nel modo più vergognoso e dilettesco, il pensiero gramsciano. Questa "critica-spazzatura" che riduce il cinema a referto sociologico, in realtà, non è né critica né sociologia ma soltanto spazzatura. Si può facilmente prevedere che, nel giro di pochi anni, non ne rimarrà nulla e i libri che ha prodotto ammufliranno in qualche scantinato. Rimarranno e graveranno, purtroppo, i danni culturali (ed economici, se pensiamo al costo delle rette universitarie) causati ai poveri studenti sprovveduti che hanno seguito i corsi universitari su *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda* e simili, pensando che quello sia cinema. In effetti, il caso della critica-spazzatura, nella sua ridicola irrilevanza, può essere considerato un piccolo referto emblematico del degrado italiano. Ne condensa in sé i connotati, a cominciare dalla mistificazione come sistema, come metodo, come attitudine. Per esempio, definiscono il sottogenere del cinema cosiddetto sexy scolastico come un "cinema popolare" ma in realtà non erano film visti da ogni fascia di pubblico: le famiglie li evitavano (ovviamente) e i loro spettatori erano principalmente militari, pensionati e tardo adolescenti. Soprattutto non erano l'espressione di una cultura "popolare", come pretendono i



"Fino all'ultimo respiro" (*À bout de souffle*), 1960 scritto e diretto da Jean-Luc Godard, considerato il film manifesto della Nouvelle Vague

mistificatori accademici o meno, bensì di una sottocultura piccolo-borghese, come piccolo-borghesi erano i personaggi di professionisti, impiegati, commercianti etc. interpretati da Lino Banfi, mediocrissimo, monocorde protagonista di tanti sottoprodotti del genere. Come piccolo-borghesi erano i personaggi interpretati da Christian De Sica e Massimo Boldi nei sottoprodotti della Filmauro alias "cinepanettoni", fortunatamente ormai estintosi co-



"Blanche" (1971) di Walerian Borowczyk

me filone. Questi ultimi, in particolare, rappresentano la quintessenza della sottocultura piccolo-borghese italiana in tutto il suo squalore di razzismo, machismo, trivialità, sciattezza. Un'altra mistificazione riguarda, poi, la patente di "spregiudicatezza" che i "critici-spazzatura" si arrogano: in realtà non esiste nulla di più conformistico dei loro scritti, delle loro teorie, dei loro corsi universitari. È il conformismo di massa dei telespettatori cronici abbruttiti da un umorismo basato su peti, rutti e infimi doppi sensi dove il corpo femminile viene svilto e umiliato ed è anche il conformismo dei gazzettieri che si rendono conniventi del processo di involgarimento e di massificazione del pubblico. È anche il conformismo di quegli accademici che, disperatamente privi di argomenti, si attaccano a qualche goffa provocazione di un filosofo sopravvalutato come Žižek come se fosse il Verbo rivelato. Mistificante è anche la loro insistenza a sminuire, denigrare, svalutare il

cinema d'autore - per fare tre nomi: il cinema di Visconti, Antonioni e Godard. Negare la nozione di "autore" - come hanno fatto gli apologeti del "filmetto" - significa negare il valore della personalità individuale per incrementare la massificazione, esaltando il prodotto-massa anonimo e uniforme. Il loro "negazionismo" è una vera e propria azione teppistica che si basa su argomenti risibili - come, per esempio, negare l'originalità stilistica del cinema viscontiano riducendolo ad una macchina per lo star-system (sic) - ma che denota anche - nel caso dei loro "interventi" - si fa per dire - su Godard - l'assoluta inettitudine e incapacità a formulare un'interpretazione critica, un'analisi, un'esegesi, data la mancanza di adeguati strumenti che caratterizza il loro gratuito teppismo. Un'ennesima mistificazione, infatti, concerne la competenza di questi critici, che in effetti, competenti non sono: basti citare come esempio una fotografia di *Blanche* (1971) di Walerian Borowczyk, pub-

blicata nella rivista alfiere della critica-spazzatura con la didascalia che la spacciava per un'immagine di un film di Pasolini. Per non parlare poi, dei tanti falsi storici, delle innumerevoli inesattezze e imprecisioni ed errori di cui pullulano vergognosamente i loro libri, i loro articoli, i loro interventi. In realtà è probabile che all'origine di questo degrado, esista una ragione molto prosaica: il rifiuto, da parte di questi "critici", di questi sedicenti studiosi, di affrontare la fatica, lo sforzo, il rigore necessari allo studio del cinema. Preferiscono la voluttà onanistica di trastullarsi con preteuose analisi, dissertazioni, vaniloqui su quelli che orgogliosamente definiscono "filmetti" o sul cinema-spazzatura. Le mistificazioni e il conformismo della critica-spazzatura rivelano essenzialmente un'attitudine di malafede e disonestà intellettuale. E il cinismo nei confronti dei loro disgraziati studenti.

Roberto Chiesi

## Critica cinematografica: tra la supponenza e la sopravvivenza

E' giunta in redazione una lettera di una nostra lettrice che volentieri pubblichiamo

Gentile Direttore, mi compiacio per l'iniziativa da Voi intrapresa con l'intento di approfondire lo stato della critica cinematografica nel nostro Paese. L'Italia sorprendentemente è ricca di incontri e Festival cinematografici, ce ne sono migliaia, di tutti i tipi e in tanti luoghi. Si possono seguire Festival del cinema in tutte le stagioni, in prossimità del mare e sulle montagne, in tante città, quartieri e borghi, che si abbinano a feste di santi patroni o di sagre paesane che promuovono carciofi o vin brulé. Festival cinematografici per la gran parte finanziati con denaro pubblico. Quello che mi colpisce di questi ricorrenti appuntamenti cinematografici, essendo io un'assidua frequentatrice, è quella di incrociare spesso "presenze fisse". Mi chiedo se queste "presenze fisse" siano tutte appassionate del cinema come me. Intrigata ho fatto una modesta indagine per sincerarmi su chi sono queste persone che vedo nei luoghi dei Festival ma raramente in sala, credendo addirittura che forse si tratta di agenti ispettivi inviati dal ministero. Nooooo! Ho scoperto che in realtà sono i "residuati resistenti" critici cinematografici che girovagano come anime perse in cerca di luoghi dove si fa festa col cinema. Hanno tutti la stessa impronta. Un trolley di piccole dimensioni per viaggiare "leggeri" con dentro semplicemente la biancheria intima sistemata alla bell'e meglio, dentifricio e spazzolino per un sorriso smagliante, pettine forse non necessario vista l'età e i pochi capelli rimasti. Personaggi che non riescono ad affezionarsi sempre allo stesso luogo, ma pronti invece ad avventurarsi freneticamente in una nuova esperienza festivaliera, viaggiando in treno o aereo poco conta, senza pausa. Altro giro, altra corsa! Almeno questo è ciò che ho captato dai loro solenni racconti pronunciati ad alta voce alle persone a loro vicine e amiche. Anch'io vado in giro per festival, a spese mie s'intende. Quando vado in ferie, scegliendo la località mi informo prima se c'è qualche Festival cinematografico nei dintorni. Ora, dopo la mia sommara indagine, quando incrocio questi volti non mi sorpendo più perché so con quasi assoluta certezza che appartengono alla categoria degli "scrocconi patentati", cosiddetti intellettuali, seguaci del motto "faccio cose, vedo gente..." naturalmente, e questo sia ben chiaro, con i soldi degli altri. Li sento vociare, trascorrere ore al telefono, li osservo mentre tentano di convincere organizzatori di altre rassegne e festival cinematografici

sulla loro indispensabile presenza, garantita dalla loro firma sui giornali in cui scrivono, per dare lustro all'iniziativa, con la premessa che tutto quanto deve essere a carico dell'organizzazione che li ospita: viaggio, vitto e alloggio inclusi. Sembrerebbe che la strategia attuata funzioni abbastanza, così bene che operatori culturali e direttori artistici di tante manifestazioni cinematografiche ci cascano come pere cotte. Allettati forse dal fatto che la rassegna stampa fa punteggio nei bandi per la concessione dei contributi? Bah! Non serve a nulla neanche che alcuni organizzatori rivelino le poche risorse disponibili nel tentativo di commuoverli e di disimpegnarsi dal pressan-



Tiberio Murgia e Capannelle (Carlo Pisacane) in "I soliti ignoti" (1958) di Mario Monicelli

te autoinvito. Niente da fare! Questi frequentatori abulici di festival e buffet, non mollano la presa e sfoderano le loro più convincenti avance professionali del cultural scrocco. Mi hanno detto, non posso però pensare che questo corrisponda al vero, che qualche volta l'audace autoinvito viene richiesto anche per mogli, mariti, fidanzate/i e perfino amanti. Ho

poter alloggiare in «camera con vista panoramica» lamentandosi inoltre con i camerieri sul suo poco gradimento del menù fisso e sul vino della casa perché «mi fa venire il mal di testa». Ma nella sostanza gli ingenui organizzatori di questi eventi cinematografici cosa ottengono da questi cosiddetti critici? Sembrerebbe che questi promettano, a giustificazione della loro presenza, un resoconto di circa 4000 battute, che sia estrapolato già dal programma scritto poco importa. Non si ha perciò neppure la garanzia di un approfondimento critico dei film visti in sala. Perciò, e questo è il vero senso della mia lettera, dove sono finiti i seri e bravi critici cinematografici di una volta? Essendo una divoratrice degli articoli di Diari di Cineclub ho letto anche con piacere, come non dargli ragione, quanto ha scritto nel numero 47 di Diari di Cineclub il decano della critica Mino Argentieri che dichiarava: «la critica cinematografica si è eclissata... nel dimenticatoio sono finiti gli insegnamenti della nostra giovinezza, quando imparavamo che l'esercizio della critica consiste nella conoscenza, nel discernere, nell'analisi, nell'approfondimento, nell'osservazione, nella scelta, nella maturazione riflessiva che promuove la qualità dello spettatore del creatore e della crescita intellettuale...». Quelli che però ho delineato molto sommariamente (ci sarebbe tanto altro da raccontare!) e che continuo a incontrare in questi Festival appartengono ad un'altra

categoria, quella dei finti critici e dei profittatori. Quelli che magari vanno a fare i turisti e che scrivono la recensione dei film senza neanche averli visti. «E che palle!» ne ho sentito borbottare uno annoiato ad una proiezione ufficiale, per poi vederlo pimpante sgomitare davanti ad un gratuito buffet. Spenti i riflettori, altro giro altro scrocco.

Gentile direttore, questo è l'appello che vorrei rivolgere in questa bella rivista. Attenzione! Attenzione operatori culturali, volontari organizzatori di festival e di rassegne cinematografiche, se vi avanza qualche euro è preferibile invitare giovani registi o, meglio ancora, studenti di cinema veramente motivati e appassionati. Perché il bel cinema non ha necessità di un contorno di oziosi scrocconi, ma di chi veramente in modo generoso crede nel suo valore associativo, culturale e umano.

## MANUALE DELLO #SCROCCONE

COME VIVERE BENE SENZA MAI PAGARE  
Quando di "critica" ce se campa. Di prossima pubblicazione

però la certezza, avendolo sentito io, che uno di questi critici scrocconi si raccomandava di

Lettera firmata  
M. Grazia Gentile

## Maquis e sentieri di nidi di ragno



Natalino Piras

Con qualche modifica, quanto segue è la filmografia ragionata che ho redatto per il libro *Pitzinnos Pastores Partigianos eravamo insieme sbandati* pubblicato dall'Anpi di Nuoro nel 2012. È un volume che dice della

partecipazione dei ragazzi sardi alla guerra partigiana per la liberazione dal nazifascismo, la loro presenza nella Resistenza. Rispetto al libro che ordina la sequenza per autori qui invece sono i film a essere elencati alfabeticamente. Non è una filmografia esaustiva ma vuole essere rappresentativa del fatto storico e insieme dell'approccio che se ne può avere. Una filmografia che dice di come la Resistenza possa essere tramandata anche con il cinema. Con occhi da bambino che ne fa dolorosa esperienza, come nel primo libro di Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) non a caso romanzo di Resistenza. Anch'io ho percorso sentieri di nidi di ragno, luoghi di guerra e di agguati, di persuasioni e tradimenti. È stato quando nel 2014 siamo andati in Slovenia per riportare a casa il corpo del partigiano Joglieddu Sanna, da Kanalski Lom a Bitti. Sentieri di luce e di buio nella foresta di Špile, un nido d'aquile, crocevia nella montagna nascosto da alberi ad alto fusto. Predominano il verde e l'opacità della pietra. Sentieri scendono al basso. Altri ancora risalgono. A Špile cadde Joglieddu. Là andò a riprenderlo Anton Bavdaž. Anton aveva 18 anni quando un compaesano di Kanalski che commerciava in cavalli con i tedeschi venne giù in paese a dire che a Špile c'era un uomo morto, ucciso in uno scontro a fuoco con i nazifascisti. Anton fu incaricato di andare a recuperare l'uomo ucciso. Disponeva di un carro con un bue. Partì. Un'ora di viaggio, di perigliosa risalita. Basta un niente e cadi giù nel burrone. Arrivò a Špile e vide l'ucciso, un ragazzo come lui, faccia al cielo, un fianco completamente squarciato, dal bacino alla testa. Stringeva nel pugno qualcosa, quella che poi si rivelerà essere una medaglietta della Madonna miracolosa. Anton non volle vedere altro. Chiuse gli occhi mentre, aiutato da uno sbandato che poi improvvisamente sparì, caricava il corpo ucciso sul carro. Ci volle un'altra ora e più nel viaggio di ritorno per arrivare al cimitero di Kanalski Lom. Qui il parroco Štanko Sarf frugò nelle tasche dell'ucciso e così scoprì l'identità di Giorgio Sanna. La filmografia partigiana qui riportata viene prima del viaggio per riportare a casa il corpo di Joglieddu. È come se ne anticipasse i percorsi di approfondimento di conoscenza e di visionarietà. Ci sono la Storia, le storie e le loro finzioni. Si allarga dal principio Resistenza e a questo ritorna. Non a caso ci sono titoli come *Apocalypse now* che altra guerra, altra Resistenza racconta e inventa. La Resistenza europea nasce dalla guerra, in Italia dopo l'8 settembre 1943. Ma



"L'Agnese va a morire" (1976) di Giuliano Montaldo, tratto dall'omonimo romanzo di Renata Viganò

c'erano già i *maquis*, la gente alla macchia, che si muoveva nella notte del nazifascismo con l'intento, cuore e ragione, di contrastarlo, di combatterlo. Questa filmografia è nello spirito di quella gente alla macchia. Non a caso titoli di riferimento, ossessione della tessitura, sono *Un condannato a morte è fuggito* e *L'armata degli eroi*. A ridosso e dentro, come fatto storico che diviene parte di sé, della guerra civile spagnola, El Alamein, Cefalonia, le Fosse Ardeatine. E altri segni. Come se l'autore di questa filmografia fosse stato davvero là, presente, inviato speciale dal mondo del cinema che quando inventa storie le rende più veritiere di ogni cronaca reale.

I film *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani, Italia 1951, 90', b/n – I partigiani scendono dalla montagna verso Genova per recuperare un carico d'armi nascosto dentro una fabbrica. Il film fu finanziato dalla Cooperativa Spettatori Produttori Cinematografici.

*L'Agnese va a morire* di Giuliano Montaldo, Italia 1976, 135', colore – Agnese, una lavandaia emiliana, diventa partigiana dopo la deportazione e la morte del marito, dal romanzo omonimo di Renata Viganò. *Apocalypse now* di Francis Ford Coppola, Usa 1979, 203', colore – *Cuore di tenebra* di Conrad, metafora dell'orrore coloniale europeo nell'Africa dell'Ottocento, trasposto nella guerra in Vietnam, orrore coloniale del Novecento. *L'armata degli eroi* (*L'Armée des ombres*) di Jean-Pierre Melville, (Francia 1969, 107' – colore – La Resistenza dei maquisard francesi raccontata nella sua necessaria brutalità quotidiana dove l'individuo scompare, deve scomparire per ottenere la libertà.

*C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola, Italia 1974, 125', colore – Tre ex partigiani raccontano la storia d'Italia, trent'anni dopo che furono insieme a fare la Resistenza. Amaro film sul tempo che passa, sulle fortune individuali e sul tradimento degli ideali che resero vivida, nella sua durezza, la guerra partigiana.

*La ciociara* di Vittorio De Sica, Italia 1960, 110', b/n – La vedova Cesira e la figlia Rosetta vittime della violenza di soldati marocchini, aggregati agli americani, nei giorni dello sbandò, dopo l'8 settembre 1943, dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia.

*Concorrenza sleale* di Ettore Scola, Italia 2001,



"Il generale Della Rovere" (1959) di Roberto Rossellini, con Vittorio De Sica, realizzato su un soggetto di Indro Montanelli, dalla rielaborazione del quale prese forma l'omonimo romanzo

118' – colore – Persecuzioni antisemite e leggi razziali nell'Italia del 1938 devastata dal fascismo.

*Un condannato a morte è fuggito* (*Un condamné a mort s'est échappé – Le Vent souffle où il veut*) di Robert Bresson, Francia 1956, 95' – b/n – *La fuga* di André Devigny, il tenente Fontaine, dalla fortezza di Montluc, a Lione, nel 1943, nella Francia occupata dai nazisti. Il Vento, lo Spirito, soffia su questo impossibile progetto. Fontaine, come il teologo luterano Dietrich Bonhoeffer, organizza la fuga *etsi Deus non daretur*, segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

come se Dio non ci fosse.

*Cronache di poveri amanti* di Carlo Lizzani, Italia 1954, 109' - b/n - Un gruppo di ragazze e ragazzi antifascisti nella Firenze del 1925, dal romanzo omonimo di Vasco Pratolini.

*Il delitto Matteotti* di Florestano Vancini, Italia 1973, 122' - colore - Franco Nero è Matteotti, Mario Adorf un efficacissimo Mussolini, Umberto Orsini nella parte del sicario Dumini. L'arco di narrazione si volge tra il 30 maggio 1924 quando il deputato socialista Giacomo Matteotti chiede che siano invalidate le elezioni svoltesi in un clima di terrore, e il 3 aprile del 1925, data del ritrovamento del suo cadavere, con il duce a prendere su di sé la responsabilità politica e morale.

*La donna nella Resistenza* di Liliana Cavani, Italia 1965, 45', b/n - documentario.

*El Alamein - La linea del fuoco* di Enzo Monteleone, Italia 2002, 117', colore. Nella battaglia di El Alamein, nel deserto libico, dal 23 ottobre al 4 novembre 1942, ci furono anche *pizzinnos pastores*.

*Fasti del terzo Reich* di Liliana Cavani, Italia 1962, 60', b/n - documentario.

*Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini, Italia 1959, 129', b/n - Durante l'occupazione nazista, un ex ufficiale recita la parte di un fantomatico generale per smascherare partigiani nel carcere milanese di San Vittore. Finirà fucilato, da un racconto di Indro Montanelli.

*I giorni dell'amore e dell'odio - Cefalonia* di Claver Salizzato, Italia 2001, 85', colore - L'infame massacro della Divisione Acqui ad opera dei nazisti, dopo l'8 settembre 1943, nell'isola greca di Cefalonia. È un principio di Resistenza. Con meno tensione e più edulcorazione la stessa storia viene raccontata nel *Mandolino del capitano Corelli* (Usa 2001) di John Madden.

*Il Leone del deserto (Lion of the Desert)* di Moustapha Akkad, Libia/Usa 1981, 173', colore - La ballata di Omar Mukhtar, un maestro di scuola a capo della Resistenza libica contro le truppe coloniali del criminale maresciallo Graziani. Omar Mukhtar fu impiccato nel 1931. Il film ebbe diffusione quasi clandestina in Italia, oggi si può vedere anche su Youtube. *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini, Italia 1960, 100' - b/n - Falchi e colombe del partito fascista, a Ferrara, nella lunga notte seguita all'8 settembre 1943, pagheranno gli oppositori, da un racconto di Giorgio Bassani, il narratore del *Giardino dei Finzi Contini*.

*Miracolo a Sant'Anna (Miracle at St. Anna)* di Spike Lee, Usa/Italia 2008, 160', colore - Una ricostruzione a mo' di giallo dell'eccidio di Sant'Anna di Stazzema, nella Garfagnana, il 12 agosto 1944, 560 civili, molte donne e bambini. Alla sua uscita fu accusato di revisionismo dall'Anpi.

*Mussolini ultimo atto* di Carlo Lizzani, Italia 1974, 125' - colore - Narrato con stile nazionale capace di rendere le ragioni della guerra partigiana e quello che fu il torto storico del fascismo. Benito Mussolini fu giustiziato il 28 aprile del 1945.

*La notte di San Lorenzo* di Paolo e Vittorio

Taviani, Italia 1982, 105', colore - *La Resistenza a San Miniato*, in Toscana, i nazisti e il loro continuato eccidio di popolazioni inerme.

*Operazione Valchiria (Valkyrie)* di Brian Singer, Usa 2008, 121', colore - Ricostruzione del fallito attentato a Hitler, il 20 luglio del 1944. Tom Cruise è von Stauffenberg.

*Paisà* di Roberto Rossellini, Italia 1946, 125', b/n - Alle origini del neorealismo cinematografico, ci sono questi sei episodi che narrano dell'avanzata degli alleati nell'Italia devastata dalla guerra, e della Resistenza.

*Il partigiano Johnny* di Guido Chiesa, Italia 2000, 135', colore

- Lo studente di letteratura inglese Johnny dopo lo sbandamento dell'8 settembre parte per le Langhe e si unisce al primo gruppo di partigiani che incontra, dall'omonimo libro-capolavoro di Beppe Fenoglio.

*La pelle* di Liliana Cavani, Italia/Francia 1981, 107', colore - La quinta armata del generale Clark arriva a Napoli, città in sfacelo, dopo le quattro giornate che segnano l'inizio della Resistenza, dall'omonimo romanzo di Curzio Malaparte.

*I piccoli maestri* di Emanuele Lucchetti, Italia 1998, 117', colore - Dopo l'8 settembre 1943, un gruppo di universitari vicentini si unisce ai combattenti del Partito d'Azione, dall'omonimo romanzo di Luigi Meneghello.

*Placido Rizzotto* di Pasquale Scimeca, Italia 2000, 110', colore - Il film apre con il tempo partigiano di colui che sarà sindacalista contro la mafia, a Corleone, leader nell'occupazione delle terre da parte dei contadini, dalla mafia eliminata nel 1948. Su questa morte, sfidando l'omertà, indaga un giovane Carlo Alberto Dalla Chiesa. Il corpo di Rizzotto fu precipitato in un gorgo. Venne ritrovato e sepolto nel 2011.

*Porzûs* di Renzo Martinelli, Italia 1997, 121', colore - Un episodio di guerra fratricida nella Resistenza, la Brigata Garibaldi contro la Brigata Osoppo. Accadde nel 1944. Tra le vittime anche il fratello di Pier Paolo Pasolini.

*Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy, Italia 1962, 110' - b/n - Il 28 settembre del 1943, 20 giorni dopo l'armistizio, iniziò la Resistenza degli italiani contro il nazifascismo, a Napoli. Film corale ed epico.

*Una questione privata* di Alberto Negrin, Italia 1991, 85', colore - Film televisivo messo in onda da Raiuno nel 1993, la ricerca di Milton della verità sull'amico Giorgio nella guerra partigiana in Piemonte, dall'omonimo romanzo di Beppe Fenoglio.

*Roma città aperta* di Roberto Rossellini, Italia 1945, 98' - b/n. Disse il regista Otto Preminger che la storia del cinema si divide in due ere: prima e dopo questo film di Rossellini. Non si dà storia della Resistenza senza *Roma città aperta*.



"La lunga notte del '43" è un film del 1960 diretto dal regista italiano esordiente Florestano Vancini, liberamente tratto dal racconto "Una notte del '43" della raccolta Cinque storie ferraresi, libro con il quale Giorgio Bassani vinse il Premio Strega nel 1956.

*La Rosa Bianca - Sophie Scholl (Sophie Scholl - Die letzten Tage)* di Marc Rothemund, Germania/Francia 2005, 117', colore - Un'altra armata degli eroi: i fratelli Scholl e altri pochi sodali, studenti e professori universitari contro il mostro nazista in una Germania paralizzata dal terrore. Finiranno ghigliottinati.

*Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano, Italia 1946, 90' - b/n - Memorabile la sequenza della fucilazione del partigiano e del prete, don Camillo, interpretato da Carlo Lizzani. Infine arriva il giorno della libertà.

*Terra e libertà (Land and Freedom)* di Ken Loach, Gran Bretagna/Spagna 1995, 109', b/n e colore - La guerra civile spagnola raccontata con gli occhi degli anarchici operaisti del Poum traditi dai comunisti filosovietici che si muovevano sotto le direttive di Stalin.

*Tutti a casa* di Luigi Comencini, Italia 1960, 120' - b/n - Il classico dei classici sull'8 settembre 1943 che contribuisce "a spezzare il muro di silenzio calato negli anni Cinquanta sulla Resistenza" (Meregheggi). Alberto Sordi nella parte del sottotenente Innocenzi, percorre strade e sentieri che sembrano intersecare quelli dei nostri *pizzinnos pastores*. L'intento, utopico, è quello di tornare a casa. Nel cammino della loro maturazione civile e della presa di coscienza molti di questi ex soldati fanno esperienza, sulla loro pelle, dell'infamia dei fascisti e dei nazisti.

*Il 13° uomo (Un homme de trop)* di Costa-Gavras, Francia/Italia 1967, 110' - colore - un gruppo di maquis libera dodici condannati a morte nella Francia occupata dai nazisti. Ma ad essere liberati risultano essere in tredici. Chi è l'uomo in più? Un partigiano o una spia? Memorabile, alla macchia, un accenno all'*Ejercito del Ebro*, canto per antonomasia della guerra civile spagnola come la sentono i combattenti dalla parte giusta.

*L'uomo che verrà* di Giorgio Diritti, Italia 2009, 117', colore - Dieci mesi di una famiglia contadina dal dicembre 1943 al 5 ottobre 1944 per raccontare l'eccidio di Marzabotto, in particolare quello del paesino di Monte Sole.

Natalino Piras



Al cinema

## Libere disobbedienti innamorate -In Between-

Regia di Maysaloun Hamoud. Un film con Mouna Hawa, Sana Jammeli, Shaden Kanboura, Mahmud Shalaby, Riyad Sliman. Titolo originale: Bar Bahar. Genere Drammatico - Israele, Francia, 2016, durata 96 minuti. Uscita cinema giovedì 6 aprile 2017 distribuito da Tucker Film



Giulia Zoppi

Il film è passato dal festival di Toronto, San Sebastian e Haifa raccogliendo un grande successo di pubblico e di critica, tanto da resistere nelle sale italiane per qualche settimana, come di rado succede alle pellicole extracomunitarie (e non made in USA). A girarlo è una giovane palestinese con cittadinanza israeliana Maysaloun Hamoud, qui

alla prima prova con un lungometraggio di respiro internazionale (dopo il corto dedicato alla memoria del grande poeta palestinese Mamhud Darwish "Sense of Morning", una produzione israeliana datata 2010 e "Junction 48", una coproduzione israelo-tedesco-americana del 2016) che vorrebbe rappresentare, attraverso la storia di tre ragazze, lo scenario sociale in cui vivono e si muovono giovani donne palestinesi a Tel Aviv. Il film che ha tre titolazioni diverse a seconda del Paese in cui è proiettato ("Terra e mare" per i Paesi arabo-foni, "Né qui né altrove" per il mercato israeliano, "In between" per quello occidentale) sfoggia qui da noi quel "Libere disobbedienti e innamorate" che con il film ha ben poco da spartire (e chissà che un giorno qualcuno volesse spiegarmi il fenomeno all'origine dei titoli qui in Italia, visto che spesso ci torno su...), dal momento che ritrae, con precisione drammatica e senza sconti, quel mood scomodo e complicato in cui cadono coloro i quali sono alla ricerca di una stabilità emotiva, rimanendo invece sospesi in attesa di un cambiamento che potrebbe non arrivare mai. E' in questa terra di mezzo, tra l'agire e il subire, che vediamo all'opera le tre coinquiline Laila, Salma e la neo arrivata Noor, in un piccolo appartamento del quartiere yemenita della città israeliana più cosmopolita e vivace d'Israele, Tel Aviv. Leila è una giovane e attraente laureata in legge che esercita la professione in proprio e che, incurante di ogni regola di buona condotta, ha scelto di essere libera di bere, fumare, sniffare coca e cambiare partner con facilità, convinta che solo l'incontro giusto potrebbe farla cambiare; Salma, dal canto suo, è figlia di una coppia di cristiani osservanti ma si fa beffe dei loro goffi e deprimenti tentativi di accasarla con ragazzi più o meno incolori, dividendosi tra il lavoro di dj e quello di barista e nascondendo, non senza disagio, la

sua omosessualità; Noor la nuova arrivata è, infine, una laureanda in informatica che giunge direttamente dalla cittadina di Umm al-Fahm (da cui pare sia partita una fatwa contro la regista per aver screditato l'onore delle donne e dell'islam!) in città per terminare gli studi universitari. Noor è la sola delle tre a portare il velo e a seguire con rigore i precetti islamici ereditati da una famiglia molto osservante. Il primo impatto nell'appartamento delle ragazze è per Noor piuttosto difficile, dal momento che sia Leila che Salma, non esitano a mostrarle sin da subito la libertà con la quale gestiscono il loro quotidiano domestico decisamente diverso da quello a cui lei è abituata. Le due amiche infatti, sono aduse ad accogliere ad ogni ora del giorno e della notte amici e



amiche con cui festeggiare a suon di alcool, canne, cocaina e un numero indefinibile di sigarette (mai visto tanto tabacco in tutta la storia del cinema!) sfogando così noia e abitudini e liberando senza remore passioni e inquietudini come non è consentito in famiglia o in società. Durante una delle celebri feste organizzate in casa, Leila incontra un affascinante filmmaker palestinese che ha lavorato per qualche tempo a New York, Ziad. Convinta di trovarsi finalmente al cospetto di un giovane aperto, emancipato e affrancato da rigidità di ruolo e varie altre chiusure, e ben lontano dal modello maschile a cui è abituata, finisce per innamorarsene. Salma intanto, dopo esser sfuggita ai vari incontri organizzati dai genitori impegnati a garantirle un matrimonio, chiusa come è nel suo silenzio enigmatico (sottolineato dalle musiche dei Dam e della star libanese Yasmine Hamdan) trova la sua anima gemella al bar, tra gli astanti del locale dove lavora, quando si palesa davanti al bancone una bella ragazza bruna che ne intuisce sensibilità e passioni, conquistandola con sguardi intensi e languidi. Nonostante Noor sia la sola stabilmente accasata in

quanto promessa sposa di un giovane facoltoso, ben presto scopriremo che dietro la maschera del perfetto islamico, l'uomo nasconde uno spirito violento e prevaricatore e infatti una sera, durante l'assenza delle amiche, il fidanzato si presenta a casa della ragazza e in un momento di tensione la stupra, mostrando al pubblico una scena di inusitata crudeltà e crudeltà, pur consumandosi sul comodo letto della fidanzata ancora vergine e decisamente riluttante (ed è questo che rende la scena ancora più disgustosa di quanto non sia già). Benché la convivenza tra le ragazze sia segnata da comportamenti diseguali e molto distanti, l'evento dello stupro sancisce la fine della diffidenza iniziale con la quale Noor guarda a Salma e Leila, ed è suggellata da un

momento intimo di grande intensità emotiva. Rincasate nell'appartamento a notte fonda infatti, le due incrociano Noor sotto la doccia raccolta in posizione fetale, sotto lo scroscio dell'acqua che dovrebbe pulirla dal senso di sporcizia e di peccato che la violenza le ha lasciato sul corpo e nell'anima. L'abbraccio in cui le tre

si sciogliono in bagno in effetti, origina un patto di sorellanza profonda e l'inizio di una nuova vita per tutte, segnando un nuovo capitolo. Tuttavia da lì in poi assisteremo ad un progressivo deterioramento delle situazioni che accompagnano la storia, verso un epilogo inaspettato che incrina ogni aspettativa, rompendo il patto di fiducia che le tre avevano stretto col mondo. Certo, Leila saprà tendere una trappola crudele al fidanzato di Noor per vendicarla, dando all'amica la possibilità di abbandonarlo una volta per tutte al suo destino, ma nel contempo, se anche per Noor giunge il riscatto (accettato anche dal padre timorato di Dio), questo non varrà per la dolce Salma né tantomeno per la grintosa Leila. La prima sarà scoperta dai genitori in atteggiamento affettuoso con la sua innamorata (presentata in famiglia come una comune amica) e per questo cacciata brutalmente di casa, mentre la seconda scoprirà molto presto e dolorosamente che Ziad non è il ragazzo libero e aperto che sperava, ma un giovane uomo incapace di evolversi rispetto ad usi e costumi retrogradi e conservatori: uno tra i tanti. La regista ha dichiarato

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

che si è ispirata al cinema di Almodovar e di Loach per questa sua prima opera di fiction. Nel primo caso, per aver mutuato dal regista manchego la profonda psicologia che coinvolge una piccola comunità femminile, mossa da spirito d'indipendenza e di autonomia, contro i pregiudizi di un ambiente sociale a forte vocazione sessista, ultraconservatore e soggiogato da un clima culturale che sempre di più e spesso è schiacciato da precetti e regole fortemente castranti (l'odioso e ipocrita fidanzato di Noor, rigidamente osservante, ne è l'esempio più calzante). Nel secondo caso, perché Loach come ha espresso la Hamoud, è capace come pochi di analizzare nell'intimo il disagio sociale, le classi sopraffatte, il lento ed inesorabile isolamento delle classi meno agiate, attraverso la costruzione di storie e personaggi credibili, molto realistici e reali, anche se qui non è dirimente la condizione economica quanto quella sociale ed identitaria, senza dimenticare che le tre sono palestinesi in territorio israeliano (e questo significa minor libertà e diritti) e quindi maggiormente penalizzate (per non dire del regresso culturale che ha colpito un popolo che fino a qualche decennio fa poteva vantare un numero cospicuo di donne emancipate e laiche e che invece sta regredendo velocemente verso una islamizzazione diffusa, come è accaduto ad altre aree del Medio-orientale molto tempo prima). Al di là delle intenzioni, il film vive e procede da solo senza aver bisogno di somigliare a niente altro che a se stesso, benché sia evidente sin da subito che le tre ragazze, tutte bravissime nei loro ruoli, siano caratteri paradigmatici ed "esemplari" e quindi rigidi e un po' grossolani, nati per farci capire prevalentemente il contesto in cui si possono trovare giovani donne palestinesi a Tel Aviv oggi. La scena finale, che le vede insieme sulla terrazza di casa, guardarsi negli occhi spaurite durante una festa con il solito sbalzo, sole e deluse per non essere state abbastanza determinate a spiccare il volo (Salma intende lasciar tutto per rifugiarsi a Berlino, Leila riprende la sua vita notturna e senza regole, Noor finalmente sola e forse molto più leggera di sempre ma non ancora in grado di gioirne come sarebbe giusto) prende allo stomaco. Le tre si trovano IN BETWEEN, incapaci di agire, prendere una decisione e rischiare, andare avanti nelle proprie convinzioni a testa alta. L'amicizia è salva, è un bellissimo collante, ma non è sufficiente: occorre lottare senza nascondersi, provare a crederci, unirsi...le tre ragazze esitano, attendono qualcosa che non c'è, quel sacrosanto diritto all'autodeterminazione che dovrebbe accompagnarle in avanti, qualcosa che è lungi dall'essersi compiuto e che rende questa pellicola triste, malinconica e forse proprio per questo, sincera. Il titolo italiano non poteva essere più sbagliato (ancora una volta).

Giulia Zoppi

## L'omaggio a Mino Argentieri a Napoli

**Nella Sala Giunta di Palazzo San Giacomo, a Napoli, si è svolto lo scorso 11 maggio, un convegno in ricordo di Mino Argentieri (Pescara, 13 agosto 1927 – Roma, 22 marzo 2017): critico cinematografico (ha scritto per l'Unità e Rinascita), storico del cinema, ordinario di Storia del Cinema all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, fondatore e direttore della rivista Cinemasessanta e della Biblioteca del Cinema "Umberto Barbaro" di Roma**



La giornata in ricordo di Argentieri è stata promossa dal Comune di Napoli - Assessorato alla Cultura e al Turismo, in collaborazione con la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e il Gruppo campano del Sindacato nazionale dei critici cinematografici. Introdotto da Nino Daniele (assessore alla cultura del Comune di Napoli), l'incontro ha ospitato, fra gli altri, gli interventi di Valerio Caprara (critico cinematografico), Vincenzo Esposito (vicepresidente della Federazione Italiana Circoli di Cinema), Giuseppe Borrone (insegnante e allievo di Argentieri), Pasquale Iaccio (docente di Storia del Cinema all'Università di Salerno), Marco Asunis (presidente della Federazione Italiana Circoli di Cinema), Gigi Petricciolla (insegnante e allievo di Argentieri), Antonio Tricomi (giornalista e allievo di Argentieri), Roberto D'Avascio (docente di Storia del Teatro), Stefania Manzo (attrice e allieva di Argentieri), Antonella Di Nocera (produttrice cinematografica), Angelo Tantarò (direttore di **Diari di Cineclub**), nonché i messaggi accorati giunti da parte di chi non è potuto esserci: Cecilia Mangini, Giona A. Nazario, e Anna Calvelli (la moglie di Mino). È stata l'occasione per fare un resoconto corale e puntuale del grande lavoro culturale svolto da Mino Argentieri per la città di Napoli durante i decenni di insegnamento presso l'Istituto Universitario Orientale: dagli anni Settanta alla fine degli anni Novanta, un periodo in cui le occasioni per crescere col cinema in città non erano tantissime, e la sua cattedra svolgeva anche il ruolo determinante di aggregazione e condivisione di saperi per chiunque volesse avvicinarsi al mondo del cinema, e non

solo per i tanti studenti "scalpitanti" che pure seguivano con interesse i suoi corsi di studi. Era quindi doveroso che l'omaggio rivolto alla sua memoria fosse di tutta la città, e che si facesse sentire la partecipazione commossa e sincera di almeno tre generazioni di cinefili e appassionati di cinema cresciuti con gli insegnamenti e i consigli di Mino Argentieri. Tra i presenti, anche la vice presidente della FICC Patrizia Masala venuta appositamente da Cagliari. Durante la giornata, è stata rilevata l'importanza dei suoi studi sui rapporti tra cinema, società, potere e censura, che sono diventati, negli anni, un punto di riferimento nell'ambito della critica cinematografica; così come non sono mancati i ricordi personali, e anche commoventi, di alcuni suoi amici, colleghi ed ex allievi che hanno messo in luce le grandi qualità umane, oltre che professionali, di Argentieri. Il ritratto che ne è venuto fuori è quello di un uomo dedito alla conoscenza, con grandi capacità di entrare in contatto con gli altri e con la voglia di far crescere gli altri sul piano culturale. Una persona democratica e generosa che, come ha evidenziato nel suo intervento Marco Asunis, presidente della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, «faceva della leggerezza e dell'ironia i suoi modi per entrare in relazione con le persone, pur rimanendo un tenace combattente fino alla fine».

V.E.



Sul canale Youtube di **Diari di Cineclub** il servizio della Web Tv del Comune di Napoli a firma di **Edgardo Bellini**  
[www.youtube.com/watch?v=2TRUnNnR4OE](http://www.youtube.com/watch?v=2TRUnNnR4OE)

## Ancora con il Mélo nel cinema delle forti emozioni



Lucia Bruni

“La vita è in buona parte come un melodramma”, diceva Frank Borzage, regista e produttore statunitense, di origine italiana, che tra gli Anni Venti e Trenta, firmò alcuni film carichi di una particolare atmosfera romanti-

co-spirituale. Erede autentico del melodramma *griffithiano*, poeta delicato, sensibile, malinconico, tenero anche nella disperazione, Borzage, che aveva già dato al cinema muto il bello e tragico *Humoresque* (1920), fu definito dal critico francese Henry Agel: “il poeta di un amore precario minacciato da un mondo sordido e brutale”. Regista dai toni sempre sommessi e delicati, Borzage infatti realizza negli Anni Trenta, due melodrammi familiari e sociali. Mi riferisco a *Man's Castle* (“Vicino alle stelle”), del 1933, dove il povero Bill (Spencer Tracy), porta Trina (Loretta Young), ancora più povera, a vivere con sé in una baracca, ma quando si intravede la possibilità di uscire dalla miseria attraverso un espediente poco onesto, la notizia che Trina è incinta pone fine al sogno: un uomo onesto rimane sempre onesto e non resta che soffrire senza altra destinazione. L'altro è *Little Man, What Now?* (“E adesso pover'uomo?”) del 1934, tratto dal romanzo omonimo di Hans Fallada, in cui si consuma un altro dramma familiare: Hans (Douglas Montgomery), un impiegato berlinese, perde il posto e precipita, assieme alla moglie (Margaret Sullavan), in una vita piena di stenti. Ambientati entrambi sullo scenario di crisi storiche (negli anni della grande depressione il primo, e nella Berlino degli Anni Venti il secondo), questi film, incarnano una delle anime più caratteristiche del melodramma: la necessità di amare e l'impossibilità di vivere. Entrambi ricchi di sottili e delicate riflessioni, alle considerazioni sulla vita del tempo, aggiungono una grande forza d'introspezione e di penetrazione psicologica. La grande tragedia storica non è soltanto una ragione sociale di malessere e infelicità, è piuttosto lo sfondo di una intera visione del mondo, per Borzage, colma di amarezza ma non priva di speranza. Tanto per citarne altri: *Three Comrades* (“Tre camerati”), *The Shining Hour* (“Osessione del passato”), tutti e due del 1938 e *The Mortal Storm* (“Bufera mortale”) del 1940. Trattando il melodramma ho pensato opportuno soffermarmi su Borzage poiché pone al centro dell'interesse personaggi comuni, “ordinary people”, potremo dire rubando un titolo efficace a un film drammatico del 1980 di Robert Redford (*Ordinary people*, ossia “Gente comune”, appunto), ma forse dovremmo ancora ricorrere alle stesse parole di Borzage: “Le situazioni più grottesche si presentano spesso nella vita. Leggete i giornali, parlate con i vostri amici e vedrete. La coincidenza prolifica nella vita quotidiana. E nondimeno, quando queste situazioni realistiche sono portate sullo schermo,

spesso se ne ride, sotto il pretesto che sono dei mélo.” Il melodramma di Borzage è in parte dickensiano, ma le più belle storie dickensiane sono vanto del cinema inglese. David Lean, il regista del film drammatico del 1945 *Brief Encounter* (“Breve incontro”), è riuscito a realizzare due versioni in pellicola dei romanzi di Di-

Londra orribile e fatiscente, mostro brulicante che si scatena in una vera e propria caccia all'uomo, in cui lo stesso Sikes appare una vittima. E' così che Lean recupera tutta l'ambivalenza delle figure dickensiane, le quali, se da una parte sono crudeli e maligne, dall'altra si rivelano vittime di un universo infernale,



“Humoresque” (1920) di Frank Borzage

ckens, affatto banali e caratterizzate da uno stile forte e drammatico, oltre che intensamente cinematografico. Parlo di *Great Expectations* (“Grandi speranze”) del 1946 – Mike Newell, anch'egli regista britannico, ne ha fatto un'altra versione nel 2012 -, e *Oliver Twist* (“Le avventure di Oliver Twist”) del 1948. Sono opere del tutto autonome, eppure fedeli ai romanzi da cui vengono tratte. Infatti Lean riesce a coniugare autonomia del cinema con fedeltà al testo originale. In *Oliver Twist*, ad esempio, la figura oscena e affascinante dell'ebreo Fagin (un autentico miracolo compiuto da Alec Guinness), sordido e sospettoso, avido, quasi comico e crudele, fa da contrappun-

to che non potrebbe ospitare se non creature similari. E' la stessa singolare miscela di incubo e speranza che si trova anche nel citato sopra “Grandi speranze”, mentre la maggiore caratterizzazione dell'atmosfera melodrammatica è presente nella scena di addio di “Breve incontro” (anch'esso sopra citato, ricavato da una *pièce* teatrale di Noël Coward) dove le malinconiche figure di Alec (Trevor Howard) e dell'amata Laura (Celia Johnson), con la morte nell'anima per il consapevole abbandono del loro sogno, dovranno simulare indifferenza reciproca davanti agli amici comuni. In fondo cos'era poi *Doctor Zhivago* (“Il dottor Zhivago”) del 1965, sempre di Lean, se non un grandioso, maestoso melodramma fra le rovine della guerra, le incursioni della rivoluzione e i loschi avventurieri (come Komaronskij, il poeta che si perde fra la dolce moglie e la sensuale Lara)? Decisamente quello di Lean è un genio tutto melodrammatico, che, incline alle grandi costruzioni e al kolossal *griffithiano*, cade in situazioni più incerte quando deve tradurre opere più complesse, più sottili e meno passionali come *A passage to India* (“Passaggio in India”) del 1984. Prima di salutarci dandoci appuntamento per un'altra “panoramica” sul *mélo*, non voglio abbandonare Dickens senza ricordare un altro adattamento, meno interessante, meno riuscito forse ma pur sempre interessante, stavolta americano, con la prestigiosa firma di George Cukor: *David Copperfield* (“Davide Copperfield”) del 1935, uno dei massimi sforzi di superproduzione degli anni Trenta che vanta un cast d'eccezione fra cui spiccano Maureen O'Sullivan, Lionel Barrymore, Roland Young, Basil Rathbone. Come vediamo, l'universo del *mélo* è vastissimo e rincesce non esaudirlo meglio, dunque, non finisce qui.



“Great Expectations” (Grandi speranze) (1946) di David Lean.

to all'ambiente vittoriano, luminoso e pulito, della villetta del signor Brownlow, il lontano zio di Oliver, che lo adotta senza riconoscerlo e ripone in lui istintivamente la massima fiducia fin dal primo incontro. E accanto alle deformi indimenticabili figure come il signor Mumble, ispettore dell'asilo dei trovatelli, il perfido Sikes, criminale di professione e la povera Nancy, la sua fidanzata che si riscatta tradendolo, straordinarie sono le scene finali della folla di miserabili straccioni che sgorga come un'alluvione dalle case decrepite di una

Lucia Bruni

## Calma instabile

### Impressioni di maggio nel Libano dei fili intrecciati



Michele Piras

Un intreccio di cavi elettrici sovrasta un dedalo di vie strettissime. Bourj el Barajneh è Beirut ma soprattutto è Palestina. Ventinovemila rifugiati in un chilometro quadrato. Fra escrementi di topo e umidità. Abitazioni improbabili di gente senza patria né futuro

che sfidano la forza di gravità e ogni regola urbanistica. Marinai perduti. Incapaci o impossibilitati ad abbandonare la loro nave, ferma nel porto senza senso né scopo. Ad arrugginire lentamente. Il Libano li ospita dal 1948, ma non possono diventare cittadini, ereditare beni, diventare proprietari delle loro case. Ghettizzazione ed esclusione sociale. Trentasette professioni vietate. Il 60% di loro vive con meno di 2,6 dollari al giorno. Studiano sapendo che non troveranno lavoro. Sono circa 450 mila, cittadini di un altrove che non esiste. Sopravvivere. Pregando Allah perché la palazzina fatiscante che hanno costruito non crolli, perché non piova troppo, perché quel filo volante non li folgori. Al Fatah, Fplp, Flp e Hamas hanno realizzato una sorta di governo di unità nazionale per proteggere i campi libanesi dall'infiltrazione jihadista, ma le condizioni sociali e psicologiche ci sarebbero tutte. Arafat del resto è ormai solo un volto su un manifesto. Sbiadito, lontano. Hamas è ancora sulla lista nera delle organizzazioni considerate terroristiche. Paradossale, nei giorni in cui apre al riconoscimento di Israele entro i confini del 1967. Mentre Alfano vomita parole di fuoco contro una risoluzione dell'Unesco su Gerusalemme, Israele delibera decine di nuovi insediamenti coloniali in Cisgiordania e Donald Trump si erge come una scimitarra sulle teste dei popoli del Medio e Vicino Oriente. Il Libano per i palestinesi è la loro non patria. È l'integrazione a diritti alternati. È il diritto al ritorno che non ci sarà mai, fintanto che non avranno uno Stato. Qui a presidiare il sud-est a ovest - e a separare l'area sciita controllata da Hezbollah dal confinante esercito israeliano c'è Unifil e migliaia di soldati dei granatieri di Sardegna. Una delle poche missioni che ti fanno sentire orgoglioso di essere italiano, uno dei pochi interventi internazionali che si possono realmente definire di mantenimento della pace. Gli onori militari che ci rendono sono una strana sensazione. Quella di essere in un luogo sospeso fra vita e morte. Calma instabile e mitra in braccio. L'equilibrio confessionale che regge le istituzioni e la vita quotidiana libanesi sono un esempio per tutta la regione. E forse anche per noi. Cristiani, sunniti e sciiti applicano una sorta di manuale Cencelli sugli incarichi



Bourj el Barajneh, cavi elettrici (foto by Michele Piras)



Chatila (foto by Michele Piras)



Chatila, comizio con Fplp (foto by Mohammed Hannoun)



Bourj el Barajneh, ospedale dell'Unrwa (foto by Michele Piras)



Chatila, sede associazione giovanile (foto by Michele Piras)



Michele Piras con il Gen. Olla, comandante Unifil Sec. West (foto by Mohammed Hannoun)

istituzionali e di governo. Le moschee fiancheggiano maestose le chiese e le cattedrali. Le minigonne si mescolano ai nijab. Anche addosso alla medesima persona. Quasi un inno alla vita, alla mescolanza e ai Mondi. Che troppi vorrebbero separati. Il fragile

esercito libanese è ovunque, nei check point e agli angoli delle strade. Ma non sono gli unici armati. Nei campi - che funzionano in una sorta di regime di extraterritorialità - le armi le hanno tutti. Fplp ci scorta coi mitra spianati al comizio in solidarietà con i prigionieri palestinesi, che hanno iniziato lo sciopero della fame da 18 giorni nelle carceri israeliane. E Chatila sembra meno grigia e buia e umida. Il nostro primo maggio è un bicchiere d'acqua e sale, le bandiere, i volti di una umanità resistente e fiera. Nel confine  
*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*  
impercettibile fra Sabra e Chatila uno dei più efferati massacri che la Storia di questo Paese ricordi. Oggi un mausoleo nascosto dietro il caos di scooter e bancarelle. Calpestare la

desiderio di giustizia e libertà. Quello che noi abbiamo preteso di nostra proprietà, al di qua del mare Mediterraneo. Il Libano è l'intreccio dei fili volanti di una moltitudine, il traffico insostenibile delle sue strade, l'hum-



Beirut. La delegazione italiana. In primo piano Maria Pia Pizzolante (Campo progressista). Da sinistra verso destra: Fabrizio Delprete (Ass.Tilt), Mohammed Hannoun (Ass.palestinesi in Italia), Franco Bordo (deputato), Michele Piras (deputato), Giovanna Martelli (deputata) (Selfie by Maria Pia Pizzolante)



Campo Bourj el Barajneh (foto by Michele Piras)

terra di una fossa comune e sentire nelle tempie le urla e gli spari di quel settembre nero del 1982. Dei bambini trucidati. Qui terroristi lo si diventa per decreto. Ma Chatila è anche energia vitale, maledizione. È una associazione di studenti, cooperanti, giovani laureati. Sogni negati, rabbia repressa. È gli occhi sorridenti di una ragazza di vent'anni. La stretta di mano di un vecchio che si alza a salutare i deputati italiani. È il selfie di un miliziano con una ragazza occidentale dai capelli biondi. Chatila è i bambini che giocano in strada con una palla bucata, il clacson dei motorini, l'associazione delle donne contro la violenza maschile, un pugno che si alza al cielo e ti sfonda lo stomaco. Chatila è il

mus e il narghilè, il profumo delle spezie e la puzza di fogna, la complessità del Mondo racchiusa in diecimila chilometri quadrati. Il Libano è il crocevia di troppi interessi esteri, ognuno dei quali ha qui un campo base. Dall'Iran all'Arabia della dinastia Al Sa'ud. Qui sono arrivati quasi due milioni di profughi siriani, attraversando un confine di guerra troppo vicino. Fatte le somme questo Paese - 4,5 milioni di anime - ospita rifugiati e profughi per una quantità pari alla metà della popolazione locale. E nel 2017 si attendono nascite per altri 300 mila. Pensate che in Italia - sommati anche americani, canadesi e tedeschi - si arriva al 12%. E parliamo di invasione ed emergenza sicurezza, noi. La pressione sociale, economica, demografica di oltre due milioni di persone, su un tessuto economico povero, su un equilibrio fragile e faticoso è insostenibile. Anche se sei la Svizzera del Medio Oriente. E se l'Onu, l'Europa e anche l'Italia non curano questo spicchio di purgatorio, in bilico da decenni tra paradiso e inferno, sarà la catastrofe. E invece qui ci sarebbe un sogno realizzabile. Quello della convivenza fra razze, culture, religioni. Perciò dovremmo investirvi di più, estirpare le radici dell'odio, costruire trame di cooperazione più dense, scambio pacifico, percorsi di emancipazione e diritti. Perché se si sogna da soli è solo un sogno, ma se si sogna insieme è la realtà che inizia. Maha as salaamat Beirut. Se dio vorrà ci rivedremo.

\*deputato Art.1-Mdp

Poetiche

## Su questa terra



Su questa terra

Hanno diritto su questa terra  
Hanno diritto su questa terra alla vita:  
il dubbio di aprile,  
il profumo del pane nell'alba,  
le idee di una donna sugli uomini,  
le opere di Eschilo,  
il dischiudersi dell'amore, un'erba su una pietra,  
madi in piedi sul filo del flauto,  
la paura di ricordare negli invasori.  
Hanno diritto su questa terra alla vita:  
La fine di settembre,  
una signora quasi quarantenne  
in tutto il suo fulgore,  
l'ora di sole in prigione,  
nuvole che imitano uno stormo di creature,  
le acclamazioni di un popolo  
a coloro che sorridono alla morte,  
la paura dei canti negli oppressori.  
Su questa terra ha diritto alla vita,  
Su questa terra, Signora alla terra,  
La madre dei principi madre delle fini.  
Si chiamava Palestina  
Si chiama Palestina.  
Mia signora ho diritto, ché sei mia signora,  
ho diritto alla vita.

Mahmoud-Darwish

Michele Piras

Torino, maggio 1967: Jonas Mekas all'Unione Culturale

## New American Cinema Group Exposition: 50 anni

Con le iniziative rievocanti della Fondazione Prada e della stessa Unione

[ Per tutto aprile presso la Fondazione Prada la rassegna di film sperimentali *The New American Cinema Torino 1967*. Curato da Germano Celant, il progetto ricostruisce *New American Cinema Group Exposition*, il festival organizzato a Torino nel 1967 e dedicato al gruppo di giovani cineasti d'avanguardia riuniti sotto la sigla NACG (New American Cinema Group). La rassegna fu ideata dal teorico Jonas Mekas, sostenitore fin dal 1955 di una concezione artistica di cinema e creatore di film "rozzi, mal confezionati, ma vivi". Fu promossa dall'Unione Culturale di Torino, diretta dal critico Edoardo Fadini, che contribuì in quel momento ad arricchire la scena artistica torinese, coinvolgendo in un intenso programma culturale personalità di primo piano come Roland Barthes, Julian Beck, Carmelo Bene, Luciano Berio, Judith Malina ed Edoardo Sanguineti. A cinquant'anni di distanza, Fondazione Prada ripropone al pubblico la quasi totalità dei film presentati a Torino nel 1967, grazie alla digitalizzazione di più di 30 film, disponibili finora solo in 16 o 35 millimetri.

22 maggio. A cinquant'anni dalla tavola rotonda che chiuse la rassegna del 1967 dedicata al "New American cinema Group", i protagonisti dell'epoca (critici, artisti, filmmakers, appassionati e curiosi) tornano a riunirsi negli infernotti di Palazzo Carignano per rievocare una stagione creativa per molti versi irripetibile e per discutere sull'influenza che il New American Cinema ebbe nei confronti di un'intera generazione proprio a partire dalla sua presentazione a Torino. Con proiezioni, testimonianze e una merenda sinoira. A cura di Fabio Scandura e del Gruppo Cinema UC. ]



Nuccio Lodato

Quando anche da noi si cominciò a parlare, di rimessa, del New American Cinema, le idee non erano davvero molto chiare. I fratelli Mekas, giunti a New York avventurosamente dalla natia Lituania nel '49, avevano cominciato a pubblicare la loro rivista-pilota «Film Culture» fin dal '54, in parallelo alla militanza critico-programmante esercitata da Jonas su «The Village Voice» al Greenwich. Ma in Italia i lettori -ammesso e a stento concesso potessero annoverarne - non dovevano essere masse. La fondazione della Film-Makers' Cooperative era seguita nel '61. Da noi, però, la pressoché concomitante uscita in circuito di film certo indipendenti da Hollywood, ma che si muovevano comunque, pur se da tali, nel consueto alveo produttivo-distributivo (*Ombre* e poi *Gli esclusi* di Cassavetes, *La scuola dell'odio* di Cornfield e altre cose che col senno di poi ci entravano ancor meno) avevano generato, almeno negli osservatori più superficiali, quasi la convinzione che il fenomeno fosse rappresentato, quanto meno, anche da quei titoli. D'altronde, nel '59 era stata la stessa rivista ad assegnare, alla prima edizione, il proprio "Independent Film Award" giusto a Cassavetes per *Ombre*, due anni prima del costituirsi della Film-makers Cooperative, nella quale peraltro il premiato non si sarebbe mai riconosciuto. Dopo Frank e Leslie nel '60 (*Pull My Daisy*, con testo e voce di Kerouac) e il poker di documentaristi "kennediani" Richard Leacock-Pennebaker-Drew-Maysles nel '61 (*Primary*), sarebbero state le sette edizioni successive fino al '69 -il '67 non registrò vincitori- a definire più coerentemente i confini principali del campo, con la trionfale successione Brakhage ('62: *The Dead* e *Prelude*) > Jack Smith ('63: *Flaming Creatures*) > Warhol ('64, per cinque dei suoi film, incluso *Empire*) > Harry Smith ('65, per il complesso della produzione) > Markopoulos ('66, idem) > Michael Snow ('68: *Wavelength*, per la prima e unica volta fuori dagli Usa) e infine Kenneth Anger ('69: *Invocation of My Demon Brother*, con musiche

dell'allora ventiseienne e non conosciutissimo Mick Jagger, che proprio quell'anno avrebbe impresso una decisiva svolta agli Stones). Questo stesso anno avrebbe visto Jonas dedito a "istituzionalizzare" il progetto, con la fondazione degli Anthology Film Archives, evoluzione "aperta" della cineteca di «Film Culture», con il concorso progettuale pensante di Brakhage, Jerome Hill, Kubelka e Sitney, e il concorso in qualità di garanti-selettori anche di Broughton e Kelman. Negli Stati Uniti, Malcolm Cowley aveva fatto pubblicare alla Viking *Sulla strada* nel '57, dopo che era stato «rifiutato per sei anni da tutti gli editori d'America, fino a ridurre Jack Kerouac all'alcolismo per la disperazione», come avrebbe ricordato Fernanda Pivano. E la sua fondamentale, lunga prefazione datata "ottobre 1958" su *La beat generation* preposta alla pronta traduzione italiana ("Medusa" Mondadori, 1959) del romanzo, aveva spalancato un mondo: tant'è vero che il primo scritto italiano in rivista di cinema che si crede di rammentare (*Le galassie ferite del cinema beat*: Luigi Faccini, «Filmcritica», 1965) avrebbe fatto ancora implicito riferimento a quel quadro magistralmente tracciato. E la Pivano sarebbe stata naturalmente in prima fila all'appuntamento voluto dal grande Edoardo Fadini e da Angelo Pezzana, tra gli altri, con Mekas all'Unione Culturale. Ma fino a quel momento si era parlato di "film-makers" (s'era cominciato a scoprire quella strana parola, volutamente tendente, da chi la utilizzava, a distinguere per bene gli indipendenti autentici col riconosciuto diritto di fregiarsene dai "directors" hollywoodiani in patria, e dai "registi" del cinema commerciale



Stan Vanderbeek "Skulduggery" (1960) 16 mm



E' stato «The Brig» di Jonas e Adolfo Mekas a inaugurare le proiezioni del «New American Cinema Torino 1967», la riedizione milanese della storica rassegna

in giro per il mondo) senza conoscerne neppure indirettamente pressoché alcuno, e di loro film che almeno per quanto poteva constatare alla pubblica opinione, nessuno aveva ancora visto. Le rare, parziali eccezioni erano state costituite dal passaggio de *I fucili degli alberi* dello stesso Jonas Mekas al festival del Cinema Libero di Porretta Terme del 1962, e dai titoli che l'intraprendenza adolescenziale di Massimo Bacigalupo e la ricchezza dei cui contatti statunitensi avrebbero fatto pervenire  
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nella prima metà dei Sessanta al peraltro ambito e quotato festival cinematografico che la FEDIC organizzava a Rapallo. Il sentiero consentì, tra l'altro, la visione di *Scorpio Rising* di Kenneth Anger e cominciò a rendere familiari i nomi di Stan Brakhage e Gregory Markopoulos, illuminati da un'intervista di Bacigalupo a «Filmcritica», di qualche settimana precedente l'avvento torinese di Mekas. Alcuni anni dopo, in una villa privata del golfo di Rapallo, lo stesso Bacigalupo avrebbe organizzato altre proiezioni di film nel frattempo pervenutigli: tra i pochi spettatori si ricorda Germano Celant, che ora ha curato magistralmente il mese retrospettivo della Prada e ha parlato del fenomeno anche nella bella intervista con l'Antonio Gnoli di "Straparlando" ("Robinson" de "la Repubblica", 7 maggio). La mitologia a distanza si estese rapidamente, grazie all'attenzione prevalente di un piccolo gruppo di aspiranti autori indipendenti italiani, in primis Alfredo Leonardi, che ritrovandosi (tra Roma, Torino e Napoli soprattutto, ma non solo) avrebbero dato luogo alla costituzione della Cooperativa Cinema Indipendente, che si rifaceva in termini diretti ed espliciti all'esperienza newyorkese: di nuovo proprio in simultanea con la presenza italiana di Mekas. All'inizio degli anni Settanta la conoscenza poté consolidarsi con le versioni italiane Feltrinelli (curate con scrupolosa attenzione da Aldo Tagliaferri) di "Metafore della visione" di Brakhage e "Chaos Phaos" di Markopoulos, cui si sarebbe aggiunto poco dopo "Occhio mio Dio. Il New American cinema" di Leonardi, reduce dal soggiorno con borsa di studio Fullbright a New York, testimoniato dalla realizzazione del diario cinematografico dallo stesso titolo. Come dai precedenti passaggi italiani, ad esempio, di P. Adams Sitney in amicizia con Bacigalupo (da uno dei quali scaturì la prima, privilegiata visione italiana dei *Songs* dello stesso Brakhage) o di Peter Kubelka, che toccò con la sua concentratissima e rigorosa opera omnia più di una città. Franco Quadri aveva già fiancheggiato da par suo l'approfondimento conoscitivo, prima facendo scrivere dell'Exposition, poi dedicando al NAC un numero monografico di «Sipario», in significativo unisono con la risonanza accordata all'attività italiana del Living Theatre, o al fondamentale convegno sul "Nuovo Teatro" e al relativo manifesto, che la rivista aveva organizzato a Ivrea presso che contemporaneamente alle settimane dell'Unione Culturale. L'editore Bompiani commissionava e raccoglieva nel contempo schede analitiche relative ai libri sull'argomento apparsi nel frattempo negli Stati Uniti (Renan, Battcock, Neff, Youngblood...), nessuno dei quali avrebbe peraltro ottenuto la traduzione. Mentre Edoardo Bruno e «Filmcritica» continuavano a seguire il divenire del movimento, grazie soprattutto all'intelligente opera di mediazione condotta dagli stessi Leonardi e Bacigalupo con Tonino De Bernardi. La nascita della Cooperativa Cinema Indipendente completò presso che in simultanea alla tournée



Da sinistra: Tonino De Bernardi, P. Adams Sitney, Massimo Bacigalupo e Adriano Aprà al primo "Brescia Day" (Varese, 22 aprile 2016)

di Mekas il prezioso travaso osmotico dell'esperienza d'oltreoceano nel farsi del nuovo cinema indipendente italiano, che seppe coinvolgere, oltre a *film makers* puri aspiranti tali, anche parecchi nomi di prima grandezza delle arti visive di quel periodo. Cosa resta oggi di quella gloria e di quel sogno? Difficile parlarne in breve, soprattutto perché il panorama tecnico-economico dei mezzi di cattura e riproduzione delle immagini è talmente mutato da rendere quasi incomprensibili le posizioni e i problemi di allora, a cominciare dalla sensazione di libertà che potevano, forse illusoriamente, generare il pur paraprofessionale e costoso 16mm, e più facilmente l'"amatoriale" 8, poi fatto "evolvere" nel vincolante ma economico super 8 (oltretutto solo a colori). Ma il mutamento radicale è stato quello del quadro socio-economico complessivo, che ha comportato oltretutto uno snaturamento radicale del rapporto con le immagini. Proviamo a riepilogare alla buona. All'epoca la sala cinematografica cittadina tradizionale, organizzata in circuiti capillari gerarchicamente stratificati, appariva il principale nemico da abbattere. Il primo segno inconfondibile e imprescindibile di libertà e indipendenza, anche per lo spettatore e i suoi auspicati nuovi modi di percezione del cinema era il poter organizzare piccole proiezioni a passo ridotto in qualunque ambiente aperto o chiuso, pubblico o privato. Oggi, polverizzata dallo strapotere delle multisale, del megaplex e dei cineplex, che hanno eliminato "i cinema" dai tessuti urbani centrali, deprivando oltretutto in maniera irreversibile le fasce di spettatori più giovani e più anziani, la cara vecchia sala appare come un indimenticabile e irrisuscitabile oggetto di nostalgia. La facilità estrema con cui ciascuno di noi ora può istantaneamente produrre immagini "proiettabili" o comunque visionabili altrettanto fulmineamente,

stronca indugi riflessivi e genera un effetto saturante e inflattivo che rende fatalmente molto difficile, se non impensabile, distinguere il necessario dal superfluo, il loglio dal grano. L'antico sogno democratico della *caméra stylo* teorizzata da Astruc e auspicata dal generosamente demitizzante Rossellini si è clamorosamente rivolto contro se stesso, in un avvilente *todos caballeros*: un'oscura nottata della visione in cui davvero tutte le vacche rischiano di essere nere. Aveva detto allora Tonino De Bernardi a Mekas all'Unione Culturale: «Caro Jonas, grazie. Prima che tu venissi non avevamo ancora potuto vedere i vostri film in relazione al fare i nostri. Ma li amavamo già tanto a distanza -ora ce ne accorgiamo- è come se li avessimo già visti» (citazione ovviamente non testuale, ma sostanza corretta). Quando, il 1° aprile 1981, Fernanda Pivano - che delle due rassegne torinesi '67 e '68 avrebbe ampiamente riferito nei suoi *Diari*, va "al cinema Palazzo" (oggi tornato, come alle storiche origini, Sala Sivori...) della sua Genova, e vi vede "quattro film per il Festival del cinema underground degli anni Sessanta", finisce per annotare che "ormai i tempi gloriosi di Jonas Mekas erano finiti e già si cominciava a respirare aria di naftalina". Oggi buona parte di quei titoli, allora mitici e presso che irraggiungibili, è facilmente reperibile e digitalmente "fruibile" in rete. E, nella loro riconosciuta e ormai unanimemente accertata, financo dai manuali, importanza, ci generano insieme un senso di nostalgia e di indefinibile perplessità. Alla resa dei conti, come per tutte le avanguardie ormai storiche, di gratuita e arbitraria, ma regalmente perpetua inutilità. Come sempre ha da essere per le cose artistiche davvero importanti.

Nuccio Lodato

Musica

## Cabudanni, il nuovo disco dei Dr. Drer & Crc Posse

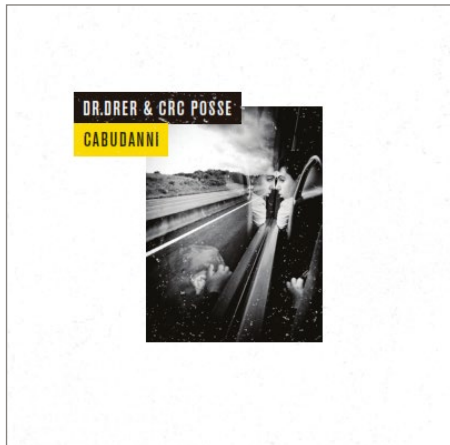


Ivo Murgia

Si intitola Cabudanni, settembre in lingua sarda, il nuovo disco della storica band cagliaritana Dr. Drer & Crc Posse che festeggia quest'anno i 25 anni di attività. Da registrare in questa nuova (auto)produzione la presenza di ben due produttori musicali Alessandro Coronas e Andrea Piras oltre a diversi ospiti sardi e internazionali provenienti dalle più disparate esperienze artistiche quali il musicista curdo Mübin Dünen (ney, cura), Mauro Laconi (chitarra), Tomas e Mauro Addari (percussioni), Claudio Corona (hammond), Antonio Firinu (fisarmonica), Andrea Scalas (dubmastering), Adriano Sarais (tromba), Piero Marras (synth), Francesco Capuzzi (elettroneddas, launeddas elettroniche) e lo stesso Coronas (batteria, percussioni, chitarra, guitalele). Il risultato di tutte queste collaborazioni non può che essere un mix di suoni elettronici, etnici, acustici, dub, funk, rap e altro ancora spalmato in undici nuove canzoni. La band sarda è giunta alla sua quinta produzione con la formazione rinnovata del 2008 (Dr. Drer: rime, mutetu, computer, voce; Alex P: computer, synth, scratches; Riccardo "Frichi" Dessì: basso elettrico, rime, voce; Giorgia Loi, Mauro Mou, Giovanni Siccardi: voci) in mezzo alle quali non sono mancati i consensi internazionali, tra cui nel 2009 il primo premio al Festival Europeo Liet International dedicato alle lingue minoritarie e diverse tournée sarde, italiane e europee. Vale la pena ricordare che si tratta della prima band sarda a far parte del circuito mondiale Rebelsounds, dedicato alle produzioni indige-

ne dei cinque continenti. Il disco si apre con una *cantzone a curba* (metrica tradizionale del sud Sardegna) e si chiude con un verso di Maria Carta, storica cantante sarda, passando dai *dicius*, proverbi, a una traduzione di "Fear of a black planet" dei Public Enemy, riferimenti certamente non solo musicali, ma le citazioni nei testi sono numerosissime. Una costante della band è prendere in prestito versi da tutto il mondo per raccontare la propria terra, con similitudini assolutamente speculari che sembrano scritte apposta per l'isola. Il percorso delle storie raccontate è altrettanto ampio di quello musicale, ci si muove nello spazio e nel tempo ma con un punto di vista sempre fedele a se stesso. Abbandonati per questa volta i "riddim" e i beat semplici (loop + ritmica + strumenti solisti), le composizioni e gli arrangiamenti sono ora più complessi. Rimane il marchio di fabbrica della Crc Posse, ovvero associare un campione o una citazione musicale al pezzo, per assonanza di atmosfere o di argomento. Il racconto

delle 11 tracce spazia da Arborea alla Palestina, dal 1911 a qualche giorno fa e al futuro possibile, in un viaggio musicale dove si incontrano *hinchadas* argentines, i Cccp, gli Arcusgi, Antoni Pani, Lluís Llach, tra i più individuabili. Si inizia con "S'acentu", un'intro di voce e *launeddas*, principale strumento tradizionale sardo, che lascia subito spazio a "Terra" sui temi del rispetto dell'ambiente e le speculazioni più selvagge, segue "Murra" dedicata al gioco della morra diffusissimo e molto praticato in Sardegna, dei quali i nostri non sono soltanto estimatori ma anche giocatori. La canzone si candida da subito a fare da colonna sonora ai prossimi campionati sparsi nel territorio sardo. "Palestina" parla ovviamente del dramma palestinese e "Arborea" delle scampate, per ora, trivellazioni in cerca di nuovi approvvigionamenti di gas. "In su mundu" è un *mutetu longu*, altra



Copertina nuovo cd



Crc Posse, la storica band cagliaritana

metrica tradizionale del sud della Sardegna, cantata dai *cantadori*, poeta improvvisatore, Antonio Pani. "Cabudanni" racconta la giornata campale di lotta contro l'occupazione militare della Sardegna a Capo Frasca, sperando che rappresenti un nuovo inizio di pace e libertà come per i contadini sardi Cabudanni/Settembre rappresenta l'inizio del nuovo anno. "Po su dinai" argomenta le rivendicazioni sarde nei confronti dello Stato



Michele Atzori in sala di registrazione

centrale presso il quale la Regione è creditrice di milioni di euro mai rientrati in Sardegna. "Il treno" racconta invece dell'increscioso episodio storico, poco conosciuto, del massacro dei Sardi a Itri in Campania, che nel 1911 dissero no alla Camorra. "Su palu" è la traduzione in sardo della celebre canzone politica di protesta del catalano Luís Llach, L'estaca, già tradotta in numerose lingue del mondo. Chiude "In domu" che ci riporta "a casa", in Sardegna e ai suoi problemi quotidiani di speculazioni e appetiti multinazionali. Un disco maturo per la band cagliaritana nel quale è facile leggere sia la conferma delle ottime qualità dimostrate nelle precedenti

produzioni, testi impegnati, temi sociali e di lotta, battaglie per il rispetto dell'ambiente e la giustizia sociale, difesa e valorizzazione della lingua e della cultura sarda ma nel quale si nota anche un consistente miglioramento tecnico che aggiunge valore alle liriche in sardo e in italiano di Atzori e soci, facendone ormai un gruppo di riferimento imprescindibile per la scena sarda e non solo.

Ivo Murgia

Da più di quindici anni lavora con la lingua sarda nei comuni e nelle province, nelle università, nei conservatori, con editori, riviste, festival, radio, televisioni e nel web. Ha pubblicato una dozzina di volumi, cinque ebook di narrativa in italiano e tre di narrativa in sardo. Il suo ultimo lavoro si intitola "Il club degli intelligenti", Cenacolo di Ares 2015.

Playlist Cabudanni

<https://www.youtube.com/watch?v=XzJeq3ZfyYI&list=PL60rPPU0epQJuirhU6n6Q4ba4-e-GWQWT>



# cineforum

Rivista  
di cultura  
cinematografica  
edita da

**fic** Federazione  
Italiana  
Cineforum

## E' uscito Cineforum 564

### SOMMARIO

editoriale

Come la Fenice del mito, Michèle e Maureen riprendono a vivere dalla loro cenere. Il trauma subito non le ha annichilite, al contrario, ha risvegliato in loro la consapevolezza di un sé che non pare fiaccato dal colpo, non si dichiara vinto ma continua a battersi per ritrovare la propria forma. Non facciamoci trarre in inganno: l'espressione determinata, la sicurezza con cui compiono i gesti della quotidianità non sono il segno di una "identità" che non può venire meno. Questo, semplicemente, perché l'identità non è qualcosa di saldo che ci aderisce senza residui: piuttosto è un divenire, un transitare di stati incessante, perennemente in atto nello spazio che ci separa dagli altri, da tutto ciò che ci appare come altro. Pensiamo di esserne il soggetto ma lo siamo soltanto da un punto di vista logico-formale: soggetto dell'enunciato "io sono". Ma ciò che "io sono" è il prodotto instabile di un andirivieni in cui l'invisibile e la morte acquistano un ruolo determinante quanto incontestabile. Lo è di sicuro per le nostre due sopravvissute. «Ci sei? O sono solo io?», «Io ti ho ucciso»: parlare con i morti, cercare conferme, rivendicare protagonismi; sostanzarsi in uno spazio che, per l'appunto, solo in quanto tale restituisce un'immagine di sé. Siamo tutti frantumati, dispersi negli schermi che si frappongono tra noi e quella che siamo ancora abituati a chiamare "realtà": quelli dei cellulari, dei tablet, dei tv, dei monitor; sbriciolati in parole, sigle, abbreviazioni o "aumentati" dalla realtà fantasmatica in cui si sviluppano gli scenari e le trame dei videogames. Gli schermi esibiscono e nascondono, per definizione (vale anche per lo schermo cinematografico, naturalmente, in un gioco di rimandi potenzialmente senza fine): in questo spazio, anche in questo spazio, si struttura la nostra identità in continua ridefinizione. È così per noi, è così per Michèle e per Maureen: schermi come porte che il soggetto può varcare per incontrarsi senza riconoscersi, forse, oppure riconoscendosi come altro sé, come fuori-di-sé. Ne va anche del genere, ovviamente. Il nome Michèle, variante vagamente maschile del ben più morbido Michelle, non può che sottolineare la duplicità di chi lo porta. Maureen, dal canto suo, vuole ritrovare il fratello gemello in una comunicazione che per realizzarsi sembra imporre il riassorbirsi delle due identità in una. La femminilità dei due personaggi



ne risulta a prima vista perennemente in questione, per poi trovare però il modo di mostrarsi, in entrambi i casi, attraverso comportamenti *inaccettabili* (che forse per questo sembrano trasformarsi – direttamente o indirettamente – in inesorabili generatori di morte). *Elle* e *Personal Shopper* ci parlano dei pericoli di un altrove che invece di respingere attrae; di una *zona* esterna in cui, dopotutto, da *forse* nati, vale la pena di abitare. Adriano Piccardi Non essere, essere p. 03  
primopiano  
Elle p. 04  
Federico Pedroni  
Se la vittima non vuole la nostra compassione p. 06  
Pier Maria Bocchi  
La donna è una cosa meravigliosa p. 09  
Roberto Chiesi  
Il colore dell'ambiguità p. 10  
primopiano  
Personal Shopper p. 14  
Emanuela Martini  
Fantasmi in un mondo liquido p. 16  
Stefano Santoli  
Il reale e l'immateriale p. 19  
Realtà dell'invisibile. Intervista a Olivier Assayas a cura di Roberto Manassero p. 22

i film

Anton Giulio Mancino  
*L'altro volto della speranza* di Aki Kaurismäki p. 27  
Fabrizio Tassi  
*Dawson City – Il tempo fra i ghiacci* di Bill Morrison p. 30  
Francesco Rossini  
*I Am Not Your Negro* di Raoul Peck p. 33  
Paolo Vecchi  
*Vedete, sono uno di voi* di Ermanno Olmi p. 36  
Fabrizio Liberti  
*La tartaruga rossa* di Michael Dudok de Wit p. 39  
Angelo Signorelli  
*Virgin Mountain* di Dagur Kári p. 42  
Alberto Morsiani  
*La vendetta di un uomo tranquillo* di Raúl Arévalo p. 45  
Antonio Termenini  
*Loving* di Jeff Nichols p. 48  
Roberto Lasagna  
*Il viaggio* di Nick Hamm p. 51  
Giampiero Frasca  
*Victoria* di Sebastian Shipper p. 54  
Chiara Santilli, Elisa Baldini, Edoardo Zaccagnini, Nicola Rossello, Claudio Gaetani, Simone Emiliani, Paola Brunetta  
*17 anni (e come uscirne vivi) – Libere disobbedienti innamorate – Il permesso. 48 ore fuori – Mal di pietre – La cura dal benessere – John Wick. Capitolo 2 – Classe Z* p. 58  
BOOK BIGGER THAN TV #2 . p. 66  
Luca Malavasi/Da *Fargo* a *Fargo* p. 67  
Gloria Zerbinati/*True Detective* p. 71  
Lorenzo Rossi/Benvenuti al Nord: *P'tit Quinquin* fra cinema e serialità p. 75  
Paola Bremilla/Le serie tv statunitensi nell'era del digitale, fra politiche industriali e costruzioni formali p. 79  
35° Bergamo Film Meeting p. 82  
Giuseppe Previtali Concorso p. 83  
Rinaldo Vignati  
Omaggio a Jean-Claude Carrière p. 85  
Alessandro Lanfranchi  
Retrospectiva Miloš Forman p. 87  
Lorenzo Rossi  
Europe, now! Dominique Cabrera, Dagur Kári, Thanos Anastopoulos p. 89  
Carlo V. Vari  
Visti da vicino p. 90  
le lune del cinema  
a cura di Nuccio Lodato p. 92

Mostre

## Berenice Abbott

In Sardegna il museo Man fino al 31.05 ha dedicato una retrospettiva alla celebre fotografa americana che ha documentato la grande evoluzione di New York negli anni Trenta



Elisabetta Randaccio

Gli eventi espositivi al museo "Man" di Nuoro non trascurano mai l'arte della fotografia. In questo senso, il successo, nel 2015, della monografia di Vivian Maier è indicativo e ha persuaso a continuare a programmare un progetto alternante le varie forme di espressione artistica, scegliendo con attenzione materiali e autori. Da Febbraio a Maggio 2017 è stata, quindi, allestita "Topografie", uno splendido viaggio dentro la creatività di una straordinaria fotografa americana: Berenice Abbott e, se qualcuno anche non la conoscesse, vedendo le sue opere, capirebbe quanto ha contato il suo punto di vista estetico nel costruire la mitologia dell'immaginario americano. La Abbott (1898-1991) ha avuto una vita complessa, per certi versi, avventurosa, ripercorrendo le linee cronologiche e culturali degli intellettuali americani della "lost generation". La sua infanzia e la sua adolescenza non hanno rispettato i canoni dell'epoca, delineando in nuce la sua personalità anticonformista. Infatti, alla madre, separata dal marito, venne tolta la potestà sui figli, tranne quella di Berenice, troppo piccola all'epoca. E, dunque, la bambina visse con la mamma, in un'atmosfera "pedagogica" sicuramente diversa da quella delle sue coetanee. E, poi, ci furono gli studi all'Università abbandonati per andare a New York a vivere in una sorta di "piccola comune" al Greenwich Village insieme a intellettuali e artisti in cerca di una strada creativa da seguire. Negli anni venti, come Hemingway, Fitzgerald e altri americani, che ritenevano l'Europa più vivace culturalmente, si trasferisce nella "festa mobile" di Parigi dove vive anni importanti, oscillando sempre tra le ristrettezze economiche e i successi, scoprendo soprattutto come nel suo futuro non ci fosse il giornalismo, scelto all'epoca dell'Università, ma la fotografia, questa arte fascinosa appresa nello studio del grande Man Ray. Quest'ultimo aveva bisogno di una assistente che non lo disturbasse, poco immersa in questo tipo di professione. Berenice, invece, si sentiva attratta da quell'arte "come un'anatra. Non avrei voluto fare altro.", affermò in seguito. Tra momenti felici, altri di confusione (compreso un trasferimento a Berlino, di cui scrisse: "L'architettura nuova è eccellente. Strade grandi e pulite. Bei negozi. Tutti i vantaggi materiali, senza ombra di grossolanità o commercialità, aspetto che rovina tutto in USA."), la Abbott divenne una stimata ritrattista e, come raccontava Sylvia Beach, chi a Parigi doveva assurgere allo stato di persona famosa, doveva farsi fotografare da lei.

I suoi ritratti del periodo (visibili tra i migliori all'evento del "Man") sono fantastici, sono debitori, allo stesso tempo, alla storia della pittura e ai primi grandi fotografi di fine ottocento. Ma le sue immagini così apparentemente spoglie, prive di rilevanti elementi di sfondo, sono capaci, nei piccoli particolari, di rivelarci una intera personalità fermata nel tempo e ci emozionano ancora dopo quasi un secolo. Le donne, soprattutto, siano esse nobili, artiste, libraie, non rispecchiano alcun stereotipo dell'epoca. Forse, aveva ragione la stessa Abbott quando diceva che il suo "maestro" Man Ray "realizzava fantastici ritratti maschili, mentre le sue donne rimangono fondamentalmente begli oggetti." Le signorine e signore (tra cui varie lesbiche della cerchia artistica parigina, vicine a Berenice, omosessuale dichiarata per quanto riservata) fotografate dalla Abbott usano la postura semplice, ma efficace di chi trova la naturalità di fronte alla camera. Sylvia Beach posa una mano sul fianco e ha un piccolo broncio da bambina. Il suo impermeabile mostra panneggi da statua e la donna minuta risalta fortemente su uno sfondo neutro. La principessa Murat e Dorothy Whitney usano la sigaretta per ottenere una gestualità che ne rivela, con una sorta di rilassamento, la vera personalità. Tra i ritratti maschili, uno tra i più emozionanti è quello dello scrittore James Joyce, il quale si fece riprendere con molta accortezza perché la sua grave malattia agli occhi non gli permetteva di sopportare per troppo tempo la luce. Il cappello a tesa larga che gli copre la testa è un altro elemento per evitare questo disagio e lo sguardo rimane un po' fisso e melanconico dietro le lenti tonde degli occhiali. Ma quello che colpisce lo spettatore sono le mani quasi abbandonate, una sul bracciolo della sedia, l'altra a tenere appena quello che sembra l'impugnatura di un bastone da passeggio. Sono mani grandi, quasi michelangiolesche, una è inanellata, ma non per questo meno d'effetto: sono le mani di uno scrittore, la cui anima sembra essersi fermata in questa parte del corpo così potente. Ovviamente, poi, sono fondamentali le foto al maestro a cui dedicherà per tutta la vita lo sforzo di perdurare opere e memorie: Eugene Atget, ritratto nel 1927, poco prima della morte, con lo sguardo provato dagli anni, i capelli un po' spettinati, seduto su uno sgabello, senza nessun elemento di sfondo, estremamente "pittorico". Atget era stato il fotografo della naturalità,



Berenice Abbott (1898 - 1991) fotografa statunitense

della ripresa degli angoli delle città e dei paesi francesi, un artista che la Abbott voleva non venisse dimenticato e per questo comprerà parte dei negativi della sua produzione e, in seguito, pubblicherà le sue foto, curandone l'edizione. Berenice Abbott credeva, alla fine degli anni venti, di trascorrere la maggior parte della vita a Parigi, dove il suo studio le dava tutte le soddisfazioni possibili, comprese quelle economiche, ma qualcosa stava per cambiare. Infatti, ritorna, quasi per caso a New York e, da subito, capisce quanto la città, lasciata meno di un decennio prima, stesse cambiando con una velocità straordinaria. Non si tratta esclusivamente delle architetture, delle strade, dell'urbanistica, New York, ormai, è l'emblema di un paesaggio cittadino esemplare, di una cultura palpitante, di un atteggiamento di amore e odio nei propri confronti, tanto da creare e distruggere luoghi e palazzi senza tener conto del valore della memoria. Abbott coglie il mutamento di questa metropoli senza giudicare, mostra contrasti evidenti che da urbani si fanno ovviamente sociali, si fa affascinare da scori impressionanti, ritrae con realismo melanconico alla Hopper una mitologia in procinto di evolvere continuamente. Allo stesso modo di Hopper, inquadra angoli solo apparentemente minori come il distributore della "Esso" nella decima Avenue e i negozietti e i ristoranti tra il medio e il bizzarro, come si può vedere nella foto dello "store dei santi" con le grandi madonne bianche in vetrina. Naturalmente i grattacieli sono il nuovo skyline, ma alcuni sono ancora costruiti vicino a casette modeste, quasi baracche; un carrettino sembra abbandonato di fronte a un negozio a Christopher Street, mentre, da una panoramica dall'alto, si può vedere già un intenso traffico di automobili; le impressionanti fondamenta di quello che sarà il "Rockefeller Center" convivono con il negozio di ferramenta totalmente invaso dalla paccottiglia in saldo. Tutto questo diventerà uno dei libri di fotografia più importanti del Novecento, ovvero "Changing New York", pubblicato a metà degli anni trenta, quando altri cambiamenti economici e sociali drammatici avranno invaso gli Stati Uniti. La mostra del "Man" ci dà conto pure di un altro reportage bellissimo della Abbott, quello realizzato negli anni

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

cinquanta sulla "Route 1". Qui il cambiamento in corso è soprattutto nella provincia e nelle zone diventate industrializzate. Particolari di un mondo in fibrillazione, che tenta di fuggire nuove tensioni. Lo sfasciacarrozze di Palm Beach, in questo senso, è inquietante quanto le ciminiere che anneriscono il cielo a Red River. L'ultima grande sperimentazione di Berenice Abbott, la quale non dimentica mai di aver fatto parte, seppur non in veste di teorica, dell'avanguardia artistica dei primi decenni del Novecento, è quella sulle fotografie scientifiche realizzate, tra la fine degli anni cinquanta e i primi sessanta, per il "MIT" e per varie riviste e istituti. Era il momento in cui negli Stati Uniti lo studio della tecnica e della fisica venne incoraggiato ad ogni livello partendo da quello pedagogico fino agli studi di alto valore teorico e tecnico. Bisognava colmare il gap con l'Unione Sovietica che aveva mandato in orbita lo "Sputnik", il quale brillava con arroganza sulle teste degli americani e, poi, addirittura un uomo, Gagarin, il primo essere umano a guardare la terra dallo spazio. In realtà, a osservare questo materiale fotografico col senno di poi, sgombri anche dall'ammirazione per le innovazioni tecniche e dallo stupore di spiare il piccolissimo in formato eclatante, ne cogliamo soprattutto le suggestioni da arte di "astrattismo geometrico", incredibilmente di grande espressività. Foto, insomma, da allineare ai movimenti artistici dell'epoca. Come scrive Anne Morin, nell'introduzione al catalogo della mostra del "Man", la Abbott lavora "con un principio di rappresentazione che tende all'astratto, poiché sono prive di un effettivo referente nella vita reale, le immagini illustrano concetti semplici in teoria ma complessi in termini di materializzazione". Berenice Abbott, fotografa ancora tutta da scoprire e da studiare, morirà nel 1991 in una casa nel Maine, dove si era trasferita nel 1968. La bella monografica del "Man" ci regala anche una stanza dove viene proiettato un ottimo documentario ("Berenice Abbott. A view of the 20th century" di Kay Weaver e Martha Wheelock) su di lei con testimonianze, ma anche immagini del contesto straordinario in cui visse e operò. Così la fotografa americana traeva un bilancio della sua esperienza creativa: "La sfida è stata per me innanzitutto vedere le cose come realmente sono, non importa che si tratti di un ritratto, di una strada, di una città, o di una palla che rimbalza. In una parola ho cercato di essere obiettiva. L'obiettività che intendo non è quella di una macchina ma quella di un essere umano sensibile, che pone al centro il mistero della selezione personale. La seconda sfida è stata quella di imporre l'ordine delle cose viste, per fornire al contesto visivo la struttura intellettuale. Questa per me è l'arte della fotografia."

Elisabetta Randaccio

Mostre

## Il film del mondo

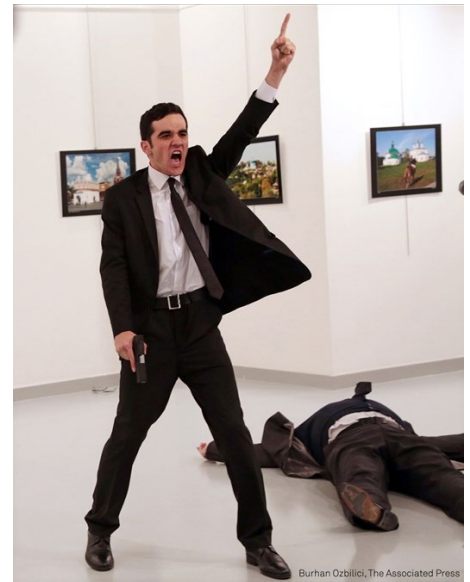


Mario Dal Bello

S'è appena chiusa una magnifica rassegna a Roma al Palazzo delle Esposizioni. Magnifica e terribile. Perché la foto principale è quella del giovane con la pistola in mano e l'indice alzato dell'attentato ad Ankara in Turchia, l'uccisione dell'ambasciatore russo, il 19 dicembre scorso. Foto scattata da Burhan Ozbilici. Gran parte della mostra è un film del dolore che invade il nostro pianeta attraverso 45 fotografi da 25 paesi. E' così il mondo che ci passa davanti o meglio siamo noi che gli passiamo accanto, foto dopo foto, dolore dopo dolore. C'è tanto da pensare. E da meditare da parte di noi che per quanto viviamo dentro una insicurezza costante, pure abbiamo la fortuna di una casa, di un cibo, di un lavoro. Vediamo l'attacco suicida in Pakistan, l'8 agosto: corpi insanguinati, soccorritori ansiosi; i bambini disperati dopo l'autobomba a Mosul, il 16 dicembre; la monumentale, intensissima Pietà dove Najiba tiene fra le braccia il piccolo Shabir, due anni, ferito da una bomba a Kabul. Una immagine della fotografa americana Paula Bronstein di una tale densità poetica non inferiore alla Pietà di Michelangelo; il padre con il bambino in braccio tra le rovine di Aleppo; l'urlo di un immigrato in mare; civili in fuga in Ucraina. L'elenco sarebbe lungo e ci porterebbe ad una tristezza infinita perché questa è la nostra terra, la nostra epoca. Dove sembra che il male abbia l'ultima parola. Ma questo film della vita non sarebbe completo se non ci fosse anche un altro risvolto. Quello che vede i cubani nel loro via via giocoso, nonostante Castro e l'embargo americano; la poesia di un gigantesco ippopotamo sotto una grande di stelle in Sudafrica; i cani cacciatori in

posa nel gelo dell'estremo nord della Russia, candidi come statue greche; la giovane mamma che fa il bagno al suo piccolo nella favela brasiliana, in un chiaroscuro quotidiano che ricorda una tela di LeNain; il tappeto di farfalle a terra nella riserva messicana del Michoacán, dopo una tempesta di neve; il leopardo che si aggira di notte alla periferia di Mumbai...Ogni foto appare un film, tanto è forte il contenuto, capziosa l'immagine, e meditando l'occhio del fotografo che ha voluto raccontare di questo anno 2016 la vita del nostro mondo, dove, nonostante la violenza e la morte, rimane costante la voglia di vivere. (catalogo Schilt Publishing di World Press Photo).

Mario Dal Bello



"Un assassinio in Turchia" del reporter turco Burhan Ozbilici che ha vinto il premio "World Press Photo of the Year" del 2017

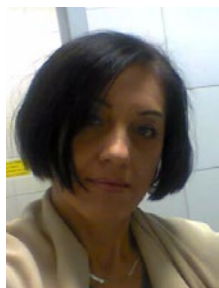


Paula Bronstein, "The Silent Victims Of A Forgotten War"

Teatro

## Bestie di scena con la regia di Emma Dante

### Il Corpo Assoluto



Loretta Ortolano

Molto dibattuta, questa produzione del Piccolo Teatro di Milano per la regia di Emma Dante non può lasciare indifferenti. Quattordici attori-ginnasti-danzatori (7 donne e 7 uomini) entrano in azione sul palco trenta minuti prima dell'orario ufficiale indicato e affrontano una sequenza di movimenti ginnici che pian piano si intensifica e diviene una danza quasi tribale, mai casuale nonostante il personaggio (il sé) che ciascun attore rappresenta paia alla ricerca della motivazione per cui si trova lì, chiedendosi a fare cosa, per chi, a quale fine. Lentamente, nel passaggio che ogni figura compie cedendo la propria posizione scenica di privilegio, quella al centro di un cerchio-esistenza umano composto dalle ulteriori restanti, ad un altro ginnasta/danzatore, prende forma l'idea che, DOPO, ad inizio spettacolo avvenuto - lo spettacolo "vero", quello per cui si è pagato il biglietto - possa accadere qualcosa di inatteso. Sarà infatti così: lo spettatore è idealmente trascinato in questa messinscena - suo malgrado - per confrontarsi con la massa di figure in movimento che realizzano un'azione globale, così umana, di carne viva, pulsante, che può spaventarlo perché rappresenta la sua stessa carne e può risucchiarlo in un vortice infernale. Il ritmo acustico impresso dal battito dei ventotto piedi in sincronico movimento sulla pavimentazione del palco, risulta essere una musica potente, un suono arcaico che fa da prologo alla narrazione che verrà ma che è già proposta in quei trenta minuti iniziali di "riscaldamento" dei corpi-attori-umanità, mentre lo spettatore, ancora un po' distratto, cerca di orientarsi; talvolta già annaspa e si ritrae, si sottrae alla richiesta di guardare e tenta simbolicamente di allontanarsi, ovvero di *uscire di scena* ancor prima di esserci entrato effettivamente: perché è sì il palcoscenico-attore che si offre come scena e scenografia, ma è anche il pubblico, a sua volta, ad essere idealmente ed emotivamente invitato ad entrare a farne parte: una luciferina suggestione sembra volergli suggerire di

confondersi con la massa umana danzante, di iniziare a "sentirla dentro", così come di iniziare a farsi penetrare da essa. Cos'è un corpo? Cos'è il movimento? Cos'è la relazione tra gli umani? Cos'è, infine, un attore, sembra volersi chiedere la regista realizzando uno spettacolo che ha una dirompente e potente forza

centrifuga. Proprio in questa forza risiede la sua magnifica, entusiasmante pericolosità: pericolo costituito dalla potenza intrinseca nei corpi in movimento che potrebbero e possono raggiungere lo spettatore, ripeto: *suo malgrado*. Malgrado le resistenze, difese, automatismi, nevrosi, la convenzionalità di pensiero e di movimento. Raggiungere quindi lo spettatore per costringerlo a denudarsi, a pulirsi, a ritrovare la primitiva pura essenza e con essa il senso, ma per immerterlo poi nuovamente, modificato, ricondotto alle origini della specie dalla quale discende, nel percorso del suo cammino. Emma Dante, che attraverso il suo ruolo di regista regola i fili di quello che appare inizialmente come un attore-marionetta, sembra voler esprimere una sua idea sul mestiere dell'attore rappresentato come corpo/bestia che si sottomette ricoprendo un ruolo passivo, che viene privato della dignità, della volontà e dell'autoconsapevolezza di sé, ma esprimere un giudizio critico di tale contenuto mi appare frutto di un'analisi superficiale e comunque non esaustiva dello spettacolo. Se si indaga oltre il semplice apparire, se ci si insinua nella metafora proposta, risulta evidente che la recita in scena è metafora del mondo stesso; un mondo popolato da un'umanità fragile e spaventata che ricerca affannosamente un contatto, un filo-legame, un gesto, un movimento collettivo, un linguaggio comune che renda possibile la comunicazione e sopportabile il mestiere di vivere, che offra la possibilità di superare lo spettro ancestrale - sempre presente - della desolante Solitudine

l'unica umanamente possibile, quella di abbandonare gli indumenti/schermi-schemi costrittivi. Corpi che inizialmente si troveranno in una dimensione di spaesamento e di vergogna, novelli Adamo ed Eva in contraria azione. Il liberarsi dell'indumento costituisce il punto di partenza e non di arrivo di un viaggio, dentro di sé ma pure alla ricerca di un nuovo contatto possibile con l'altro da sé. La regista pare chiedere di "perderci", di lasciarci andare, non in senso *bohémienne* ma da spettacolo tragico che diviene catartico. La paura del Male, del Nudo che priva delle difese è l'Inferno dal quale ascendere a nuova vita, quella dell'Autenticità, forse del Nulla oppure del Tutto. E' inevitabile, così come risulta evidente, il riferimento alla *Commedia* dantesca. La storia-non storia diretta dalla Dante riporta - per citarne uno tra i diversi - al Canto XIV (Inferno, 3° girone, dove sono puniti i violenti contro Dio, natura e arte), che vede i dannati nudi e piangenti rappresentati in posizioni diverse: supini i più disperati, altri seduti e una moltitudine in corsa senza sosta.

*"D'anime nude vidi molte gregge  
Che piangean tutte assai miseramente,  
e pareva posta lor diversa legge.*

*Supin giacea in terra alcuna gente;  
alcuna si sedea tutta raccolta,  
e altra andava continuamente.*

*Quella che giva intorno era più molta,  
e quella men che giacea al tormento,  
ma più al duolo avea la lingua sciolta."*

(Inf. XIV, 19-27)

Anche i disperati corpi nudi sul palco, dannati o condannati da una legge divina o terrena a seconda dell'interpretazione che riteniamo più consona alla nostra visione dell'esistenza umana, corrono follemente o giacciono a terra contorcendosi. Inizialmente spaesati, nudi corpi nel loro Purgatorio, diventano poi disperati quando attraversano l'Inferno della perdita del tutto e, infine, risulteranno interiormente ri-composti, ri-nati, quando sembreranno aver trovato una formula non solo individuale ma anche collettiva per approdare ad un Paradiso possibile, non necessariamente probabile. Emma Dante affronta ancora una volta la sfida registica con estremo, totalizzante coraggio, realizzando uno spettacolo che si iscrive nel teatro d'avanguardia e compie un'operazione che necessariamente deve turbare per adempiere al suo fine provocatorio. La regista propone di conseguenza un'azione scenica dal sapore rivoluzionario, che si avvale del più arcaico dei linguaggi, quello

*segue a pag. successiva*



Dante per ... Dante: "Supin giacea in terra alcuna gente; alcuna si sedea tutta raccolta, e altra andava continuamente." (Inf., XIV 22-23) (foto di Brunella Giolivo)

cui nessun umano è in grado di sottrarsi e che conduce al pensiero della Morte come compimento della folle o meravigliosa danza della vita. Il Nudo è l'indiscusso protagonista dello spettacolo, mai volgare, direi assennato, come se fosse esso stesso un abito a disposizione del corpo-attore. Saranno infatti i corpi, pian piano, a compiere un'azione - la azione - liberatoria,

*segue da pag. precedente*  
corporeo, che risulta essere molto più sconvolgente-coinvolgente del verbale. Corpo quindi come protagonista assoluto, capace di prevaricare l'azione pur facendosi interprete e, allo stesso tempo, sovrastandola; allora, non è poi così essenziale la presenza di una drammaturgia, non esplicitata in questi settantacinque minuti senza intervallo proprio perché non fondamentale all'operazione teatrale. Il corollario di emozioni rappresentate e proposte dal gruppo di attori in scena (dolore, paura, angoscia, vergogna, sorpresa, smarrimento, rabbia, frustrazione, amore, gioia, allegria, rifiuto, coraggio e altre infinite sfumature della mente e del cuore) si avvale del fondamentale utilizzo espressivo del *corpo-movimento*, poi di suoni (il motivo acustico scandito dai piedi sarà talvolta accompagnato dall'improvvisa emissione di grida gutturali e primitive emesse dagli attori) e anche dell'imprevedibilità d'azione di oggetti che piovono dall'alto (un cielo?) o che irrompono da dietro le quinte (uno spazio inconscio misterioso?). Tali emozioni possono essere liberamente accolte/interpretate dallo spettatore in base alla sua personale sensibilità, alle sue angosce inesprese e ai suoi fantasmi, alla sua storia personale: ecco quindi che una vera e propria

trama non risulta necessaria in quanto viene di volta in volta scritta dagli attori in compartecipazione con la percezione del singolo spettatore, quale prodotto di un proprio bisogno. Ne risulta uno spettacolo estremo, che richiede a chi lo guarda di mettere in discussione le proprie convinzioni e che lo induce a compiere un atto – ancorché momentaneo (?) – di liberazione da tutte le difese, le sovrastrutture erette a salvaguardia del suo spesso presunto equilibrio. E di rinascere migliore, dopo un Giudizio Universale che passa attraverso la Perdita Totale, assoluta, irreversibile, della parola nota, dei panni-schermo che nascondono e falsamente proteggono l'io, dei condizionamenti sociali, degli schemi mentali pre-costituiti e fuorvianti. Possiamo sicuramente immaginare la regista nella veste di un Virgilio-guida al femminile, che invita l'umanità-spettatore a penetrare la "selva oscura", attraverso il baratro e trovare un nuovo Significato. Se un significato c'è. In ultima analisi, regredire per poter proseguire. E' questa una visione esistenziale, una concezione dell'Umanità, che può non essere condivisa ma sulla quale vale senz'altro la pena riflettere. Oltre il corpo-scena, oltre lo spettacolo-teatro. La sapiente, meravigliosamente irriverente e intensa regia di Emma Dante e

l'eccezionale – direi eroica - prestazione offerta dai quattordici corpi-attori risultano così essere un dono offerto allo spettatore che potrà, se ne sarà in grado, avere il privilegio di compiere questo pensiero-riflessione.

Loretta Ortolani

*regia, elementi scenici e costumi: Emma Dante; luci: Cristian Zucaro; con: Elena Borgogni, Sandro Maria Campagna, Viola Carinci, Italia Carroccio, Davide Celona, Sabino Civillieri, Alessandra Fazzio, Roberto Galbo, Carmine Maringola, Ivan Picciallo, Leonarda Saffi, Daniele Savarino, Stephanie Taillandier, Emilia Verginelli; Daniela Macaluso, Carmine Gugliara; assistente di produzione: Daniela Gusmano; produzione: Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa/Atto Unico-Compagnia Sud Costa Occidentale/Teatro Biondo-Palermo/Festival d'Avignon; 75' senza intervallo.*

[28 febbraio-19 marzo: Milano, Piccolo Teatro "Strehler"; 21-22 marzo: Lugano, Sala Teatro LAC ] e: 18-25 luglio: Festival d'Avignon – Gymnase du Licée "Aubanel" – 13-22 ottobre: Roma, Teatro Argentina; 27 ottobre-5 novembre: Palermo, Teatro Biondo; 7-11 novembre: Catania; 12 novembre: Reggio Emilia; 6-25 febbraio 2018: Parigi, Rond Point; 28 marzo: Decines; 30-31 marzo: Antibes; 3 aprile: Montbéliard; 8-20 maggio 2018: Milano, Piccolo Teatro "Strehler"

## Cinema e letteratura in giallo

# Chinatown di Roman Polanski (1974) 130'

Cast: Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston, Diane Ladd, Perry Lopez



Giuseppe Previti

La signora Mulwray assolda un investigatore affinché indaghi sulla presunta infedeltà del marito, un ingegnere che dirige il dipartimento per l'acqua e l'energia elettrica della città di Los Angeles.

Gittes, l'investigatore, lo pedina, lo vede con una ragazza e scopre che si sta opponendo alla creazione di un nuovo bacino idrico. L'investigatore scatta foto di quell'incontro, ma quando cerca la signora Mulwray, questa casca dalle nuvole. La donna che gli aveva affidato l'incarico si era spacciata per la vera signora Mulwray. Intanto Mulwray viene trovato affogato. Gittes ritiene che sia stato assassinato e inizia a indagare sul posto del ritrovamento del corpo, ma viene minacciato e colpito al capo. Viene ricontattato dalla falsa signora Mulwray. Scopre che la vera Mulwray è la figlia di Noah Cross, un grosso proprietario terriero senza scrupoli. Gittes vuole ritrovare la ragazza di Mulwray ed intanto scopre che molti stanno vendendo i loro appezzamenti. Scopre anche che ci sono stati molti cambiamenti di proprietà, riguardano terrieri che ora vivono in un una casa di riposo, che fa capo a Cross. Intanto la Mulwray rivela a Gittes che la ragazza che aveva visto con il marito era sua figlia nata da un rapporto

incestuoso con il padre. Avviene un altro delitto di cui viene sospettato lo stesso Gittes. Tornato libero scopre una brutta storia in cui è invischiato Noah Cross che si è appropriato della figlia.

La vicenda si avvia alla conclusione che sarà molto tragica. La pellicola è un omaggio all'hard-boiled di Raymond Chandler, con il detective idealista e cinico, la dark lady bella e ambigua, il grande vecchio, la polizia corrotta al servizio dei potenti. La storia si ispira alle lotte avvenute negli anni '20 in California per assicurarsi i diritti sulle acque intorno a Los Angeles. La sceneggiatura di Robert Towne si ispira a vari romanzi di James Ellroy sulle fosche vicende della città legate a appalti e corruzione sulle grandi opere idriche costruite attorno alla città. Gittes però non rientra nella tipologia dei detectives dei film anni quaranta, puri e duri, che alla fine risolvono i casi loro affidati, Gittes è un buon detective ma non riesce mai a dare un'impronta risolutiva al caso, sembra sempre preceduto dagli eventi. Polanski girò questo film (in cui ha una piccola parte) poco tempo dopo il brutale assassinio della moglie e quindi si oppose a un qualsiasi possibile lieto fine, mentre Towne, uno sceneggiatore che allora andava per la maggiore, avrebbe preferito il tradizionale happy end. Polanski ha



confermato anche in questa pellicola la sua bravura anche se per lui è sempre pesata la domanda, diavolo o genio? Su lui si può rispondere affermativamente a entrambe le domande, lui

è un grande uomo di cinema, assai abile nel costruire noir dominati da passioni, ossessioni, la morte appare sempre nei suoi lavori, con personaggi ambigui, viscidati, devastati, psicopatici. Qui il tema che si affronta è addirittura biblico, la mancanza di acqua e tutte le manovre per sfruttare la situazione. Si crea così un meccanismo quasi perfetto con omicidi, corruzioni, incesti, violenze, a cui si risponde con la lotta contro i potenti, i sopraffattori. Nicholson appare in stato di grazia nell'interpretare questo investigatore, un tipo un po' disincantato, ha lasciato la polizia, non è un idealista alla Bogart ma è un uomo che comunque rifiuta i compromessi, non sarà una cima, ma cerca di battersi contro il male, pur se resta uno sconfitto. Il suo ex-collega alla fine gli dice "Lascia stare Jack, è Chinatown...". Conclusione amara per uno stupendo affresco del malessere degli anni '70, con una visione di un'America che il geniale regista polacco non voleva assolutamente vedere come il regno del bene...

Giuseppe Previti

## Quel cervello pensa: facciamolo smettere! Ottant'anni senza Antonio Gramsci.

*Bisogna [...] smettere di concepire la cultura come sapere enciclopedico, in cui l'uomo non è visto se non sotto forma di recipiente da empire e stivare di dati empirici; di fatti bruti e sconnessi che egli poi dovrà casellare nel suo cervello come nelle colonne di un dizionario per poter poi in ogni occasione rispondere ai vari stimoli del mondo esterno. Questa forma di cultura [...] serve solo a creare degli spostati, della gente che crede di essere superiore al resto dell'umanità perché ha ammassato nella memoria una certa quantità di dati e di date [...] Serve a creare quel certo intellettualismo bolso e incolore [...] che ha partorito tutta una caterva di presuntuosi e di vaneggiatori. [...] Lo studentucolo che sa un po' di latino e di storia, l'avvocato che è riuscito a strappare uno straccetto di laurea alla svogliatezza e al lasciar passare dei professori crederanno di essere diversi e superiori anche al miglior operaio specializzato che adempie nella vita ad un compito ben preciso e indispensabile e che nella sua attività vale cento volte di più di quanto gli altri valgano nella loro. [...] questa non è cultura, è pedanteria, non è intelligenza, ma intelletto, e contro di essa ben a ragione si reagisce. La cultura è organizzazione, disciplina del proprio io interiore; è presa di possesso della propria personalità e conquista di coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti, i propri doveri.*

(Antonio Gramsci, *Socialismo e cultura*, *Il Grido del popolo*, 29 gennaio 1916)

*Il Vaticano rappresenta la più grande forza reazionaria esistente in Italia. Per la chiesa, sono dispotici i governi che intaccano i suoi privilegi e provvidenziali quelli che, come il fascismo, li accrescono.*

(Citato in, *Curzio Maltese, La Questua, Serie Bianca Feltrinelli, MI, 2008*)

*Alla memoria di mio padre, Luigi Loru, contadino e operaio, che con l'esempio, più che con la parola, volle e seppe educarmi al lavoro, alla benevolenza verso l'uomo, alla giustizia, in una parola al comunismo.*



Antonio Loru

Antonio Francesco Sebastiano Gramsci, noto Antonio o più familiarmente Nino Gramsci, nato ad Ales, in provincia di Oristano il 22 gennaio 1891, morto a Roma il 27 aprile 1957, esattamente ottanta anni fa. Politico di statura internazionale, le sue opere sono tradotte

in tutte le lingue del mondo, credo sia l'autore italiano più tradotto nel mondo assieme a Dante, ma non sono sicuro. Oltre che di politica Gramsci si è occupato con rara competenza e straordinaria passione di filosofia, critica letteraria e linguistica, storiografia, giornalismo. Antonio Gramsci rinchiuso, ridotto al silenzio e poi ucciso dai fascisti, ma poi ucciso nuovamente dalla debole, timida democrazia che subentra al Regime dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, dagli stessi ex compagni di partito, forse imbarazzati dalla potenza rivoluzionaria del suo pensiero, dal rigore della sua analisi, che mal si presta ad essere ridotta in slogan da dare in pasto alle folle, all'occorrenza, per raggiungere obiettivi che in ogni caso non sono utili alla reale crescita intellettuale, allo sviluppo delle capacità di analisi delle cause reali del mondo e dell'acquisizione di una dialettica non puramente verbale capace di operare la trasformazione delle società in forme davvero comunistiche da parte di ogni uomo, al di là della sua origine, della sua posizione sociale, della sua formazione accademica o semplicemente scolastica, ma meri interessi di carriera politica o sindacale di arrivisti pronti a cavalcare l'onda, a saltare sul carro del vincitore del momento, sempre trainato però dal popolo bue, dal popolo volutamente tenuto bue dalla classe politica del Dopoguerra quasi per intero, perché se il popolo prende per davvero coscienza non c'è più posto per i trasformisti della politica che in Italia, senza sostanziale interruzione di

continuità, l'hanno fatta da padroni dall'Unità a oggi, cioè da più di Centocinquanta anni! Il pensiero di Gramsci, vivo, calato nella nuova realtà repubblicana, diffuso tra il popolo, reso accessibile alle masse, avrebbe certamente messo i bastoni tra le ruote ai piani di conservazione dei privilegi di classe che con la democrazia subentrata al fascismo non sono svaniti, anzi sono diventati in realtà ancora più forti, perché infidi, mascherati introdotti dentro la testa della gente col finto benessere consumistico e la falsa coscienza che si è generata di reale partecipazione alla vita politica attraverso il rituale sempre più stanco della convocazione alle urne, che chi vince vince, non cambia la situazione delle differenze di classe, che oggi più che trenta, venti o anche solo dieci anni fa sono sotto gli occhi di tutti: ricchi sempre più sfacciatamente ricchi, poveri sempre di più e sempre più poveri. Oggi è povero anche chi lavora, chi ha un

buon impiego, chi ha oltre trent'anni continuativi di esperienza in quell'impiego, cosa assolutamente inimmaginabile solo fino a pochi anni fa. Il dramma è che soprattutto i giovani non hanno gli strumenti culturali per risolvere in positivo questa attuale situazione di crisi, individuandone le vere cause e le forze in campo che la sostengono. Sentono, soffrono ma non sanno che fare, e sono inoltre vittime della loro stessa volontà infiacchita dalle lusinghe del mercato, barattano dignità politica e libertà di pensiero e d'azione con banali gadget che contribuiscono a loro volta a isolarli dal mondo reale e dalla ricerca delle cause di un malessere che non riconoscono ma



Gramsci nel 1922

che vivono, soffrono, subiscono in pieno, come la cronaca quotidianamente potrebbe, con una maggiore attenzione e spirito critico, facilissimamente dimostrare. Dunque l'eclissi reale dalla nostra cultura di pensatori come Marx e Gramsci, non è casuale, è voluta! A parte le ridicole celebrazioni ufficiali che spesso non si distinguono dalle sagre paesane per promuovere la vendita dei prodotti tipici di questo o quell'altro villaggio, di una provincia, o di un consorzio territoriale nel migliore dei casi, il pensiero di Gramsci, per volerci limitare a questo gigante della politica internazionale del XX secolo, rimane rinchiuso nei

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

musei, atrofizzato nelle biblioteche, scippato alla cultura popolare italiana, fatto oggetto di dotte, fini analisi bizantine da intellettuali che via via si sono allontanati dal popolo, sono al popolo, agli operai, ai contadini, alla piccola borghesia impiegatizia, diventanti sempre più disorganici, per ritornare nei ranghi degli utili cantori di un potere all'apparenza democratico, in realtà tutto ripiegato sugli interessi delle grandi industrie del nuovo capitalismo del secondo Novecento e dei primi due decenni dell'attuale e del potere finanziario che mano a mano a livello mondiale è diventato il vero e unico padrone dei destini degli svariati miliardi di uomini che oggi popolano la Terra. Antonio Gramsci, marxista critico e umanista, come qualcuno l'ha perfettamente definito, ancora oggi, soprattutto oggi, straordinario e fulgido esempio di dignità e coerenza. Il suo pensiero, sconosciuto in Italia, intenzionalmente sottratto, per la sua potenza critica, ai giovani, totalmente, irresponsabilmente, colpevolmente assente dalle scuole italiane di ogni ordine e grado, è per altro oggetto di studio in tutto il mondo, le sue opere sono tradotte in tutte le lingue del mondo, è il pensatore italiano più studiato al mondo. Il fascismo ha pensato bene di impedire a quel cervello di funzionare per vent'anni, la democrazia italiana, come usa fare coi cervelli dei vivi e dei morti l'ha spedito all'estero, con biglietto di sola andata, sempre per non spaventare i giovani, affidati per la loro crescita alle amorevoli cure dei professionisti delle buone intenzioni e della condivisione fraterna di tutti con tutti, ricchi e poveri, innocenti e criminali, buoni e cattivi, fascisti e democratici, c'è posto per tutti nell'attuale *Buon Mondo*, tranne che per il pensiero critico, per esempio quello di Antonio Gramsci e, tra gli altri, Darwin, Marx, Nietzsche, Freud, solo per fare pochissimi nomi. L'Unesco ha inserito Gramsci tra i 250 autori che hanno prodotto letteratura di ogni genere: scientifica, politica, storiografica, saggistica varia, letteratura propriamente detta, (romanzi, racconti, novelle), poesia, e tutto quanto possa essere letto e conosciuto come valido prodotto culturale dell'intelligenza umana, di ogni tempo, di ogni luogo e lingua. Niente male, se abbiamo anche solo una vaga idea di quanti libri, nella plurimillennaria storia dell'umanità tutta, da Oriente a Occidente e da Nord a Sud, belli e degni di essere letti, siano stati scritti e pubblicati. Oltre l'opera la stessa vita del pensatore sardo, costituisce un patrimonio teorico da trasmettere alle attuali e future generazioni, una testimonianza di quella filosofia della prassi, vissuta, resa appunto pratica, fino al disprezzo di sé, al martirio. Viva ancora a lungo il pensiero di Antonio Gramsci! Viva fino a quando avrà forza e energia da dare ai mondi che verranno. Oggi quella forza e quell'energia per me l'ha ancora, il suo pensiero può essere utile ai giovani. Ma questo non sta a me, non sta a noi stabilirlo, noi siamo il passato. Sta a noi però fare di tutto per renderlo disponibile alla loro conoscenza.

Antonio Loru

## Piavoli a “Visioni di cine(ma) indipendente” di Reggio Calabria



Paola Abenavoli

Un flusso di immagini, di sensazioni, mai fondate sull'emozione fine a se stessa, ma dense di significato: i film di Franco Piavoli somigliano ai suoi racconti, parole e descrizioni mai banali, mai prive di una storia, di un'esperienza, di un vissuto. Una semplicità, un'apparenza semplicità di immagini e di sensazioni raccontate che - come sottolineato dal direttore di FilmTv, Giulio Sangiorgio - non è mai scontata, mai semplice da rendere. Così come semplici ma non semplicistiche sono le riflessioni del regista, sempre curioso, sempre attento, sempre acuto indagatore di ciò che lo circonda. E' così che Franco Piavoli si racconta al pubblico di “Visioni di cine(ma) indipendente”, a Reggio Calabria: quella naturalezza delle immagini che conquista gli spettatori, che si ritrovano - in tutta semplicità, appunto - ad ammirare i film seduti accanto allo stesso autore. A scambiare con lui riflessioni e pareri, a conoscere una realtà artistica coinvolgente, strenuamente indipendente, non solo a livello produttivo, ma soprattutto a livello poetico, creativo. Un cinema che a Piavoli non piace definire lirico (o almeno non solo, precisa); piuttosto, ribadisce anche nel corso



Franco Piavoli (foto di Antonella Nicolò)

della rassegna reggina, “sinfonico”, di una sinfonia cinematografica che conduce ad un viaggio: “potete lasciarvi trasportare, anche dormire un po’”, ironizza l'autore presentando al pubblico una delle sue pellicole, ma nello stesso tempo definendo il suo cinema proprio come una sinfonia, come un riflesso del mondo, un viaggio nella natura, nel quale l'uomo si inserisce spesso con altrettanta naturalezza o comunque interagendo con essa, costruendo una sinfonia in cui nulla è lasciato al caso e dove a tratti può inserirsi la mano dell'uomo stesso a scardinare la perfezione. Ma sono suoni lontani, come il rombo del motore di un

aereo, che scalfiscono appena i cicli, le stagioni della vita. Quel legame con la terra, con la natura, che ritorna sempre in Piavoli, è l'essenza del suo cinema. Natura in quanto terra, natura in quanto uomo, come nei suoi primi cortometraggi, come lo splendido “Emigranti”, nato - racconta lo stesso regista - dall'osservazione di quanto accadeva alla stazione di Milano, di volti di persone disorientate, “come quell'uomo che dormì per tre giorni in stazione, non sapendo come tornare in Calabria”. Racconti che Piavoli fotografa attraverso visi e sguardi e attraverso un montaggio che è racconto esso stesso. Il montaggio, in Piavoli, è un aspetto fondamentale, come oggi accade nel cinema sperimentale di cui è stato precursore: in quei primi corti è fonte di dinamismo e di traduzione del senso di ansia, di angoscia dei protagonisti; ed anche in seguito diviene strumento di racconto, appunto, delle fasi della vita, accostando natura e uomo, in una sin-



Da sx Luca Ferri (regista), Giulio Sangiorgio (direttore di FilmTv), Franco Piavoli (regista), Tonino De Pace (Circolo del cinema “Cesare Zavattini”) (foto Dario Condemi)

tesi che non ha eguali. “Volevo attraversare il mondo, volevo ricostruire il mondo in cui mi muovevo, sentivo, vivevo”: così Piavoli descrive la genesi del suo capolavoro, “Il pianeta azzurro”. Un percorso tra “natura, amore, lavoro, fatica, il mangiare in compagnia, il riposo”: e si affida ad “immagini e suoni lontani, per entrare in questo percorso audiovisivo o videofonico”. Ed è così che si sviluppa il suo cinema: cercando anche di dare una visione di speranza, come ne “L'orto di Flora”, realizzato nell'ambito del progetto “Terra madre”, di Ermanno Olmi. “Un film - aggiunge Piavoli - che descrive un possibile ritorno alla natura madre. Ci sono segnali che ci dicono che viviamo sempre più in un ambiente distruttivo e allora ho voluto mandare un segnale”. Un segnale di recupero di ciò che è il nostro fondamento, la natura stessa: a volte, come in quel rombo di aereo, il lirismo viene scientemente spezzato, ma è la perfezione di una natura che può ancora essere segno di speranza. Anche attraverso il racconto cinematografico: mai semplicistico, appunto, ma sempre riflessivo, sempre indagatore di ciò che ci circonda, nel bene e nel male, di ciò che siamo, che abbiamo e che rischiamo di perdere.

Paola Abenavoli

## Song to song, la fine dell'era sperimentale di Malick



Giulia Marras

Come suggerisce il titolo del *The Guardian*: "Terrence Malick è troppo avanti rispetto al suo tempo o è troppo indietro?" Come tutti i cinefili ormai sono a conoscenza, Terrence

Malick ha intrapreso, da *The tree of life* fino a qui, una diversione di rotta ben specifica rispetto al suo cinema precedente, nonostante però i segni estremamente riconoscibili siano già evidenti fin dall'esordio di *Badlands*: il voice over, il montaggio rapsodico, la fotografia a luce naturale, le digressioni interiori e temporali, un senso del racconto sempre più "sinestetico" che cronologico. Con l'ultimo *Song to song* si chiude ufficialmente un capitolo di pura sperimentazione, prima di tornare al cinema più prettamente narrativo con il prossimo lavoro in uscita *Radegund*, che riguarda alla Seconda Guerra Mondiale come ne *La sottile linea rossa*, ispirandosi alla storia del contadino austriaco Franz Jägerstätter il quale fu l'unico nel suo paese a votare "no" per l'annessione dell'Austria alla Germania e a rifiutarsi di combattere per il Terzo Reich; fervente cattolico, obiettò contro il regime nazista fino alla ghigliottina. Se da una parte sembra quasi ovvio che anche in *Radegund* non mancheranno i momenti malickiani per eccellenza – il racconto si evolverà in forma epistolare tra le parole delle missive tra Franz e la moglie – dall'altra ci si chiede cosa significhi questa nuova svolta della carriera di Malick: si tratta di una ripartenza, forte dell'esperienza degli ultimi anni e di una nuova consapevolezza filmica e interiore? Di un nuovo esperimento di cui non conosciamo ancora i particolari, come al solito tenuti all'oscuro? O trattasi forse di un passo indietro, di un'umile ammissione di fallimento? Ora naturalmente non ci è dato saperlo, almeno fino al 2018, per quando è prevista l'uscita di *Radegund*, ma, che piaccia o no, è estremamente affascinante pensare questa parentesi come a un progetto unico, diviso in cinque capitoli-film, di introspezione personale ma soprattutto di prova per un nuovo empirismo cinematografico; una proposta di scrittura filmica alternativa dettata dall'istintività e alla voracità di immagini che in questi anni il regista texano ha girato e montato senza più fermarsi, come in un flusso di coscienza che doveva sprigionarsi e sfogarsi all'istante, senza più tenere conto delle singole storie (tutti i film di questa fase "istintuale" hanno anime affini e temi comuni; in particolare *The tree of life* e *Voyage of time* condividono la stessa riflessione sull'origine dell'universo mentre altri sono stati girati in contemporanea, come *Knight of cups* e *Song to song*; ma non solo, in ognuno ricorrono gli stessi paesaggi, gli stessi incidenti, le stesse invocazioni) ma neanche dei titoli (sono innumerevoli i *working title* assegnati alle produzioni



"Song to Song" (2017) scritto e diretto da Terrence Malick. Tra gli interpreti principali figurano Michael Fassbender, Ryan Gosling, Rooney Mara, Cate Blanchett e Natalie Portman

segretissime di Malick, e ciascuno assegnabile a un qualunque pezzo della "pentologia" come *Lawless* e *Weightless* per *Song to song*) o dei personaggi (gli attori proseguono vecchi ruoli o prendono il posto di altri; nessuno è indispensabile, tutti sono intercambiabili; i personaggi in Malick non sono che simboli). In questo "periodo blu", *Song to song* è un perfetto canto del cigno di un cinema che si muove in territori inesplorati, potenzialmente sconfinati e pericolosi, ma certamente vive di una pulsione primaria che tenta di sfiorare l'universale, catturando la finzione nella maniera più "reale" possibile e montandola in sequenze evanescenti come battiti di cuore o d'ali di farfalla; o lo sbattere naturale delle palpebre degli occhi. Esattamente in questa smania di riprendere e rappresentare l'inafferrabile si concede *Song to song*: nel suo continuo tentativo di trascendere l'esperienza umana, dopo il viaggio nello spazio celeste e nella terra immacolata di *Voyage of time*, Malick torna a "discendere" tra gli uomini – come già in *Knight of cups* ma ritrovando una vitalità più concreta, mostrandone le bassezze, le tenerezze, gli esibizionismi, le paure, le sfide, le tentazioni; i comportamenti più elementari che si traducono nel linguaggio più semplice dei pensieri in fuori campo, che, certo, può essere facilmente confuso per banalità, ma che forse è inteso per toccare direttamente le corde fondamentali, senza giri di parole ("posso andare avanti per ore con un accordo solo", dice curiosamente Patty Smith, madrina e guida spirituale della protagonista Faye – Rooney Mara – e del film stesso). Malick rincorre i suoi protagonisti, li ingabbia in architetture industriali, li rinchioda in gelidi appartamenti di lusso, eppure essi sono liberi di muoversi, di guardarsi (e guardarci). L'aspetto più rivoluzionario della regia malickiana sembra essere proprio la libertà d'improvvisazione lasciata agli attori. Senza sceneggiatura, ma solo con un trattamento o un canovaccio, come si direbbe

a teatro, le stelle più in voga di Hollywood tralasciano i soliti studi di preparazione, i ruoli rigidi in cui vengono incasellati dal cinema mainstream, e si lanciano finalmente nel set come in un luna park abbandonato, in cui tutto è permesso; è nota infatti la brama delle grandi star di lavorare con il regista di *Days of heaven*, nonostante la sua riservatezza o i suoi ritmi frenetici, ma è anche evidente una spontaneità, altrimenti assente in altro cinema, data probabilmente da quell'incertezza che è propria della vita e delle sue fragilità. Così Malick cerca di inquadrare quel senso di realtà a cui aspira. Eppure, questa "verità", tattile, fatta di corpi che si cercano, si toccano, giocano, in cui la stessa macchina da presa diviene corpo attoriale, è sempre sovrastata da una dimensione metafisica. E se la verità coincide con l'improvvisazione e l'anomalia del set malickiano, la metafisica appare con il montaggio, atemporale, immanente, acusmatico come le sue voci fuori campo. E sono voci che ci parlano solo dell'assoluto, dei sentimenti e degli istinti primordiali, l'amore, il sesso, il potere, la debolezza, la gelosia; le relazioni predominanti, che governano tutto il cinema di Malick, oltre quelle tra amanti, sono quelle fondamentali tra genitori e figli. La sua è una visione esistenzialista che non ammette altro che ricerca profonda del sé, interrogazione individuale e spirituale, da chi si trova in caduta libera nelle trappole della società e di se stessi. Tutto *Song to song* d'altronde è dichiaratamente ispirato al *Paradiso Perduto* di John Milton. Da questa società, dalla corruzione rappresentata dal "diavolo" (Michael Fassbender), in chiusura di *Song to song*, e forse di questa intera fase, dalla cacciata dal Paradiso, non si può che tornare alle origini, alla terra. Discendere per trascendere, finalmente.

Giulia Marras



Teatro

## Le Sorelle Materassi. La provincia italiana con le sue contraddizioni appassiona e coinvolge ancora



Giuseppe Barbanti

“Sorelle Materassi”, forse l’opera di narrativa per certi versi più emblematica dei tanti temi che affollano la produzione letteraria di Aldo Palazzeschi, è tornata nei mesi scorsi sui palcoscenici italiani in una riduzione e adattamento che portano la firma del toscano Ugo Chiti. Si è trattato di un nuovo e tutt’altro che sorprendente successo che ha confermato a più di ottant’anni dall’uscita del romanzo la capacità del contesto di asfittica vita provinciale ambientato nell’Italia fra le due grandi guerre mondiali descritto da Palazzeschi di appassionare e coinvolgere il pubblico delle platee italiane. La vicenda ha per protagoniste quattro donne che vivono una vita tranquilla e isolata alle porte di Firenze. Tre di loro (Teresa, Carolina e Giselda), sono sorelle: le prime due, Teresa e Carolina interpretate rispettivamente da Lucia Poli e Milena Vukotic, sono nubili, la terza, Giselda, nei cui panni troviamo Marilù Prati, vive con loro dopo una negativa esperienza matrimoniale. A completare il quadro nell’Italia degli anni Trenta l’immancabile figura di una simpatica donna di servizio, Niobe, entrata a pieno titolo, com’era in uso a quel tempo, nel nucleo familiare. Teresa e Carolina, abilissime sarte e ricamatrici, si sono affermate professionalmente, a costo di grandi sacrifici, cucendo e ricamando corredi da sposa, biancheria di lusso e paramenti sacri. Ugo Chiti apre la sua riduzione del romanzo presentandoci Teresa e Carolina ricevute addirittura in udienza privata dal pontefice per cui hanno ricamato preziosi paramenti: la regia di Geppy Glejeses proietta su un velario beige che ha preso il posto del sipario le ombre delle due minuscole sorelle alle prese con quella di un altissimo pontefice, che si complimenta con loro. Toni e battute del colloquio ci fanno toccare con mano l’orgoglio e la dedizione con cui Teresa e Carolina si dedicano alla professione in una vita da nubili da cui è rigorosamente bandita ogni afflato affettivo: gli sviluppi della vicenda consentono a Palazzeschi di disegnare, nel segno di una irrisione più benevola che sarcastica, un percorso che, facendo leva sulle loro debolezze, da un lato le ridurrà economicamente sul lastrico dall’altro finirà per introdurre una ventata di freschezza in un’esistenza grigia dandole,

pur con tutti i distinguo del caso, un senso. A scambussolare un universo, a suo modo definito e risolto, l’arrivo di Remo, il giovane figlio di una quarta sorella morta ad Ancona. Mette piede in casa poco più che adolescente, ma bello, pieno di vita, spiritoso, il giovane presenta tutte le caratteristiche per snidare i sentimenti anestetizzati di Teresa e Carolina, attirando attenzioni e cure delle due donne, che divengono succube di lui. Il nipote approfitta della situazione: non solo rifugge ogni tentativo di dargli un’istruzione e un lavoro, ma spende più di quanto le zie guadagnino con il loro lavoro e ci sono sempre sue nuove pretese o aspettative da soddisfare. Teresa e Carolina sono fondamentalmente ingenuie: i loro caratteri, solo apparentemente autoritaria Teresa, più condiscendente Carolina, consentono a Palazzeschi e Chiti di costruire un intreccio coinvolgente, in cui ritroviamo insieme parodia della visione del mondo borghese e dei suoi formalismi, un mai sopito gusto per la “beffa” tutto toscano e la descrizione di una china discendente che vede, nonostante la vendita delle proprietà immobiliari, le due sorelle, sempre alle prese con ricamo e cucito anche se su committenza di una clientela meno facoltosa, fondamentalmente contente dei maldestri “successi” del loro Remo che finirà per sposare Peggy un’ereditiera americana. Sullo sfondo di un suggestivo giardino disegnato da Roberto Crea, ago e filo in mano, si consumano, in un insistito compiacimento per le discutibili scelte di vita di Remo, i dialoghi di Teresa e Carolina, nelle superbe inter-



pretazioni di Poli e Vukotic che ricalcano le orme di grandi protagoniste della storia del nostro teatro che si sono misurate con i loro personaggi, Sarah Ferrati, Rina Morelli e le sorelle Irma ed Emma Gramatica. Accanto a Vukotic e Poli troviamo Gabriele Anagni, Sandra Garuglieri, Gian Luca Mandarinini e Roberta Lucca.

Giuseppe Barbanti

## Omaggio a Rino Gaetano

### Il cantastorie dell’Italia grottesca



Ricorre il 2 giugno l’anniversario del 36° anno della sua scomparsa eppure le sue canzoni continuano ad essere saccheggiate senza ritegno. Nunverregae più avrebbe urlato dai palcoscenici, dileggiando contro tutto e tutti a ritmo di reggae, soprattutto contro la nostra classe politica. I suoi testi ironici e intelligenti, graffianti e schietti, lo rendono meritoriamente tra i più grandi autori della canzone italiana. Il suo universo era sempre affollato di santi che salgono sul rogo “vestiti di amianto”, di cieli blu e notti stellate, di donne immaginarie che filano la lana, di detestabili politici d’ogni schieramento. Raccontava l’Italia, quella divisa tra fiaba e dramma, di passioni sentimentali e contraddizioni sociali, quella delle P38 e della strategia della tensione. Un paese l’Italia che lui amava tantissimo ma che non l’ha mai capito. Gaetano che cantava *Mio fratello è figlio unico* “...perché non ha mai criticato un film senza mai prima vederlo...” (parole saggie!), “...mio fratello è convinto che esistono ancora gli sfruttati, malpagati e frustati...”. L’Italia non era pronta allora né forse ora alla sua sottile ironia, al suo amore sincero per la vita, alla sua cortese denuncia sociale celata dietro l’ironia. Mai schierato politicamente, al contrario di molti suoi colleghi, criticava a 360° tutta la classe politica italiana. Aspetto questo evidente in *Nunverregae più* ma ancora di più nel brano *Ti ti ti ti* “...a te che odi i politici imbrillantiati, che minimizzano i loro reati, disposti a mandare tutto a puttana, pur di salvarsi la dignità mondiale, a te che non ami i servi di partito, che ti chiedono il voto un voto pulito, partono tutti incendiari e fieri, ma quando arrivano sono tutti pompieri...”. Non passa di moda Gaetano per “chi vive in baracca, chi suda il salario, chi ama l’amore, chi tira al bersaglio, chi sogna la gloria, chi ha scarsa memoria, chi gioca a Sanremo, chi va sotto un treno...” perché il *Cielo è sempre più blu* uh uh uh.

P.M.

## Un Sardinia Film Festival sempre più internazionale

Quest'anno sarà la XII edizione e verrà inaugurata nella città di Alghero candidata a capitale italiana della Cultura 2018. Premio alla carriera al regista ungherese Béla Tarr presente al Festival. Il Produttore Gianluca Arcopinto in giuria internazionale

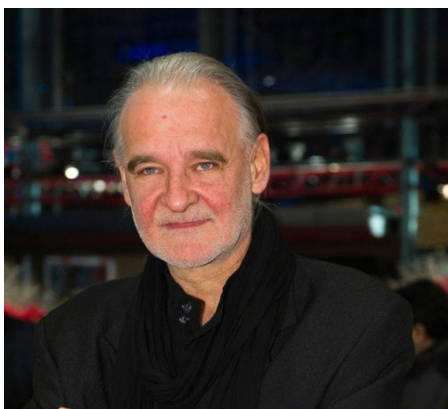


Salvatore Tarras

«Voglio andare ad Alghero in compagnia di uno straniero», cantava Giuni Russo negli anni Ottanta. E il Sardinia Film Festival ad Alghero ci va nel 2017 portandosi appresso un gran numero di stranieri, nel senso di corti cinematografici provenienti da tutto il

mondo. Giunto alla XII edizione, il premio cinematografico dedicato ai cortometraggi si sposta per la prima volta nel capoluogo della riviera del Corallo, una location impareggiabile dal sapore di mare dove si respira aria cosmopolita. La cittadina catalana quest'anno ha già accolto manifestazioni del calibro del Rally e del Giro d'Italia. Per il Sardinia è una nuova sfida sia da un punto di vista tecnico sia artistico, un'esperienza di confronto con i gusti del pubblico internazionale, come internazionale è il complesso dei registi che ogni anno propongono le loro opere al Cineclub di Sassari. Sono una sessantina le nazioni di provenienza degli autori in gara. Straniero è anche l'ospite d'onore, il poliedrico regista e sceneggiatore ungherese Béla Tarr, diventato celebre per il suo stile unico dove spiccano lunghi piani sequenza e l'utilizzo del bianco e nero. «Le tematiche sono varie e sono quelle che più stanno a cuore agli autori a livello mondiale – spiega Carlo Dessì, presidente del Cineclub FICC Sassari e direttore artistico della manifestazione – sono tematiche universali come problemi di lavoro, casa, sfruttamento dei minori, questioni sociali relative alle migrazioni e all'inserimento dei popoli in fuga nei territori che li ospitano». Insomma, argomenti di forte attualità in tutte le lingue. «Ciò che ha sempre contraddistinto il SFF è privilegiare la cultura cinematografica e per questo intendiamo tutte le arti che compongono il cinema – specifica Angelo Tantarò, presidente del Sardinia – dalla musica alla fotografica, dalla scrittura alla recitazione e così via per un cinema che sappia far ridere, piangere, emozionare, raccontare storie, anche se personali, che nella visione del pubblico diventano universali». Il 15 e il 16 di giugno, a Sassari sarà il momento dello start per l'edizione 2017, con un'anteprima del Sardinia Film Festival che sancisce la collaborazione sia da un punto di vista della programmazione che della giuria (da almeno quattro anni) con l'Accademia delle belle arti turritana. Qui saranno presentati al pubblico i lavori relativi alle sezioni arte e sperimentale. Ad Alghero il SFF farà tappa dal 26 giugno al 1 luglio nella prestigiosa sede di Lo Quarter. Media-partner è la Fondazione Alghero (ex Meta) l'organismo per la promozione di musei, eventi e turismo della cittadina. Il

patrocinio è stato confermato da enti istituzionali di alto livello come la Presidenza del Consiglio regionale della Sardegna e la Farnesina. Quest'ultima anche in considerazione del partenariato internazionale che lega il Sardinia all'Edinburgh Short Film Festival (il Festival cinematografico di Edimburgo) e il Fastnet irlandese di Cork. Ad Alghero arriverà una delegazione dei due circuiti. Confrontar-



Il regista ungherese Béla Tarr



Quadrilatero Università di Sassari durante il SardiniaFF (Foto di Marco Dessì)

si con loro permette un interscambio delle migliori scelte per una più agevole distribuzione dei prodotti di qualità. Produzioni che normalmente rischierebbero di non trovare diffusione. Béla Tarr arriverà ad Alghero per tre giornate, presentando una masterclass che contiene anche un suo film. «Siamo finalmente riusciti quest'anno a portarlo qui – afferma Carlo Dessì – nella continua ricerca di autori che fanno un cinema diverso, non necessariamente sempre facile. La nostra tensione va sempre verso uno sguardo alternativo della vita da proporre al pubblico attraverso il cinema». Altro appuntamento ormai consolidato, dal 17 al 19 agosto sarà quello di Villanova Monte Leone, con il Festival legato al Premio per il miglior documentario italiano. È ormai la quinta edizione e c'è la volontà di condividere quest'esperienza con i paesi limitrofi. La richiesta arriva



direttamente dal territorio. L'intento è quello di coinvolgere la popolazione dei centri vicini. Non è un genere facile per il pubblico quello del documentario, ma a Villanova ha trovato consensi ed è atteso come appuntamento dell'estate, rappresentando spesso un'anteprima per lavori accolti in seguito dalla grande programmazione televisiva e in altri festival a carattere nazionale. Ultima tappa, dal 30 agosto al 2 settembre sarà il Bosa Animation Award dedicato al corto internazionale d'animazione. È il terzo anno, quello decisivo per tracciare un significativo bilancio pluriennale. L'arrivo nella cittadina turistica della Planargia è stata occasione per

testare il rapporto con un pubblico di diverse nazionalità. I primi due anni sono andati benissimo, il significato delle animazioni è stato ben recepito e le scelte fatte sono state ricambiate dalla presenza di spettatori. Che dire, andare avanti è inevitabile. «Il nostro festival si è sviluppato proprio ai tempi della grande crisi, che continua – conclude Angelo Tantarò – perché l'organizzazione passionale dello storico Cineclub di Sassari non è basata sulle velleità autoreferenziali. Siamo di fronte a un bel gruppo affiatato che sente il dovere di resistere a dispetto del

disfacimento morale e culturale che ha minato la società». Un sacco di manifestazioni nascono e muoiono, l'esperienza del Sardinia resiste e amplia anzi il suo raggio d'azione coinvolgendo una moltitudine di proposte e di pubblico sempre più amplificata.

Salvatore Tarras

**XII SardiniaFilmFestival**  
**INTERNATIONAL SHORT FILM AWARD**  
**Sassari - Alghero Italy**  
**26 Giugno / 1 Luglio 2017**  
**Villanova Monte Leone - Agosto**  
**Bosa - Settembre**  
[www.sardiniafilmfestival.it](http://www.sardiniafilmfestival.it)  
Diari di Cineclub media partner dell'evento



www.sardiniafilmfestival.it



**FICC**  
Federazione Italiana  
dei Circoli del Cinema



**UN MONDO DI CORTI**  
A WORLD OF SHORT FILMS

**PROIEZIONI, INCONTRI CON REGISTI,  
LEZIONI DI CINEMA E... TANTO ALTRO**

PROJECTIONS, MEETINGS WITH DIRECTORS, CINEMA CLASSES AND... SO MUCH MORE

**INGRESSO GRATUITO**  
FREE ENTRY

**DAL 15 GIUGNO / JUNE**  
**AL 2 SETTEMBRE / SEPTEMBER**



bazzu17

**SASSARI**  
15, 16 GIUGNO / JUNE

**ALGHERO**  
DAL 26 GIUGNO / JUNE  
AL 1 LUGLIO / JULY

**VILLANOVA  
MONTELEONE / PADRIA**  
DAL 17 AL 19 AGOSTO / AUGUST

**BOSA**  
DAL 31 AGOSTO / AUGUST  
AL 2 SETTEMBRE / SEPTEMBER

EDITION  
**XII EDIZIONE 2017**

**SARDINIAFILMFESTIVAL**

> CON IL PATROCINIO E IL CONTRIBUTO DI



SARDINIAFILMFESTIVAL SARDINIAFILMFESTIVAL SARDINIAFILMFESTIVAL

## Testo delle due interrogazioni parlamentari, risposta del sottosegretario e nostre considerazioni

Camera dei Deputati - Legislatura 17 - ATTO CAMERA

### Stabilimenti Cinecittà

INTERROGAZIONE A RISPOSTA IMMEDIATA IN COMMISSIONE : 5/11272

presentata da NICCHI MARISA il 03/05/2017 nella seduta numero 788

Stato iter : CONCLUSO

COFIRMATARIO AGOSTINI ROBERTA

GRUPPO: ARTICOLO 1-MOVIMENTO DEMOCRATICO E PROGRESSISTA

Assegnato alla commissione : VII COMMISSIONE (CULTURA, SCIENZA E ISTRUZIONE)

Ministero destinatario: MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITA' CULTURALI E DEL TURISMO

Attuale Delegato a rispondere : MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITA' CULTURALI E DEL TURISMO, data delega 03/05/2017

NICCHI e ROBERTA AGOSTINI. — Al Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo.

— Per sapere a che punto sia l'esame della situazione degli stabilimenti di Cinecittà a Roma e che prospettive vi siano al riguardo per il loro passaggio in mano pubblica. (5-11272)

Atto Camera

### Risposta scritta pubblicata Giovedì 4 maggio 2017 nell'allegato al bollettino in Commissione VII (Cultura) 5-11272

L'onorevole Nicchi e l'onorevole Agostini chiedono notizie in merito agli stabilimenti di Cinecittà di Roma e che prospettive vi siano riguardo al loro passaggio in mano pubblica. La situazione degli Studios di Cinecittà è ben conosciuta dal Ministero, che la segue con grande attenzione per trovare una soluzione che possa essere soddisfacente per l'interesse pubblico ivi presente. Atteso dunque che la questione è nota nella sua problematicità, per quanto riguarda possibili soluzioni, ed in particolare il passaggio in mano pubblica del complesso, si conferma che, al momento, sono in corso valutazioni in merito, condotte da parte di Istituto Luce-Cinecittà s.r.l. in stretto raccordo con la Direzione Generale Cinema del Ministero, sul cui andamento, comprensibilmente, non si possono ipotizzare, al momento, conclusioni definitive. Si rileva, peraltro, che la questione è da tempo all'attenzione anche dei competenti Uffici del Ministero dell'economia e delle finanze e che sono state disposte apposite «due diligence» per verificare la reale situazione finanziaria e patrimoniale in vista di una acquisizione.

#### Comunicato

“In un'interrogazione presentata il 3 maggio a Montecitorio, abbiamo chiesto conto al governo su quanto riportato dal quotidiano *La Repubblica* in merito alla notizia di un imminente passaggio sotto al controllo pubblico di Cinecittà studios. Il governo deve chiarire come intende realmente rilanciare i Cinecittà Studios e se c'è davvero la volontà di restituirli al controllo pubblico”. Lo dichiarano, in una nota congiunta, le deputate di Articolo 1 - Movimento Democratico e Progressista Roberta Agostini e Marisa Nicchi a Montecitorio. “Una chiarezza ancora più necessaria - proseguono le deputate di Articolo 1 - alla luce del fallimento dell'esperienza di privatizzazione e dell'inadeguatezza dei progetti di cui sono stati oggetto gli studi di Cinecittà. E' indispensabile conoscere il piano industriale ed il progetto culturale per valorizzare gli studi e occorre rendere pubblici e consultabili gli accordi quadro tra la società Istituto Luce-Cinecittà S.r.l. e la società Rai-Radiotelevisione italiana s.p.a., prima della loro definitiva approvazione. Ad oggi, concludono Agostini e Nicchi, dalla risposta del ministero non si evincono ancora tutti gli elementi certi e necessari ad un assetto trasparente sul futuro di Cinecittà”.

Roberta Agostini



Roberta Agostini

Già consigliere comunale a Roma e consigliere provinciale a Roma e fino al 2008 ricopre il ruolo di presidente della commissione cultura, sport e politiche sociali. Nella segreteria dei Ds di Roma ha seguito prima le politiche culturali e della comunicazione e poi, eletta coordinatrice delle donne. Nel 2009 entra a far parte della Segreteria Nazionale del Pd guidata da Pier Luigi Bersani. Nel 2013 viene eletta deputata della Repubblica. E' vicepresidente della Commissione Affari Costituzionali della Camera dei Deputati. Aderisce al gruppo Art. 1 - MDP

Camera dei Deputati

XVII LEGISLATURA

Allegato B

Camera dei Deputati - 4-16644 - Interrogazione a risposta scritta presentata dall'On. Piras (MDP) il 18 Maggio 2017

PIRAS, DURANTI, RICCIATTI, ZACCAGNINI, FOLINO, MELILLA, ROBERTA AGOSTINI e CARLO GALLI. — Al Presidente del Consiglio dei ministri, al Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo. — Per sapere - premesso che:

la legge n. 220 del 14 novembre 2016, recante «Disciplina del cinema e dell'audiovisivo» - contrariamente al principio auto applicativo previsto al punto 25 della riforma della pubblica amministrazione - è una legge che richiede per essere operativa n. 12 decreti ministeriali, n. 5 decreti del Presidente del Consiglio dei ministri e n. 3 deleghe legislative;

nella risposta all'interrogazione parlamentare n. 5-11269 il Governo ha fornito un quadro esaustivo dei provvedimenti necessari all'operatività della predetta legge, ma non sui tempi di effettiva attivazione;

il contenuto della legge è integrato a livello di normazione secondaria e i lavori di elaborazione non godono della trasparenza di quelli parlamentari;

a giudizio degli interroganti la scelta di abrogare tutte le precedenti disposizioni - senza prevedere un regime transitorio per garantire la continuità delle attività che si intendono sostenere e mantenendo in vigore solo quelle relative alle varie forme di tax credit - ha prodotto la paralisi del settore del cinema, impedendo per esempio la presentazione di richieste di nazionalità di nuovi film e la programmazione delle attività di promozione, nella totale assenza di certezze sulle future forme di sostegno pubblico;

continuano invece ad essere presentati ed esaminati progetti di sviluppo di coproduzioni cinematografiche con Francia, Germania, Canada e con i Paesi aderenti al «programma Ibermedia», con l'utilizzo di fondi finanziati con progetti speciali del Ministro, secondo disposizioni previste dalla legge abrogata (decreto legislativo n. 28 del 2014), continuando ad assegnare contributi a fondo perduto senza, peraltro, che siano mai stati resi pubblici i componenti delle commissioni che decidono nel merito;

la elaborazione dei decreti e dei decreti del Presidente del Consiglio dei ministri avviene, a quanto consta agli interroganti, attraverso la consultazione soltanto di alcuni soggetti e associazioni e non di tutti gli stakeholder del settore e allo stesso modo le bozze dei provvedimenti sono messe a disposizione solo dei

segue a pag. successiva

soggetti consultati e non di tutti gli interessati;

l'attuale struttura organizzativa della direzione generale del cinema del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo non corrisponde più ai compiti assegnati alla stessa dalla nuova legge –;

se il Governo non intenda fornire indicazioni sulla tempistica prevista per la definizione dei provvedimenti di cui in premessa e la loro effettiva operatività con riferimento in particolare alla attività di promozione;

se non si ritenga necessario e corretto aprire alla consultazione pubblica di tutti gli interessati – comprese le associazioni nazionali di cultura cinematografica riconosciute dalla legge – l'elaborazione dei testi dei decreti ancora in fase di elaborazione e condividere con tutti le relative bozze;

se non si intenda chiarire se e quando si procederà alla riorganizzazione della direzione generale per il cinema e se in tale occasione si provvederà anche alla rotazione prevista degli incarichi dirigenziali secondo le norme, sia interne del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo che generali, in materia di prevenzione della corruzione;

se non intenda fornire chiarimenti in merito ai contributi che continuano ad essere erogati a progetti di sviluppo di coproduzioni – apparentemente in assenza di ogni previsione normativa e sulla base di decisioni che, a giudizio degli interroganti dovrebbero essere più trasparenti – rendendo tra l'altro noti i nominativi dei componenti delle commissioni incaricate. (4-16644)

## La Ficc allarmata per gli effetti della Legge Cinema

**Marco Asunis, presidente della FICC, per protesta sfida: “pronti a consegnare le chiavi della nostra sede al Ministro Franceschini”**



Marco Asunis

“Ci sarà pure un giudice a Berlino?”, si chiedeva Bertold Brecht a difesa del povero bistrattato mugnaio di Postdam. E se questo giudice ci fosse, lo si potrebbe mandare perfino negli uffici del MiBACT – D.G.C., per capire quello che sta

succedendo sul versante cinematografico e sulla sua nuova legge ancora in alto mare. Di recente abbiamo assistito sul tema perfino ad alcune allarmanti inchieste televisive e a svariate interrogazioni parlamentari. E' dei giorni scorsi l'aver ricevuto da fonti amiche la bozza dei deliberati di alcuni decreti attuativi della legge cinema e audiovisivo, fondamentali per dare gambe a un dispositivo che sarebbe dovuto partire già dal 1 gennaio di quest'anno. Insieme alle proposte di ben sei decreti, il D.G. Borrelli da tempo fino al 5 di giugno, alle associazioni destinatarie della missiva, per intervenire con proposte emendative. Tra questi 6 decreti vi è anche quello riferito alla promozione culturale cinematografica, che riguarda nello specifico ben nove associazioni nazionali. Di questo ne siamo felici, peccato però che alla FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema nessuna informazione sia arrivata dal MiBACT. Una domanda ci viene spontanea: siamo per caso noi figli di un Dio minore? Oppure si vuole nascondere altro? Ci siamo letti la proposta e abbiamo scoperto che tale decreto, come in una simpatica matrioska, non solo non dà avvio alla legge ma rimanda la programmazione culturale delle associazioni nazionali e la presentazione delle istanze di contributo a un bando. Il precedente decreto attuativo riferito alla passata legge sul cinema era stato emanato nel 2004 ed è rimasto in vigore fino al 2015. E' del tutto evidente che se ora bisogna attendere ogni anno che la DGC emani un bando, magari con caratteristiche sempre diverse, l'incertezza sarà generale. Cosa abbia determinato

il fatto che non sia più un decreto ministeriale a dettare i criteri e le modalità per le istanze di contributo, come lo è stato per quello del 2004, resta per noi un mistero ed una scelta incomprensibile. Ma a sentenziare la morte che arriverebbe per l'associazionismo culturale cinematografico non c'è solo questo. Mi soffermo su alcuni altri punti decisivi per la nostra sopravvivenza, che evidenzieremo in una nostra proposta emendativa prima che si arrivi al 5 giugno. All'articolo 9 del decreto si asserisce che, se le risorse saranno disponibili (!), queste saranno ripartite sulla base di un 20% che sarà assegnato per le iniziative realizzate in comune tra due o più associazioni nazionali di cultura cinematografica, il 50% in base alle attività programmate da ciascuna associazione per l'anno per il quale si richiede il contributo ed il 30% a ciascuna delle associazioni nazionali di cultura cinematografica in relazione al numero di circoli di cultura cinematografica ad essa aderenti e alla loro distribuzione sul territorio nazionale. Ora, lasciando stare i giudizi sulla genericità dei criteri enunciati, quel che maggiormente ci colpisce è l'assenza di riferimento alle spese generali, struttura e gestione complessiva delle associazioni nazionali, che significano sede di attività e di archiviazione, possibilità di incontri annuali per gli organismi dirigenti per i lavori di programmazione e la delibrazione sui bilanci, nonché le collaborazioni professionali amministrative fondamentali per i rapporti con il Ministero e con la rete dei circoli e tanto altro ancora. Tutti questi sono questioni vitali ed imprescindibili per la vita stessa di associazioni che hanno una struttura nazionale come la nostra e che svolgono attività senza finalità di lucro. Se il decreto non sarà chiarificatore almeno su questi punti, saremo costretti a prendere atto che per la FICC sarà impossibile continuare a lavorare e ci vedremo costretti, dopo 70 anni di attività, a consegnare le chiavi della nostra sede al Ministro Franceschini e al D.G. Borrelli, a memoria storica di uno scempio culturale che si produrrebbe nel nostro paese.

Marco Asunis (presidente FICC)

FICC Via Romanello da Forlì 30 | 00176 Roma  
www.ficc.it

### Botta e risposta tra la FICC e la DGC sulla parziale divulgazione dei decreti attuativi

Pubblichiamo la lettera del presidente Ficc Marco Asunis avente per oggetto "FICC - decreto attuativo promozione" (mail del 29 maggio 2017 h. 13.38) e l'immediata risposta del Direttore GC Nicola Borrelli (h.14.14). **Diari di Cineclub** in copia per conoscenza

Sig. Direttore  
chiedesi motivo esclusione FICC trasmissione bozze decreti attuativi inviate data 24 maggio da [dg-c@beniculturali.it](mailto:dg-c@beniculturali.it) a più soggetti e ad altra associazione nazionale cattolica per richiesta parere entro 5 giugno in vista riunione Consiglio superiore. Riteniamo questa esclusione grave forma discriminatoria. Chiedesi altresì testo decreto riparto Fondo Cinema 2017 (art. 13/5). Riservandoci esprimere nostre rimostranze altre autorevoli sedi, invitiamoLa inviarci, con cortese urgenza, quanto richiesto alla casella [info@ficc.it](mailto:info@ficc.it)  
Marco Asunis (presidente FICC)

Risposta

Buon giorno Presidente,  
a noi basta che lei chieda i decreti e glieli facciamo avere. Qualunque Associazione, ed anche qualunque cittadino, che ci chiede i decreti, può averli. Se li avesse chiesti prima, li avrebbe ricevuti prima. Non servono le rimostranze, a sedi autorevoli o meno. Basta chiederli. Del resto, per noi è impossibile stare dietro all'effervescenza associazionistica del mondo del cinema, quindi ora inseriremo la sua Associazione nell'elenco dei destinatari. Si figuri se vogliamo discriminare qualcuno. Sarebbe utile che lei segnalasse alle sedi autorevoli, insieme alla rimostranza, anche il contenuto di questa mail  
Buona giornata e buon lavoro  
Nicola Borrelli (DGC)

## Biblioteca del cinema Umberto Barbaro



La Biblioteca, sorta nel 1962 grazie all'iniziativa di alcuni intellettuali come Mino Argentieri, Alberto Abruzzese, Giovanni Angella, Lino Micciché, è un'associazione senza scopo di lucro che si propone di diffondere la cultura cinematografica. Attualmente la sede della biblioteca è ospitata presso la Casa dei Teatri a Villa Doria Pamphilj di Roma con il suo immenso archivio in parte ancora da catalogare e conservato dentro scatoloni, custoditi nel magazzino SIAE di Ciampino (grazie alla sensibilità dimostrata dal Direttore Gaetano Blandini).

L'attività di consultazione dei libri e delle riviste, ad oggi risultano informatizzati collegati al catalogo SBN dell'Università La Sapienza circa 7100 volumi, è aperta al pubblico per 12 ore settimanali da personale volontario nei giorni mercoledì giovedì e sabato dalle 10 alle 14, offrendo i suoi servizi gratuitamente.

### Il suo patrimonio:

**Libri** (7100 informatizzati e 15000 non ancora catalogati). Tra i volumi più interessanti "Film sonoro" di Anton Giulio Bragaglia (1923), "Napoléon" di Abel Gance (1927), "Cinema, ieri e oggi" di Ettore M. Margadonna, "Cinéma soviétique" di Leon Mussinac (1928), "Force", che contiene alcune sceneggiature di Henry Barbusse, "L'arte dell'attore" di Umberto Barbaro e Luigi Chiarini (1939), "Histoire du cinéma" di Maurice Bardèche e Robert Brasillac (1935).

**Sceneggiature**, copioni di film realizzati e soggetti, trattamenti e sceneggiature di film mai realizzati. Tra le sceneggiature dei film realizzati si trovano quelle de "Gli ultimi" di V. Pandolfi e padre D. Turolfo; "Una corona per Anna Zaccaro" di S. Laurani e A. Giannetti; "La decima vittima" di E. Petri; "Il terrorista" di G. De Bosio e molte altre. Tra i copioni invece mai realizzati "Questa è la nostra città" di A. Guarini, "Il mondo nuovo" di M. Soldati e C. Musso; "L'oro del Po" di L. Malerba; "Minatori" di C. Cassola e M. Mida; "L'Italiano" di C. Bertbari e U. Pirro; "Il Sempione" di V. Pratolini e C. Lizzani, "Il gattopardo" di

Luchino Visconti. Si tratta di copioni alla cui stesura parteciparono importanti uomini di lettere.

**Riviste italiane** a cominciare dai settimanali popolari del secondo dopoguerra (Star, Film d'oggi, ecc);

**Riviste straniere** come "Cinémond", "Cinérevue", Cahiers du cinéma, "Cinéma", "Positif", "Image et son", "Jeune cinéma", "Présence du cinéma", "Cahiers de la cinématèque", "Sight and sound" Film Comment" ecc;

**Stampa tecnica** come la collezione completa del "Giornale dello spettacolo" (Agis), "Cinema d'oggi" (Anica), "Lo spettacolo" (Siae), "Cinecorriere" e "Cinema-video", oltre a testate defunte come "Ita", "Intermezzo cinematografico", ecc.;

**Fotografie e altri materiali:** in archivio 15.000 fotografie e una piccola nastroteca dove sono contenute le documentazioni sonore e integrali di conferenze e tavole rotonde promosse dalla Barbaro stessa. Vi è un'ampia raccolta di materiali come opuscoli, programmi elettorali con riferimenti al cinema e allo spettacolo, testi di legge sottoposti al Parlamento, ma mai approvati, atti inediti di convegni e carte private.



Roma il 10 maggio Biblioteca del Cinema "Umberto Barbaro". Incontro con la presidente Anna Calvelli per proseguire l'impegno culturale del suo direttore Mino Argentieri recentemente scomparso. Erano presenti Anna Calvelli, Marco Asunis, Angelo Tantaro, Angelo Salvatori, Patrizia Masala, Giulio Angella, Amedeo Mecchi. Ha dato la sua disponibilità a far parte del Direttivo Paolo Pelliccia (Commissario straordinario biblioteca consorziale di Viterbo)

Stiamo riprendendo le attività a pieno ritmo. Seguici anche sulla pagina di Facebook

DdC



Villino Corsini

### Contatti

## Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro

**Sede legale e corrispondenza** : presso FICC via Romanello da Forlì, 30 - 00176 | ROMA

**Servizio consultazione libri e riviste**

presso Casa dei Teatri - Villino Corsini

Villa Doria Pamphilj; largo 3 giugno 1849 - angolo via di San Pancrazio; ingresso: Arco dei Quattro Venti | 00164 ROMA

Apertura al pubblico: mercoledì - giovedì - sabato (ore 10-14)

Per info, appuntamenti e per consultazioni pomeridiane:

Email: [bibliotecabarbaro@gmail.com](mailto:bibliotecabarbaro@gmail.com) | Cell. 347.5983664

## Diari di Cineclub | YouTube

[www.youtube.com/channel/UCnEMMBhxM7Xi-G93ZYS6kzQ](http://www.youtube.com/channel/UCnEMMBhxM7Xi-G93ZYS6kzQ)



Inizia a seguire i nostri programmi video di **Diari di Cineclub** su YouTube. Iscriviti! E' importante per fare comunità militante.

Il logo è stato realizzato da Massimo Pellegrinotti.

Il canale è a cura di Nicola De Carlo già direttore tecnico del Centro Interdipartimentale di servizi linguistici e audiovisivi (CILA) dove il prof. Mino Argentieri si appoggiava per le sue attività didattiche della cattedra di Storia del cinema dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". L'aggiornamento dei programmi a disposizione è in continua evoluzione.

### Elenco video caricati:

Visconti: La scrittura filmica a cura del Prof. Mino Argentieri

*Sulla scorta di alcune memorabili sequenze tratte dai principali film del regista, si analizza lo stile della messa in scena viscontiana, il segno di riconoscimento e di distinzione che connota una delle maggiori personalità del cinema italiano.*

Renoir: Il Maestro <https://youtu.be/IOq4-3WHTxM>

Personaggio e ambiente <https://youtu.be/3c-VyaxJV9Hs>

Enucleazione drammatica <https://youtu.be/gld0ficgDrk>

La scenografia come spazio narrativo <https://youtu.be/s9KId6Jgh-0>

Piano sequenza <https://youtu.be/kn-tKfuiW1O0>

Ricerca compositiva <https://youtu.be/xSyf44g-GWro>

L'attore cardine del gioco drammatico <https://youtu.be/f-AjQG66ZV0>

La colonna sonora <https://youtu.be/L7YHMD-Nu0pc>

Il Melodramma <https://youtu.be/wb4-ofWH0h0>

Visconti: Il teatro di prosa - Teatrogafia di Visconti a cura del Prof. Mino Argentieri

<https://youtu.be/08GJ3vLRN9M>

Ricordo di Mino Argentieri al Comune di Na-

poli <https://youtu.be/2TRUnNnR4OE>

*Convegno tenutosi nella Sala Giunta di palazzo San Giacomo la Napoli, l' 11 maggio 2017 in ricordo di Mino Argentieri (1927-2017), fra i maggiori critici cinematografici italiani del Novecento, ideatore della cattedra di Storia del Cinema all'Istituto Universitario Orientale di Napoli.*

Mino Argentieri in Il Caso Mattei <https://youtu.be/BYGjAGImRPU>

*Il prof. Mino Argentieri in una piccola presenza nel film Il caso Mattei (1972) di Francesco Rosi*

Storia del cinema italiano degli anni d'oro a cura di Citto Maselli <https://youtu.be/WHIHH-V8TONQ>

La musica nel cinema - Incontri con il maestro Vittorio Gelmetti

Senso: La colonna sonora a cura di Vittorio Gelmetti <https://youtu.be/MllwlvnFzo>

La fotografia nel cinema - Incontri con Marcello Gatti. Uso della macchina da presa ed effetti luce. L'illuminazione. a cura di Marcello Gatti <https://youtu.be/pdNOo676z8g>

70 anni in circolo FICC <https://youtu.be/EAtcZKZ24fA>

*FICC 1947-2017. Cagliari. Corso residenziale di autoformazione FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema 10,11,12 marzo 2017 Hotel Panorama. La prima giornata*

AAMOD 27.02.2017 dichiarazioni schok del DGC contro l'Associazionismo <https://youtu.be/tVJdPVdyRwE>

Visionari 16 marzo 2017 Radio Onda Rossa - Marco Asumis

<https://youtu.be/zQCbrUUGcO4>

Ricordando Pasolini FICC [https://youtu.be/V\\_M\\_jr6oSY0](https://youtu.be/V_M_jr6oSY0)

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

DdC

### Festival

## Bif&st 2017 | ottava edizione

Bari International Film Festival  
22|29 aprile



Bifest. Laudadio presidente del festival di Bari. (Vignetta di Pierfrancesco UVA)

Evento promosso dalla Regione Puglia, prodotto dalla Fondazione Apulia Film Commission, presieduto da Margarethe von Trotta e diretto da Felice Laudadio. 300 eventi in 8 giorni in 12 sale con la partecipazione di circa 75.000, con Lezioni di Cinema mattutine con Andrej Konchalovskij, Alessandro Gassman, Greta Scacchi, Pupi Avati, Carlo e Enrico Vanzina, Dario Argento, Fanny Ardant, Margarethe von Trotta, Jacques Perrin, Volker Schlöndorff. Il laboratorio di formazione teatrale tenuto da Francesco Giuffrè, incentrato sull'adattamento per la scena di *Delitto e castigo*, non si è concluso con la fine del festival, ma diventerà un vero e proprio spettacolo teatrale sostenuto da Apulia Film Commission e Teatro Pubblico Pugliese che verrà proposto, all'inizio dell'autunno, nelle sei province pugliesi. Il Bif&st sta diventando sempre di più uno dei maggiori Festival cinematografici italiani "nel rispetto di quella sobrietà e senso della misura che sono propri di noi pugliesi" ha affermato il Presidente della Regione Puglia Michele Emiliano. La Presidente del Bif&st Margarethe von Trotta ha voluto anch'essa fare una "laudatio a Laudadio", come ha scherzato. Il Direttore Felice Laudadio ha annunciato le date della prossima edizione del Bif&st che si svolgerà dal 21 al 28 aprile 2018. Ha offerto una piccola anticipazione di quella che sarà la grande Retrospettiva del prossimo anno "dedicata ad un autore o un'autrice internazionale e vivente".

DdC

## La poesia che aiuta a essere liberi. Neruda un film di Pablo Larrain

“Vorrei scrivere i versi più tristi questa notte...!”



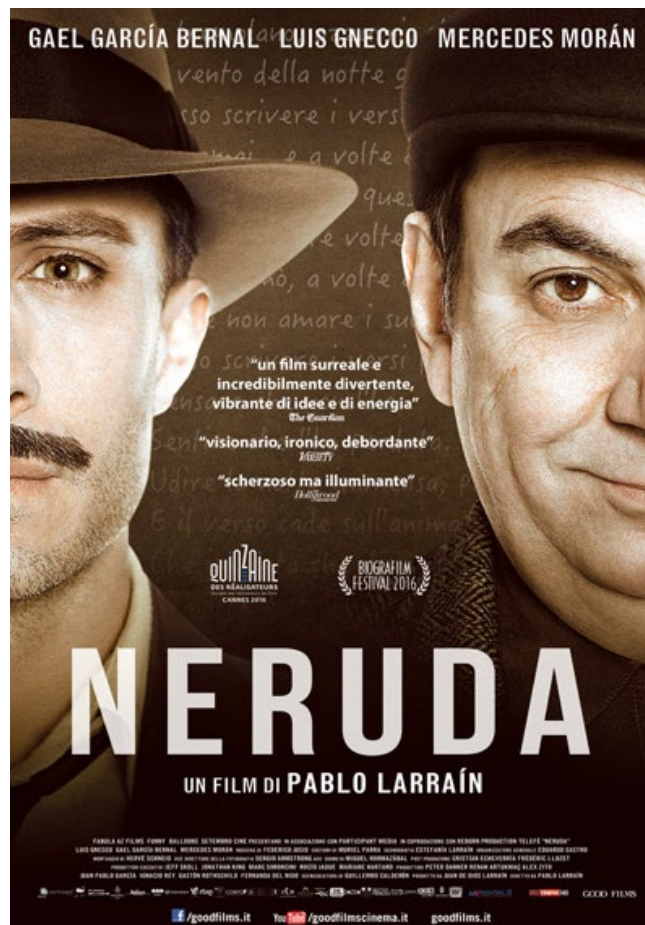
Paola Dei

Con queste parole tratte da una poesia del Premio Nobel per la letteratura 1971, il regista Pablo Larrain scandisce momenti importanti dell'opera dedicata ad una delle figure più importanti della letteratura latino-americana: Pablo Neruda a cui già Massimo Troisi aveva regalato un film delicato e intenso con le musiche di Luis Bacalov. Collocato nello spazio di confine fra la realtà storico-politica degli anni 40-50 e l'azzurro altipiano dell'immaginazione, il film presentato in Concorso al Festival di Cannes 2016, è decisamente un'opera ricca di suggestioni che sembrano racchiudere l'allegoria della vita di ciascuno di noi. “...dicono che profumi di alghe marine” recita la voce fuori campo che impersona il persecutore del vate, colui che lo costringe ad una fuga estenuante verso la libertà e che metaforicamente rappresenta l'altra parte del poeta stesso, quella che Carl Gustav Jung ha definito Ombra e che qui ha il nome del Prefetto di Polizia Oscar Peluchonneau, interpretato da Gael Garcia Bernal, un attore che cura la sua parte nei minimi dettagli riuscendo a trasformare in carne la parte invisibile del poeta allo stesso modo in cui il poeta riesce a dare sangue e vita a lui, personaggio di carta, reso vitale dalla mente del poeta. “Per scrivere bene bisogna saper cancellare!” e mentre le vicende del film si dipanano, sembra che Neruda, scriva e cancelli luoghi e personaggi creandone altri in sovrapposizione ed unendo la vena poetica alla politica con versi che toccano il cuore della gente e fanno esplodere una speranza flebile ma possibile. Nelle prime folgoranti sequenze il cineasta ce lo mostra con riprese di

riprese sono una fascinazione continua dentro una storia con struttura alla Borges, non a caso girata come un thriller, Neruda stesso amava infatti la lettura dei gialli e dei polizieschi. La storia è quella di un poeta coraggioso divenuto senatore che nel 1948 accusa il governo e il Presidente Videla di aver tradito il partito comunista. Qui entra in scena Oscar Peluchonneau in un inseguimento senza tregua, fra incantamenti e tentativi di appropriarsi l'uno dell'anima dell'altro per comprenderne le possibili successive mosse. Fra i luoghi che attraversa durante la fuga appare anche la Cordigliera dove i due uomini Neru-

comporrà il celebre “Canto General”, è tutto sembra ruotare intorno a lui.. La moglie lo presenta ad Oscar dentro misteri e illusioni, Oscar lo presenta a noi spettatori con una voce fuori campo mentre l'ammirazione lo sorprende ad ogni sonetto che legge, Larrain lo presenta a se stesso e Calderon lo presenta al popolo. Tutto diviene un gioco di specchi che caricano di significati la funzione narrativa arricchendola di suggestioni filosofiche ed estetiche. Da tutto questo roteare intorno al poeta ne esce una figura ambigua che è tutto e il contrario di tutto, che affascina pur non essendo bello, che ama profondamente la moglie pur frequentando case di tolleranza e non disdegnando l'amore di giovani donne, che ama il suo popolo e non dimentica mai la sua amata scrittura. Larrain e Calderon riescono ad evocare mille emozioni magistralmente pur nella finzione. Non manca neppure una citazione ad Almodovar con il personaggio colorato di un uomo vestito da donna che descrive ancora una volta il grande poeta estasiato dal pensiero di averlo potuto toccare...ma del poeta parla ancora una donna al tavolo di un pranzo, mentre la moglie del vate le ricorda che lui per il mondo non è lì. Pablo è ovunque e non è da nessuna parte, vissuto che ci ricorda Bob Dylan, il menestrello della gente che con la sua poesia ha infiammato gli animi di intere generazioni. Larrain è stato capace di dare al personaggio di Neruda fisicità e al tempo stesso di mostrarcelo come se abitasse su un'altro pianeta, distaccato dalle pochezze terrene anche quando ci vive in mezzo. Il tutto e il nulla per condurci ad un finale anti-retorico dove Oscar sembra morire ma non può perchè Oscar è Pablo, è la sua parte ombra, se morisse morirebbero entrambi, eppure forse muoiono entrambi ma restano nella storia con la loro poetica della quotidianità. Avvolti da quel mistero che regna ancora sulla morte del grande poeta che sembra esser stato assassinato dal governo di cui aveva messo in luce le mancanze.

Paola Dei



quinta avvolto da luci e mistero per poi farlo entrare attraverso sontuosi corridoi in una stanza salotto che ha anche la funzione di bagno per uomini. È qui che il vate interpretato magistralmente da Luis Gnecco, si mostra nelle vesti del politico cileno, e parallelamente diviene poeta in un'altra ripresa accanto alla terza moglie Delia del Carril, interpretata da Mercedes Moran, che lui ama profondamente. La sceneggiatura di Guillermo Calderon è incalzante e non dimentica mai di inserire frasi e parole di matrice tipicamente politica, come a volerci ricordare che Neruda, prima di ogni altra cosa, era un cittadino che lottava per la patria e per la libertà, anima e voce dell'identità spirituale di una Nazione. Le

da e Oscar si intravedono, in un gioco sottile fra la vita e la morte, fra il possibile e l'impossibile, fra alberi che ricordano uno dei quadri di Magritte intitolato firma in bianco e la neve che si tinge del sangue rosso di Oscar. È qui che il Prefetto della polizia comprende la grande capacità letteraria del poeta che gli ha dato corpo, anima, sangue e vita. “Prima ero di carta....adesso sono di sangue!” dice lo stesso Peluchonneau. Durante il viaggio Neruda, che trasuda in ogni sequenza amore per la vita e per la libertà, tanto da scegliere una fuga perenne al posto del carcere,

**Avviso**

Metamorfosis del cineclubismo en México di Gabriel Rodriguez Alvarez

La seconda e ultima parte del breve saggio iniziato nel n. 50 di **Diari di Cineclub**, che racconta la storia del cineclubismo in Messico in relazione alle vicende più generali del cinema mondiale, sarà pubblicata nel n. 52 del mese di Luglio.



## “The War Game” (1965) di Peter Watkins: anatomia della guerra (Atomica)



Enzo Lavagnini

Come è vicino, ed eguale, il passato! Talmente vicino che “The War Game” (1965, di Peter Watkins), film protagonista di grandi dibattiti in cinecircoli e responsabile di tante, affollate sale d'essai fino agli anni ottanta, appare ora improvvisamente di straordinaria attualità. Che succede se la bomba scoppia per davvero? Watkins si cimenta sull’“effetto domino” e sulle sue conseguenze. La storia: in un clima di rapporti incandescenti tra le nazioni, l'invasione cinese del Vietnam aumenta, se possibile, le tensioni. Gli Stati Uniti autorizzano la guerra nucleare contro la Cina. Le forze sovietiche e tedesche orientali minacciano di invadere Berlino Ovest se gli Stati Uniti non si ritireranno dalla città. Gli Stati Uniti rifiutano e l'invasione avviene. In stato d'allerta, l'Inghilterra procede all'evacuazione totale delle zone più popolate, a rischio di attacco. Dove è concesso restare, si preparano ogni tipo di rifugi. Soldati distribuiscono opuscoli su come difendersi dalle radiazioni. Vediamo interviste in “presa diretta” ad atterrite persone comuni che parlano del pericolo nucleare, di cui sanno poco e niente. La confusa raffigurazione che ne deriva oscilla tra l'assurdo e l'incubo. Il presidente Johnson autorizza il comando NATO ad usare il potenziale nucleare a disposizione. Di rimando la Russia indirizza immediatamente missili a lunga gittata proprio contro l'Inghilterra. Così, mentre prosegue l'evacuazione, la città di Rochester viene colpita da un attacco termo-nucleare con una bomba da un megatone; l'obiettivo dei sovietici era militare, ma il lancio è finito fuori target. L'esplosione atomica causa all'istante cecità a chi ne è esposto. Poi una violenta e fiammeggiante onda d'urto, con un nucleo costituito da metano e anidride carbonica e monossido che arriva a toccare la temperatura di 500 gradi, incenerisce cose e persone. L'aviazione britannica reagisce prontamente e raggiunge, ben armata, i confini sovietici. Aggira le difese anti-aeree e si dirige verso obiettivi di pari valore, rispetto all'aggressione subita: le città, i civili. In Inghilterra gli effetti devastanti delle radiazioni si moltiplicano con rapidità. In capo a pochi giorni cibo e medicine cominciano a scarseggiare. Le infrastrutture del paese sono tutte distrutte dal fallout. L'esercito brucia i corpi dei tanti morti, mentre la polizia spara ai saccheggiatori che tentano assalti per rubare cibo. I malati gravi, che non possono più essere curati, vengono uccisi. Il governo provvisorio, dipinto in modo orwelliano, impone con l'uso della forza il razionamento di cibo ed il sequestro dei beni. Nasce un movimento anti autoritario soffocato però ben presto dalla repressione e dalle esecuzioni sommarie nelle strade.

Il film si conclude nel giorno del primo Natale dopo l'attacco nucleare. Siamo in una chiesa in rovine, con un vicario che (riportando alla mente il padre Paneloux de “La peste” di Camus) cerca ininterrottamente, ed insensatamente, di dare speranza alla propria comunità traumatizzata, mentre si alzano le note di una versione strumentale di “Silent Night”, mai così triste. La bomba ha cambiato ogni cosa. Tutto è distrutto, anche l'anima delle persone sopravvissute, costrette come sono state, e come sono tuttora, a lottare e a prevaricare per continuare a vivere. La bomba ha instaurato il primato della violenza. Il film viene considerato forse il primo *mockumentary*, un (falso) documentario su qualcosa che non è successo, e narra, in questo articolato semiotico, in modo assai dettagliato gli effet-

impatto che ne derivava fecero decidere la tv inglese a non mandarlo affatto in onda. Si disse subito che dietro la decisione vi fosse un intervento del governo, che tendeva a rassicurare la popolazione, e a smantellare tutte le ipotesi di Watkins. La BBC smentì l'intervento del governo. Vi furono pubbliche denunce ed interrogazioni parlamentari sul caso di censura. Anche Peter Watkins protestò in maniera forte contro la BBC. Disse: “Alla fine, mi avete tradito. Dio aiuti chiunque cerchi di fare un film impegnato con la BBC”. Non lavorò mai più con loro. Dopo la cancellazione, l'emittente organizzò una visione privata del film al British Film Institute, e una limitata distribuzione nelle sale. Il critico Kenneth Tynan sull'Observer scrisse: “E' forse il più importante film mai fatto. Ci



“The War Game” (1965) Regno Unito. Mockumentary, di Peter Watkins, vincitore del premio Oscar al miglior documentario

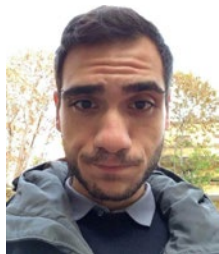
ti, ipotetici ma collegati a pericoli concreti (siamo a tre anni dalla crisi dei missili cubani), di un attacco nucleare sovietico nel sud dell'Inghilterra. Lo fa col valore di un corposo saggio di scienze umane, analizzando gli aspetti medici, quelli sociali, quelli psicologici nello scenario del dopo bomba. Solo 50' di durata, in bianco e nero, con lo stile di un magazine televisivo, con interviste che danno l'idea di essere colte dal vivo, poche scene ricostruite con attori, il film ha un suo incalzare inarrestabile di ansia che ghiaccia il sangue nelle vene ancora oggi. Venne prodotto dalla BBC come monito, con l'intenzione di trasmetterlo il 6 agosto 1965, in occasione del ventennale dell'attacco atomico americano ad Hiroshima, ma il racconto crudo ed il forte

viene sempre detto che le opere d'arte non possono cambiare il corso della storia. Dategli la giusta diffusione, io credo che questa possa farlo”. Nonostante il premio Oscar come miglior documentario ricevuto nel 1966, venne trasmesso in Inghilterra solo nel 1985. Con 20 anni di ritardo. E solo nel 1985 finalmente emerse la verità, e cioè che era stato proprio il governo inglese a “persuadere” la BBC a non trasmettere “The War Game”. Ma anche senza la tv, il film di Peter Watkins ebbe comunque una grande eco. Ed ispirò le coscienze di migliaia di manifestanti per la pace in tutto il mondo. Tra questi anche John Lennon e Yoko Ono.

Enzo Lavagnini

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

## Al Valdarno Cinema A pugni chiusi dopo tanti anni



Pasquale Pirisi

Il Valdarno Cinema Fedic non si può esattamente considerare un concorrente dei sontuosi tappeti rossi veneziani o di festival pescatori di stelle. Tuttavia, chiuse le porte del Masaccio, il cinema che gentilmente ospita l'evento, non occorre riflettere circa la grandezza, in senso babilonico, o la quantità delle presenze, ma sul significato che ogni singolo ospite, nella fattispecie se calato in una visione d'insieme, è riuscito ad apportare. Spazio alla gavetta, alle difficoltà, all'immagine, al suo predominio, alla ricostruzione originale, al fuoco sacro: un pedigree vario, artistico, artigianale e disposto a condividere col pubblico partenza, tracciato e arrivo. Una scelta di personaggi calibrata con intelligenza, sia per rispondere al ventaglio di gradimento, sia per salvaguardare un tipo di cinema rischioso, coraggioso, forse scomodo, ma ricco di intenzioni e risultati soddisfacenti. Straordinario il connubio Lou Castel-Marco Bellocchio: il primo venuto a presentare il doc *A pugni chiusi*, a lui dedicato, e il secondo protagonista di una lunga masterclass con encomio finale (il premio Marzocco alla carriera). Linee incrociatesi nel cult *I Pugnali in tasca* e molti anni dopo ne *Gli occhi, la bocca*. Due uomini impegnati nella continua ricerca di quel qualcosa'altro, di quella strada troppo accidentata per i più, eppure l'unica percorribile per uno sguardo avido di verità, anche parziali, e del loro tradimento, come sottolineato dallo stesso Bellocchio. Spazio anche ai *The Pills*, il trio che prima di molti altri ha compreso le potenzialità del web, e nello

specifico della piattaforma Youtube. Durante l'incontro, mirato ad esaltare le qualità dei loro prodotti, dalla narrativa più ampia alla messa in gioco del cliché, abbiamo carpito quegli ingredienti essenziali allo sviluppo del fenomeno di massa, e non solo: sfrontatezza, ingenuità/lucidità e senza dubbio una buona dose di sano divertimento. Tra le sorprese spicca forse il personaggio di Chiara Caselli, al Valdarno per presentare il suo corto: *Molly Bloom*, tratto dall'*Ulisse* di Joyce. Un'attrice eclettica che ha spesso lavorato per registi stranieri - da Gus Van Sant a Mia Hansen-Love - recitando in svariate lingue e indossando una moltitudine di maschere insolite. La sua presenza è stata istruttiva ma non in senso di-



Lou Castel



Chiara Caselli

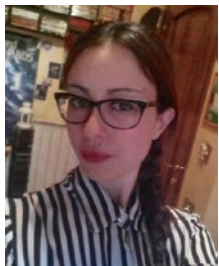
dascalico. Abbiamo avuto la chance di condividere la sua dedizione, la sua passione (in sala, durante la presentazione al corto, la Caselli ha mostrato diversi scatti e schizzi tratti dallo storyboard di *Molly Bloom*), insomma quel fuoco

sacro cui accennavamo prima e che in lei divampa sotto gli occhi di tutti. Un'edizione all'insegna della ricerca, dove l'ospite non incarna mai il divo/a, ma quel modello d'artista che non smette mai di avanzare, conoscer(e) si e reinventare il proprio bagaglio di potenzialità. Da sempre malato di immagini, che siano vere o frutto di finzione. Ovunque mi trovi, cerco sempre di creare storie e magari connetterle con quelle che ho già inventato. Dopo gli studi, ho deciso di affidarmi al cinema, l'unico che mi sia sempre stato fedele.

Pasquale Pirisi

*Da due anni frequento la Scuola di Cinema Sentieri Selvaggi, stage di Critica e Giornalismo Cinematografico, dove ho potuto non solo alimentare la mia passione, ma anche incanalarla nel miglior modo possibile. Non guarirò mai dall'ossessione per certi generi: melodramma, fantascienza ultravisionaria e quei "piccoli" film dalla portata universale.*

## Valdarno Cinema Fedic 2017: una manifestazione fresca attenta alle novità



Martina Ponziani

La città di San Giovanni Valdarno ha ospitato dal 2 al 7 Maggio il Valdarno Cinema Fedic. La manifestazione cinematografica, arrivata alla sua 35esima edizione, come ogni anno ha proposto una selezione di corti e lungometraggi, intervallati da incontri con gli autori, masterclass con registi ed ospiti e due mattinate interamente



"Confini" di Nico Bonomolo

dedicate alle scuole. Il pubblico accorso in Toscana ha potuto assistere alle proiezioni organizzate

nelle sei giornate e divise nelle categorie del concorso, fuori concorso e spazio toscano, ovvero una sezione interamente dedicata agli autori dei territori circostanti. Tante le opere che hanno interessato soprattutto i giovani, veri protagonisti della selezione ufficiale con film improntati su tematiche sociali e di forte attualità. Si è avuta dunque così l'opportunità di discutere di immigrazione, razzismo, criminalità e dipendenze con uno sguardo fresco sui cambiamenti della

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*  
 nuova quotidianità. Proprio una giuria di studenti universitari ha potuto assegnare un premio ufficiale al film che meglio è riuscito a centrare questo obiettivo, individuato in *Confino* di Nico Bonomolo per la capacità dell'animazione di essersi riuscita a districare tra le varie tematiche storiche. I 26 film del concorso, invece, sono stati giudicati da una giuria di esperti composta dall'attrice Sandra Ceccarelli, dal compositore Giuliano Taviani e dalla giornalista Ilaria Feole, che dopo aver visionato tutte le opere hanno decretato come vincitore del premio maggiore del festival, intitolato al fondatore Marino Borgogni, il cortometraggio *Pazzo & Bella*, diretto da Marcello di Noto che è arrivato nel Valdarno per ritirare personalmente il premio. Storia di una coppia immischiata con la malavita, il corto si è di-



"Pazzo & Bella" diretto da Marcello di Noto

stinto per come ha saputo mescolare i generi per raccontare in maniera leggera una vicenda di forte impatto emotivo sul pubblico. L'assegnazione di tutti i riconoscimenti previsti nel regolamento ha chiuso un'edizione che, sotto la direzione artistica di Simone Emiliani, ha avuto proprio in questa atmosfera fresca la sua forza, con degli spettatori coinvolti attivamente nelle discussioni con gli autori e partecipi sia di fronte alla lezione di cinema del maestro Marco Bellocchio, sia nella discussione riguardante il futuro del web generata dall'incontro con i *The Pills*. Facce diverse di uno stesso evento ben radicato al territorio ma che non smette di cercare nuovi stimoli per garantire al suo pubblico giorni di un cinema attento sempre alle novità.

*Martina Ponziani*

*Nata nel 1993, si laurea in Letteratura Musica e Spettacolo con una tesi sull'Intrattenimento di David Foster Wallace. Dal 2013 scrive di cinema sul web, da un anno collaboratrice con la redazione di Sentieri Selvaggi.*



Marisa Borgogni, moglie di Marino Borgogni primo Presidente del Valdarno Cinema Fedic, insieme al vicepresidente del Festival Angelo Tantarò e al Direttore Organizzativo Silvio Del Riccio. (foto di Marco Borgogni)

## Valdarno Cinema Scuola – Due mattine per avvicinare i più giovani al mondo del Cinema



Diletta Paoli

In occasione della 35° edizione di Valdarno Cinema Fedic, sono state organizzate due mattinate dedicate alle scuole secondarie di primo e di secondo grado del territorio. Il 4 maggio il professore Luigi Nepi dell'università degli studi di Firenze è stato ospite del Festival cinematografico sangiovese per tenere una lezione agli studenti delle scuole medie, dal titolo "La macchina che racconta le storie da sola". Durante l'incontro gli alunni sono stati guidati dal prof. Nepi lungo tutta la storia del Cinema, attraverso l'approfondimento dei capolavori e dei classici della storia del cinema. La partecipazione è stata attiva e coinvolgente, ed ha rivelato il grande interesse nei più giovani verso questa arte.

Nei giorni successivi del Festival è stato scelto di dedicare uno spazio anche agli studenti delle scuole superiori, per questo motivo il 5 maggio è stato proiettato "Piuma" il film di Roan Johnson alla presenza della sceneggiatrice Ottavia Madeddu e dei due attori della pellicola, Sergio Pierattini e Brando Pacitto. Gli studenti delle scuole secondarie di secondo grado sono stati coinvolti in un incontro con i tre ospiti, durante il quale si sono confrontati con loro sia sui temi affrontati nel film

sia riguardo il lavoro sul set. La pellicola tratta infatti di un tema sensibile, ovvero quello della gravidanza in età adolescenziale, attraverso il punto di vista di due ragazzi che si ritrovano a dover affrontare questa grande responsabilità senza però essere entrambi psicologicamente pronti allo stesso modo. Particolarmente interessante è stato l'intervento di Brando Pacitto e Sergio Pierattini, che nel film interpretano rispettivamente l'amico e il



Da sx Ottavia Madeddu, Sergio Pierattini, Serena Ricci, Simone Emiliani (foto di Roberto D'Adorante)

padre del protagonista, i quali hanno raccontato ai ragazzi l'esperienza con gli altri attori e con il regista dietro le quinte. Le due mattinate sono state accolte con entusiasmo sia dagli studenti che dagli ospiti degli eventi, e sono stati due appuntamenti di successo all'interno di Valdarno Cinema Fedic riuscendo a fare interessare il pubblico più giovane al Cinema.

Diletta Paoli

Valdarno Cinema Fedic

## L'inconciliabile. Marco Bellocchio al Valdarno Cinema



Sergio Sozzo

Ma proprio per questa mia difficoltà a "lasciarmi andare" (affettuoso rimprovero, incoraggiamento da parte di tanti amici, che diventò una persecuzione), proprio per la rivendicazione costante della mia identità di artista prima di conoscerlo [Fagioli], tentai sempre coscientemente e incoscientemente, fino all'ultimo, di conciliare l'inconciliabile, di comunicare immagini e contenuti impercettibili e incomunicabili alla sensibilità che si basa sull'evidenza, sulla perfetta messa a fuoco superficiale dell'immagine, mediando un linguaggio, una forma, per ritrovare, per risalire, dietro le briciole di Pollicino, alla casa del padre. Ai canoni sicuri di bellezza, su cui mi ero formato in gioventù, come se contemporaneamente io guardassi avanti e anche indietro. Conservo gelosamente la copia del libro con la sceneggiatura de *La condanna* (dalla cui prefazione data giugno 1999, *Memorie di un condannato*, proviene l'estratto quassù) che Marco Bellocchio mi donò ai momenti dei saluti dopo la prima intervista di una lunga serie di incontri avvenuti nel corso degli anni, sarà stato il 2011, insieme a Simone Emiliani. Ma non ho mai avuto l'ardire di chiedere a Bellocchio di Massimo Fagioli, fino alla masterclass che abbiamo tenuto con lui al Valdarno Cinema Fedic, venerdì 5 maggio scorso, in cui il cineasta ha ritirato il Marzocco d'Oro alla Carriera. Sull'apporto del chiacchieratissimo guru dell'analisi collettiva Fagioli, scomparso questo febbraio, alla filmografia bellocchiana vige infatti ancora oggi una sorta di tabù difficile da scavalcare, complice un trittico di film a radicalizzazione esponenziale – oltre a *La condanna*, *Il sogno della farfalla* e quel *Diavolo in corpo*

da cui siamo partiti per la nostra discussione al Cinema Teatro Masaccio di San Giovanni Valdarno. Eppure a rivedere oggi quantomeno gli istanti in cui Bellocchio rovescia furiosamente la narrazione istituzionale degli spazi e dei canoni della messinscena processuale (*lasciateli finire!*), quell'esperienza non ha perso di urgenza, anzi ne ha verosimilmente acquistata di nuova, in tempi di visione espansa e disordine figurativo come sono quelli in cui viviamo, post-Fagioli (*"prima e dopo Fagioli, come prima e dopo Cristo, [...] come un'altra religione, il terzo credo dopo il cattolicesimo e il maoismo"*). Ecco, mi sembra che in qualche modo in questa sua stagione attuale di assoluta felicità artistica e espressiva Bellocchio stia cogliendo le opportunità e le potenzialità dell'immagine smolecolarizzata e senza peso del contemporaneo, per ritentare appunto con maggiore leggerezza quelle pratiche di astrazione e liberazione che ai tempi della collaborazione con lo psichiatra erano ancora fin troppo zavorrate da un sistema produttivo faticoso, soprattutto per il regista, e da un dispositivo ancora troppo "lento" e pesante. Sono o non sono d'altra parte *Sangue del mio sangue* e – soprattutto! – *Fai bei sogni* per mille versi due Bellocchio/Fagioli in assenza di Fagioli? Dalla densa e sentita masterclass del Valdarno Cinema quella che mi resta come l'urgenza maggiore che ci è stata lanciata, è proprio quella di ritornare sul trittico firmato dal cineasta con il controverso studioso, per gettare nuova luce su alcune intuizioni, premonizioni, suggestioni che riemergono con forza. Ce ne sarà occasione: nel frattempo, rimane da notare come le cause di questo



Il regista Marco Bellocchio premiato con il "Marzocco alla carriera" dall'Assessore alla Pubblica Istruzione Barbara Fabbri, in rappresentanza del Comune di San Giovanni Valdarno (foto di Roberto D'Adorante)

ripensamento e rimessa in circolo delle strategie creative di quella stagione non possano essere legate unicamente ad una maggiore disponibilità e "risposta" attuale dovuta alle mutazioni del mezzo cinematografico. Nello sguardo di Bellocchio pare essere scattata anche una sorta di scelta definitiva e, in una certa maniera, gioiosa verso la costruzione di una dimensione immaginifica tutta interiore, ma in grado di edificare strutture che vivono di regole e rimandi tutti propri, dentro i quali lasciar vagare i segni riconoscibilissimi di un pellegrinaggio privato nella Storia e nell'archivio fallace e condiviso della memoria. *Ora si tratta ancora una volta di scegliere. Se ritornare a Sofocle o rischiare forme e rappresentazioni, che non so in questo momento quali potrebbero essere, senza lasciare sassolini o briciole di pane sul cammino.*

Sergio Sozzo



(foto di Alessandro Merli)



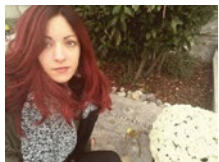
Media partner XXXV edizione  
Film Tv  
Diari di Cineclub  
Sentieri Selvaggi

## Le cose che verranno ovvero la ricostituzione del sé di Mia Hansen Løve

*D: Il cinema, per Lei, è un modo di esplorare il processo interiore di una persona che è sempre in divenire?*

*R: Sì, ed è anche la possibilità di catturare l'esistenza attraverso una presenza. I film sono, per me, dei ritratti in movimento, e solo il cinema può realizzare questo. Riuscire a fissare ciò che vi è di sensibile, di carnale o anche semplicemente di effimero, così come tentare di aprire una porta verso l'impalpabile, l'infinito.*

(SATINE FILM, Pressbook L'Avenir)



Giorgia Bruni

Mia Hansen Løve, classe 1981, raffinata sceneggiatrice e regista francese, vincitrice nel 2016 dell'Orso d'argento a Berlino come miglior regia per il film *Le cose che verranno*, titolo

francese *L'Avenir* risponde ad un'intervista in merito alla sua ultima fatica. Fatica non da poco se si pensa alla consueta strabiliante interpretazione di Isabelle Huppert, protagonista di *Le cose che verranno*, premiata dalla London Critics Circle Award come "migliore attrice dell'anno" proprio per la sua bravura nel vestire i panni di Nathalie; personaggio nato dalla penna della Hansen Løve. Il film rispecchia a pieno titolo l'eleganza del cinema francese a cui la regista ha dimostrato, in più occasioni, di essere una degna erede. Lo scavo interiore dei personaggi, del personaggio in questo caso, è narrato in toni morbidi e fluidi in perfetto equilibrio armonico con la dimensione temporale scandita al ritmo della quotidianità ma a cui si contrappone, in dolce opposizione, la maturazione della coscienza interiore, del "tempo dell'anima", espressione cara a Sant'Agostino e pertinente nel nostro discorso giacché la commedia nostalgica è costantemente alimentata dal ricco e prezioso universo della filosofia. La filosofia è la madre d'ogni disciplina, la scienza "dell'oti e del dioti" disse Aristotele ossia del che cosa e del perché ed è propria solo all'uomo la cui ragione lo impone di cercare la verità, la causa dei fenomeni contingenti, la luce che illumina il sentiero lacunoso e colmo di ombre che avvolge il nostro misterioso cammino sulla Terra. Nathalie e Heinz (interpretato dall'attore André Marcon), moglie e marito e fidanzati dai tempi dell'università, oltre ad essere una coppia apparentemente solida, condividono anche la passione per la filosofia; passione tramutata da entrambi, dopo gli studi, nel lavoro di professori di liceo. Una simile premessa potrebbe suggerire a buon diritto un grande affiatamento tra i coniugi oltre ad una certa assomiglianza dei loro caratteri; potrebbe indicare, insomma, quella complementarità, che raramente alcune unioni sentimentali vantano di possedere. I personaggi di Isabelle Huppert e di André Marcon non potrebbero, invece, essere più dissimili: lui è un uomo duro, tutto d'un pezzo, borghese, un professore temuto e con poca fiducia nei suoi studenti a cui non può fare a meno di approcciarsi con la superiorità e la saccenza più comune ai docenti d'altre epoche. Nathalie, invece, è appassionata, a tratti materna con gli allievi a cui si dona completamente nella speranza di istillare nei

loro animi almeno un barlume di coscienza critica e di amore per la ricerca incessante. È un'insegnante severa ma amichevole, alcune sue lezioni si svolgono all'interno di un parco a modello del simposio squisitamente greco, si prende a cuore i suoi alunni a tal punto da essere legata a Fabien, suo brillante ex studente laureatosi poi in filosofia, da sinceri affetto e stima reciproci; i due si consigliano vicendevolmente letture, Nathalie tenta di supportarlo nella pubblica-



Mia Hansen Løve



zione dei suoi saggi all'interno della collana filosofica da lei diretta e si lasciano andare anche a confidenze concernenti la sfera personale. Mia Hansen Løve racconta, alternando movimenti macchina a volte bruschi ma funzionali a inquadrature fisse, lo sgretolamento della vita di Nathalie e la faticosa ricostituzione del sé da i primi segni poco dopo l'inizio del film quando Nathalie, già notevolmente provata a causa della salute mentale e fisica cagionevole della madre anziana soggetta a varie crisi giustificate dalla solitudine

unita alla sindrome dell'abbandono, viene "liquidata" dalla sua collana di saggi filosofici da due giovani neo assunti esperti di marketing editoriale. Dopo anni di carriera e lavoro, la donna si sente dire che i suoi libri non sonoallettanti, non vendono neppure se "ben confezionati" con una ridicola grafica dai due imposta, in una precedente riunione, in quanto "più accattivante". Il culmine della crisi si raggiunge quando il marito le confesserà di avere una relazione con un'altra donna e di essere intenzionato a lasciare la casa che condividono da anni per trasferirsi con lei e quando, distrutta dalla notizia, si confida con Fabien, il ragazzo le comunica la sua decisione di lasciare Parigi per trasferirsi in campagna costituendo una sorta di "comune" di filosofi - agricoltori. Nathalie, nei primi momenti della frammentazione del suo mondo, non si rende conto che la minaccia ben più grave riguarda e sta per permeare le profondità del suo io. Mente, infatti, anche a se stessa definendo la sua vita intellettuale assai ricca e appagante sufficientemente per renderla felice. La gaddiana "cognizione del dolore" giungerà con la morte improvvisa di sua madre, nel frattempo ricoverata in un ospedale. La regista, nelle toccanti ma sobrie e mai patetiche, scene del funerale e dell'immediato prima concentra tutta l'attenzione sulla Huppert con il linguaggio proprio alla settima arte: primi piani e macchina fissa. La donna, dall'inizio del film alla morte della genitrice, non si era mai abbandonata a riflessioni sul suo passato, sul suo rapporto con la madre, non aveva mai speso troppe parole per descriverla tuttavia lo farà, in un climax che dal contegno la condurrà alle lacrime, dinanzi al prete incaricato di celebrare il funerale; un estraneo. La scelta della macchina fissa unita all'immedesimazione magistrale di Isabelle Huppert permette al pubblico di rilevare ogni sfumatura, anche la minima, della repentina presa di

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente

coscienza di Nathalie le cui lacrime si versano sia per la scomparsa della madre sia per la progressiva dissolvenza della sua stabilità interiore. Non a caso, nella scena del funerale, la donna leggerà un passo significativo del filosofo Blaise Pascal e, non a caso, proprio sul testo scritto e posizionato sul leggio la Hansen Løve farà soffermare la mdp spostando momentaneamente la protagonista fuori campo, in voce off.

*"[...]Invece, nello stato in cui mi trovo, ignorando ciò che sono e ciò che devo fare, non conosco né*

*la mia condizione né il mio dovere. Il mio cuore aspira interamente a conoscere ove sia il vero bene, per seguirlo. Nulla mi sarebbe tanto caro per l'eternità".*

Le parole lette si estendono dall'avvenimento esterno della morte della madre al disorientamento interiore della figlia descrivendo la sua necessità di ripartire da zero a cercare la verità; la sua, quella del mondo, il principio di quel tutto da cui è stata estromessa e di cui, forse, prima s'illudeva solo di far parte. Una breve digressione mi sia concessa su uno dei richiami filosofici cui si accennava poc'anzi: il ribaltamento dei ruoli di Nathalie e Heinz, ossia la forza d'animo di lei apparentemente fragile e in piena crisi di contro alla fragilità di lui apparentemente forte e irremovibile è anticipato, mediante l'uso simbolico dell'anesi, in una scena e metaforicamente rimarcato in un'altra, più distante dalla prima, grazie al medesimo *escamotage* narrativo. In una delle sequenze iniziali del film vediamo la coppia a

pranzo con i due figli e, prima dell'arrivo di Fabien da sempre mal visto dal marito, Heinz cita una delle più celebri frasi della *Critica della ragion pratica* di Kant dichiarandosi, appunto, kantiano e fedele al senso dell'aporisma dall'età di diciotto anni; affermazione che trova subito un riscontro positivo nella moglie la quale, pur canzonandolo amorevolmente per la sua rigidità, conferma immediatamente l'effettiva coerenza dell'uomo. Qualche scena dopo Heinz ha lasciato l'appartamento saccheggiando in buona parte anche la biblioteca della moglie ma è scosso dallo smarrimento dell'opera *Il mondo come volontà e rappresentazione* di cui è illustre autore Arthur Schopenhauer. Il senso, lo si ammette, non è immediato e presuppone una buona memoria filosofica tuttavia, indagando, si fa presto a sciogliere il nodo seminato da Mia Hansen Løve: nella scena "più lontana" cui ci si riferiva all'inizio di questo discorso il dado è tratto: Nathalie è riuscita a risollevarsi nella piena riconciliazione con se stessa, con il mondo e con la filosofia, si trova sola nell'oramai suo appartamento e si sta dando da fare per preparare la cena di Natale ai figli mentre Heinz è lì di passaggio. Si scambiano poche frasi e, prima del congedo a cui non prececherà alcun invito a restare per cena da parte della donna, Nathalie restituisce all'ex marito il testo che tanto andava cercando. Heinz, sollevato per il ritrovamento non più sperato, dirà che aveva sentito terribilmente la mancanza di quell'opera di Schopenhauer e qui veniamo al punto: Arthur Schopenhauer principiò la sua speculazione dalla distinzione kantiana tra noumeno e fenomeno tuttavia da quest'ultima si distaccò nettamente sostituendo al noumeno la

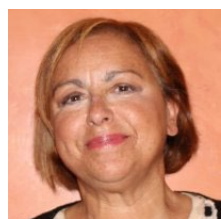
volontà e al fenomeno la rappresentazione. In breve, per Schopenhauer, il mondo è solo una rappresentazione di cui l'uomo è oggetto e mezzo della volontà e la volontà si serve dell'uomo semplicemente per realizzare se stessa, nulla più. Ciò scatena l'infinita frustrazione umana. All'uomo non è dato percepire la realtà, egli percepisce solo una rappresentazione intimistica, falsa, illusionistica dunque il totale reale non è che un effimera illusione soggettivistica. Schopenhauer abbandona completamente il rigore razionale di Kant per abbracciare un *modus cogitandi* mistico e di matrice indiana. Come può dunque Heinz soffrire per la mancanza di un testo che si distacca completamente dal suo eterno modello? Dove va a finire allora la coerenza del suo personaggio? Si dissolve. Nathalie abbandona le infrastrutture e le mediazioni tornando all'origine della vita, all'origine della ricerca della verità e delle domande. All'origine per ritrovarsi nella sua verità. La rinascita della donna è accompagnata da un altro evento simbolico fondamentale: la nascita di suo nipote. Come i primi filosofi greci, chiamati "naturalisti", andavano cercando l'arché, il principio della vita così lei, nella scena finale, è serena e culla suo nipote per farlo riaddormentare. La Huppert canta una ninna nanna francese in cui una ragazza si reca ad una fontana; proprio Talete, il primo filosofo greco, ricondusse l'origine dell'esistenza e "di tutte le cose" all'acqua.

Giorgia Bruni

A Tiziana, più di una madre

## Il Fratellino di latte

Paderno Ponchielli. Dopo 58 anni torna un film per non dimenticare



Maria Laura Beltrami

Mercoledì 10 maggio alle ore 21,00 nella sala consigliare di Paderno Ponchielli (Cremona), grazie alla collaborazione del Rotary Club Soresina e il Gruppo culturale G. Vida è stato proiettato, dopo 58 anni, il

film *Il fratellino di latte* per la regia di Sandro Talamazzini e la fotografia di Osvaldo Pegorini. In sala erano presenti anche i figli di Pegorini ed il figlio di Talamazzini i quali, visibilmente emozionati hanno potuto godere delle visioni di un film poco noto e che si credeva perduto, un film che ha vinto, su 166 partecipanti, il primo premio per la categoria Ragazzi della Mostra Internazionale del Cortometraggio di Montecatini. Sandro Talamazzini, fine conoscitore del "mondo piccolo", come Giovanni Guareschi, fornisce suggestioni e quadri che ben illustrano la vita delle campagne cremonesi. La cascina ed i campi diventano i luoghi di esperienza e di relazione

per i bambini "di campagna" e per il bambino "di città" che trascorre un breve periodo di vacanza in quegli spazi rurali ben noti alle vecchie generazioni. Il film, della durata di 25 minuti, nel 1959 venne proiettato nelle scuole allo scopo di far rivivere, anche a chi se ne era allontanato, le atmosfere della campagna. La



Fulvio Beltrami e Athos Ansoldi in una scena del film "Il fratellino di latte"

pellicola, da tempo scomparsa dalle memorie della produzione del regista recentemente scomparso, è stata oggi ritrovata grazie alla preziosa collaborazione di Angelo Tantarò, Silvio Del Riccio e Nando Scano e di Valdarno Cinema. Nella parte de "Il fratellino" un Fulvio Beltrami all'età di 9 anni che ben interpreta Angelo, un bimbo di campagna quale lui era essendo nato nel 1950 proprio a Paderno Ponchielli. Al termine della proiezione il Sindaco Cristiano Strinati e Maria Cristina Torresani del gruppo culturale



D.Talamazzini, C.Torresani, M.L. Beltrami, O.Pegorini, F.Pegorini, R.Strinati (foto di Tino Telli)

G.Vida hanno ringraziato il pubblico presente. I fratelli Pegorini, Talamazzini e Maria Laura Beltrami hanno condiviso la volontà di proseguire nell'opera di ricerca dei lavori di Sandro e di Osvaldo, sempre per non dimenticare.

Maria Laura Beltrami  
presidente Rotary Club Soresina

## 13 reasons why: l'inspiegabile successo di un teen drama



Ilaria Lorusso

Sarà per il nostro inconscio sadismo che ci fa interessare tremendamente a questo genere di temi, sarà perché effettivamente non ne parla quasi nessuno in maniera approfondita, *13 reasons why* ha suscitato l'entusiasmo generale. Io stessa ho cominciato a vederla un po' per lo stesso motivo di

tutti: non c'era persona che non ne parlasse. Soprattutto le incredibili lodi che le sono state attribuite hanno scatenato in me una curiosità morbosa: che cosa poteva avere di tanto speciale questa serie tv da attirare l'attenzione di tutto il mondo mediatico? Ancor prima di guardarla la risposta è stata istantanea: il tema. *13 reasons why* infatti si è incaricata del gravoso compito di raccontare il suicidio di una ragazza liceale, Hannah Baker. Per rendere la trama più accattivante, è stato aggiunto un escamotage innovativo: invece dell'usuale biglietto di commiato, Hannah ha lasciato delle antiche audiocassette in cui ha registrato la propria voce che racconta i 13 motivi per cui ha deciso di togliersi la vita. Questi 13 motivi corrispondono a persone della sua quotidianità che, attraverso slut-shaming, diffamazione, violenze psicologiche e fisiche, l'hanno resa un inferno. Sono loro i destinatari delle cassette: queste devono essere ascoltate tutte da ciascuna persona, in modo tale che ognuno conosca la propria colpa e quelle altrui. La narrazione comincia nel momento in cui Clay Jensen, probabilmente l'unico vero amico di Hannah, riceve le cassette, scoprendo di essere sulla lista della ragazza. Già dalle prime puntate però emerge il suo punto debole: la serie infatti è un teen drama che cerca in tutti i modi di dare l'impressione di non esserlo. Scegliendo tematiche delicate come il bullismo e il suicidio prova a innalzarsi a prodotto serio e impegnato, creato per far riflettere. In parte ci riesce: uno dei suoi meriti consiste nell'aver mostrato al mondo l'errore incredibile che si compie nel momento in cui si minimizzano atti di bullismo considerandoli semplici "bravate" adolescenziali non degne di nota, giustificandoli con frasi intramontabili come "sono cose normali che fanno tutti a quell'età". Ma, per quel che riguarda il resto, *13 reasons why* non riesce proprio a scollarsi di dosso i caratteri del teen drama. La vicenda si svolge nell'ambiente di un comune liceo urbano per dare l'impressione che la storia che si sta raccontando potrebbe essere la storia di chiunque, ma il prodotto, forse per farsi recepire più facilmente dal pubblico adolescenziale, cede ai soliti cliché americani visti e rivisti – gli sportivi popolari e prepotenti, i balli scolastici. Il tutto ha un effetto contrario a quello voluto: diventa difficile riconoscersi all'interno di un ambiente così stereotipato e banale. Il bisogno di riuscire a raggiungere il



pubblico dei più giovani influenza sensibilmente anche il modo in cui viene trattato il suicidio, tema portante di tutta la trama, e ciò rovina irrimediabilmente tutte le buone intenzioni della serie tv. Il personaggio che meglio esprime questa inadeguatezza nel raccontare è proprio Hannah Baker: lei, che dovrebbe mostrare allo spettatore il peso di un dolore così grande da portarla a compiere un gesto tanto drastico e irreparabile quale il suicidio, risulta al contrario avere una profondità psicologica alquanto deludente e uno spessore emotivo inconsistente. Lo spettatore non riesce a creare un legame empatico con lei neanche attraverso i suoi racconti consegnati alle cassette, in cui lei dovrebbe riversare tutta la sua angoscia e disperazione ma che alla fine risultano contenere solo una triste storia raccontata da qualcuno che sembra non averla vissuta, visto che Hannah espone i fatti con un tono piatto e statico che la fa sembrare estranea alla vicenda. Alcune frasi pseudo-filosofiche dette qua e là dovrebbero far emergere il suo stato d'animo, ma falliscono miseramente. In questo modo il suicidio risulta un fatto pragmatico e non il tragico risultato di un progressivo logoramento interiore, un

elemento di sfondo, se non addirittura un pretesto, in una serie che, piuttosto che di suicidio, sembra parlare di come un gruppo di ragazzini infantili ed egoisti reagisce nel momento in cui scopre di avere delle responsabilità in merito a un gesto tanto grave: minimizzando i fatti, incolpandosi a vicenda, insultando una ragazza morta. L'unico a salvarsi, anche rispetto ad Hannah, è Clay: di un'innocenza disarmante, è il solo che, sin dalla prima cassetta, senza neanche sapere perché il suo nome figuri nella lista dei responsabili, non rifiuta la sua colpa e anche a costo di perdere la ragione è deciso a compiere l'unica cosa che gli resta da fare per ridare ad Hannah un briciolo del rispetto che in vita le è stato sempre negato: dire la verità e provare a indurre gli altri a fare lo stesso, o quanto meno a riflettere sulle proprie azioni. Poteva finire qui, ma il fallimento delle buone intenzioni di Clay annuncia una seconda stagione già attesa con ansia dal pubblico, ma che difficilmente si distaccherà da queste premesse facendole prendere il volo.

Ilaria Lorusso

## Amici per la pelle (1955); delicato chiaroscuro neorealista di Franco Rossi



Demetrio Nunnari

Ha i tratti di un delicato chiaroscuro *Amici per la pelle* di Franco Rossi, regista fra i primi a dedicarsi alla televisione, per la quale firmerà anche *Odissea* (1968) e *Storia d'amore e d'amicizia* (1981). Un chiaroscuro, nell'accostare le figure di due

adolescenti dai caratteri opposti; Mario (Geronimo Meynier), solare e disinvolto, e Franco (Andrea Scirè), ombroso e severo. Diversi anche i mondi cui essi appartengono; il primo è figlio di un artigiano medio borghese e l'altro, invece, di un console eternamente in viaggio per lavoro. Tornato a scuola dopo un'assenza, Mario scopre che Franco – appena giunto dall'Inghilterra – gli ha preso il posto. Cerca, a forza, di tirarlo fuori dal banco, ma quegli si oppone ostinato. E finisce lì. In un'altra occasione, tuttavia, è lo stesso Mario a difendere il compagno dai soprusi dei ragazzi più grandi, e da quel momento i due iniziano a frequentarsi. Si aspettano a vicenda, fanno la stessa strada, si aiutano con i compiti. L'amicizia «è un grande sentimento, ma in realtà nasce da piccole cose. Si cammina con lo stesso passo, uno si ferma, l'altro si ferma; si porta la stessa cravatta a farfalla». Prende l'avvio, da qui, una narrazione lieve, dai modi gentili e schietta al tempo stesso. *Amici per la pelle* difatti, benché storicamente collocabile solo ai margini del cinema neorealista ne possiede, in verità, tutti i connotati: uno sguardo alla quotidianità delle classi operaie, al ruolo della scuola nel tessuto sociale e, infine, il ricorso ad attori non professionisti per una maggiore aderenza al vero. Vano sarebbe dunque cercarvi i ritmi serrati e i colpi di scena del cinema dei giorni nostri. Nell'ottica di un esistenzialismo interiorizzato, nel film ogni dramma brucia da dentro, e poco accade là fuori che sia davvero degno di nota. L'adolescenza è l'età dei primi turbamenti d'amore e dei segreti, e il dolore di Franco è il più sacro e straziante che un ragazzo possa serbare nell'intimo. Così, un giorno - in un meraviglioso gioco di sublimazione che solo la febbricitante fantasia di un adolescente avrebbe potuto concepire - egli si fa grande agli occhi del compagno trasfigurando le fattezze della madre, perduta quando ancora bambino, in quelle di Maddalena, bella come Ingrid Bergman e che lo corrisponde, ma che «sta tutto il giorno chiusa in casa, in una villa sulla via Appia». Naturalmente, la sontuosa dimora esiste, ma non la ragazza, come Mario scopre un mattino - senza aversene troppo a male - durante il suo peregrinare dopo aver bigiato a scuola. Venuta a galla la verità, Franco inveisce contro l'amico, un po' sentendosi violato nell'affetto più caro, e un po' indegno di un'amicizia di cui si è fatto



beffe. Per poco il rapporto quasi s'incrina, ma si viene al compromesso: nessuno saprà mai dell'accaduto. È il momento più toccante dell'intera vicenda, e quella parola, «indegno», così greve se detta da un ragazzo appena tredicenne, merita certo una riflessione. *Amici per la pelle* viene alla luce in una Italia nel vivo della ricostruzione post-bellica, quando rifare il paese significa non solo ripristinarne l'assetto sociale ed economico, ma soprattutto riedificare l'impalcatura morale degli italiani, messa a dura prova da una guerra fratricida macchiata persino dall'onta del tradimento. Il bisogno di ritrovare antichi valori perduti, la lealtà soprattutto, è dunque imperativo. Emerge, qui, la vocazione educativa della pellicola. La scuola e i giovani, la famiglia, la chiesa e le istituzioni sono i solidi pilastri della formazione del cittadino del domani, e non a caso figurano tutti nel piccolo capolavoro di Franco Rossi (cui va anche il premio della *Organisation Catholique Internationale du Cinéma*). Si giunge, intanto, alla corsa campestre di fine anno e, per ironia della sorte, gli amici per la pelle gareggiano l'uno contro l'altro. Il timido Franco stravinisce, fra le lusinghe di compagni e docenti, mentre l'altro - solo, in disparte - cede alla leggerezza: per sua colpa, una brutta caricatura di Maddalena circola fra i banchi, suscitando l'ilarità del gruppo. Franco, mortificato, fugge via col padre, trasferito per

l'ennesima volta, senza fare più ritorno. L'amicizia è perduta per sempre. Un lieto fine mancato, dunque, che lascia l'amaro in bocca ma è coerente con se stesso, poiché partecipa dell'economia del racconto: con sottile e ironico contraddittorio, la finzione cinematografica nega se stessa stigmatizzando la realtà nei suoi risvolti anche più inclementi, e diviene ancora una volta monito. La struttura narrativa di *Amici per la pelle* coincide difatti con quella del romanzo pedagogico: il protagonista (Franco) subisce un distacco (dalla madre) ma incontra sul suo cammino un amico che darà nuovo vigore alla sua ricerca. Molti saranno gli ostacoli, e al fine anche l'aiutante lo abbandonerà, seppur con grande angoscia, affinché egli possa seguire da solo il suo cammino e fare ritorno al paese lontano da cui venne. Inutile farsi illusioni; la separazione è dolore, ma è anche momento necessario, che fortifica e rende diversi, pronti per nuove sfide. Questo accade a Franco nel film; questo accadde all'Italia dell'immediato secondo dopoguerra ed accade a noi tutti ancora oggi. Grande lezione di vita.

Demetrio Nunnari



## Il Cavaliere Oscuro Colpisce Ancora



Davide Deidda

C'è chi non riesce a digerirlo in queste tinte, chi invece ritiene che sia la versione definitiva del personaggio, ma qualunque sia stata l'opinione del pubblico difficilmente il Batman di Frank Miller ha lasciato indifferenti. Quello di cui vi

andrò a parlare oggi non è quel (oramai indiscusso) pilastro del fumetto USA che è "Il Ritorno del Cavaliere Oscuro", ma il suo seguito, ovvero "Il Cavaliere Oscuro Colpisce Ancora" (o, se preferite il titolo originale, "The Dark Knight Strikes Again" o "DK2"). Chiariamolo subito: Miller sa comunicare, e se ha qualcosa da dire lo dice. Le cose si possono dire in molti modi e nel corso degli anni quello che meglio è riuscito a questo artista statunitense è farlo con il fumetto. Quando "The Dark Knight Returns" uscì per la prima volta, nel 1986, fu (giusto per citare l'iconica copertina del primo numero) un fulmine a ciel sereno e scosse non solo i seguaci dell'Uomo Pipistrello ma tutto il mondo del fumetto. Chi era abituato al Batman interpretato da Adam West nella famosa serie tv vide nelle pagine di Miller, Janson e Varley un uomo vecchio, tormentato dai suoi demoni personali e arso dentro da un fuoco inestinguibile, ma non era tutta qui la storia che Miller voleva raccontare. DKR è anche, e soprattutto, un fumetto di politica. Uno spaccato dell'America di Reagan, con tutto il marcio che essa aveva da nascondere e che l'autore, matita in mano, era pronto a denunciare. Tutta l'ipocrisia e la falsità che nasconde la televisione, divenuto mezzo mediatico per eccellenza. Un Superman fantoccio del governo Americano. Il clima pesante della guerra fredda tra Stati Uniti e la paura costante di un conflitto nucleare. Tutto questo con un possesso del mezzo artistico "fumetto" incomparabile: un taglio registico che sfrutta la pagina rinchiudendoci in fitte griglie di vignette per poi farci esplodere in faccia "splash pages" spettacolari. Da questo fumetto a DK2 passano ben 15 anni e il fumetto esce nel novembre del 2001, poco dopo l'attentato terroristico che lascia sotto shock l'America e il mondo intero (Miller resterà tutt'altro che indifferente a quest'avvenimento e la sua risposta sarà il radicale e controverso "Holy Terror"). Stavolta Miller si occupa dei disegni senza l'aiuto dell'inchiostatore Klaus Janson, così come d'altronde aveva fatto in lavori come Sin City, opera che rappresenta un tassello fondamentale dell'evoluzione grafica e narrativa dell'autore. DK2 rappresenta un'exasperazione di quelli che sono gli stilemi dell'arte milleriana, con una propensione al cubismo e all'astrattismo. Alle geometrie dei corpi e a una costruzione della tavola moderna e talvolta particolare si aggiunge il lavoro, importantissimo, della colorista (e in quel tempo moglie di Miller) Lynn

Varley. Se fino ad allora Varley aveva utilizzato tecniche tradizionali (ma sempre in maniera innovativa e unica) come l'acquarello (basti pensare, oltre che al già citato "Il Ritorno del Cavaliere Oscuro", a opere come "Elektra Vive Ancora" e "300"), ora si cimenta nel mondo della colorazione digitale. E, sì, lo fa a modo suo: la varietà e la vividezza dei colori, l'anti-convenzionalità del loro utilizzo unito agli ef-



Copertina del primo numero di "The Dark Knight Strikes Again", del novembre 2001, realizzata da Frank Miller.

fetti grafico-digitali più disparati e a una onnipresente voglia di sperimentare fanno de "Il Cavaliere Oscuro Colpisce Ancora" un'esperienza visiva. Oltre ai personaggi di Batman, Superman e Carrie (che in DKR era stata la nuova Robin mentre ora, cresciuta, figura come Catgirl), già presente nel precedente capitolo, troviamo stavolta anche altri personaggi dell'universo DC Comics. Tra questi figurano gli arcinemici di Superman Lex Luthor e Brianiac oltre agli alleati del Crociato Incappucciato come Atom, Freccia Verde, Shazam (o, se preferite, Capitan Marvel) Flash, Lanterna Verde e i folli Plastic Man e Elongated Man (se non sapete chi siano i loro nomi parlano per loro). È il personaggio di Wonder Woman a fare da protagonista a quelle che sono tra le tavole più belle dell'intera storia. Sebbene il rapporto tra la Principessa delle Amazzoni e l'uomo d'Acciaio sia solo una delle facce del prisma narrativo di DK2 la sequenza di mute tavole che li interessa è intima e potente allo stesso tempo, quadri il cui soggetto è un amplesso dal sapore divino, mitico ma, nonostante i soggetti, profondamente umano. A questi personaggi va ad aggiungersi quello di Lara, figlia del kryptoniano e dell'amazzone. Ma l'elemento che forse figura di più dietro tutta la storia è (come d'altronde c'era da aspettarsi) la



Tavola di Frank Miller raffigurante Wonder Woman e Superman, dal secondo numero (di tre) della serie.

presenza dei media, stavolta, oltre che con la televisione, con quello che oggi più che mai è il mezzo più smisurato, ricco di possibilità e allo stesso tempo pericoloso del mondo: internet. È qua, oltre che in tv (e sulle strade, si intende) che troviamo le giovani ragazze che, a modello degli ormai leggendarî (c'è chi ormai quasi non crede siano mai esistiti) supereroi, bazzicano per le strade vestite di tutine aderenti. Il mondo della televisione e dello spettacolo, e la politica (c'è forse differenza poi?: sembra chiederci Miller) sono denudati e resi visibili tramite una loro trasfigurazione grottesca (e non mi riferisco solo al già discusso tratto dell'autore) e Batman, nonostante gli anni, sembra non essere mai stato così giovane, portavoce di una rivoluzione che parte dal basso, ma che non zampilla timida come una fontanella bensì scaglia un montante sulla mascella di un'America che, dietro il sorriso, ha i denti cariati.

Davide Deidda



Vignetta satirica di Davide Deidda

## Quale mediocrità sul grande schermo

Abbiamo trovato sempre qualcosa per dare a noi stessi l'impressione di esistere, eh Didi?  
(S. Beckett, *Waiting for Godot* (1956), Faber Paperbacks, 1981, p. 69)



Carmen De Stasio

Nella celebrazione degli eventi esiste un quid che tende ad assomigliare a un passaggio obbligato e che contempla l'estetica di una memoria, oltre la quale è l'attesa di un muro resistente. Invero, il passaggio all'estetica di memoria sortisce a una mancanza e giunge a operare un'illuminazione rispetto a quanto, per distrazione malefica, sovente declina in restringimento. Parlo di vita per parlare di Totò. Per la seconda volta decido di dedicare il mio spazio ad Antonio De Curtis, alias Totò, ed occasione è il cinquantenario della sua morte. Una morte o la perdita delle sensazioni; memoria congestionata da rivisitazioni brillanti o asperse di fuliggine. Totò è in questa sede presente nell'intuizione di una prospettiva stimolante al suo agire maestro nei confronti di quella che nel titolo definisco *mediocrità* e che non s'attarda su vaghi aspetti di ordinarità, quanto sulla maniera di rappresentarsi e per la quale occorre accuratezza per evitare che solo per un millesimo sfiori l'insignificanza e arditamente si disperda. Esistono numerosi risvolti nella natura carnale e anti-retorica di Totò, artista futurista, antesignano di una poeticità visuale in grado non solo di connettersi cerebralmente e fisicamente con la realtà tattile, ma che perdura oltre gli schemi databili del tempo per via di un'esclusiva abilità nel rimarcare, con un'unica parola-gesto-sguardo-movimento del corpo, la vicenda dell'uomo invisibile ai grandi eventi e che con lui esce dall'anonimato. Per certi aspetti, paragono l'artista-Totò a uno dei tanti personaggi mobili all'interno di un racconto di Matilde Serao, le cui vicende scritturali si intersecano con le vicende di donna dedita a una professione che al suo tempo – in sella tra il XIX e il XX secolo – offre la spinta a una mentalità dinamica, priva di sotterfugi, pur nella modestia dell'ambiente e delle sue certezze. Ecco, Totò è il personaggio che emerge dallo scompiglio e si colloca in un *nowhere land* che non dà alcun destro a manieristiche macchiette consumate. Attraverso la *parola fisica* la parola alla quale partecipano sincronicamente corpo, gesto e modulabilità del corpo e del gesto si rimarca la concezione contemporanea dell'arte totalmente calata nella realtà che è, pertanto, il vero laboratorio per l'artista-Totò e ciò vale fin dagli albori dell'attività scenico-cinematografica fino alla consistente prospettiva di un cinema cosiddetto *impegnato*. In un siffatto riordino, tutto co-esiste e Totò indulge sulla resa esponenziale di quanto esiste. Per questo parlo di maestosa abilità nel generare uno spazio ibrido che impegna

l'intera componente collettiva; rinvigorisce la molteplicità dei punti d'osservazione e assume espressioni che si distanziano dal tormento ripetitivo (e, perché no?, vagamente auto-proiettivo) di meccanismi lineari. Nel riappropriarsi di piccoli scenari condivisi, Totò li rielabora fino a una trasformazione che ogni volta si rinnova e rinnova sia la componente *pop* come abbreviazione di arte popolare, esemplificatrice, che il *pop* come acme di un processo interminabile all'interno di un vagabondaggio visuale (*Uocchie ca mme parlate*<sup>1</sup>) miscelato con la potenza che riquifica la marginalità (o mediocrità, appunto) in azione di senso. Su un grafico ipotetico, l'arte d'immagine di Totò avrebbe andamento immediato e configurazione mai quieta a denotare la scientificità con cui l'artista porta alla ribalta situazioni comuni che si convertono in sintesi parola-gesto-sguardo con un'immediata franchezza (da non confondere con ingenuità), mediante la quale soverte lo spazio iniziale con un linguaggio del tutto individuale e consegue ogni volta uno sviluppo che, pur spinto dalla personale storia teatrale tesa al massimo effetto, veicola la situazione verso una combinazione scenica ravvicinata. Nel nome scelto insistono fatto e fattibile senza che si esaurisca la contemporaneità di arte e di concreto, sicché la vorace disinibizione dell'artista annuncia la sua scaturigine dal colloquio vivo e partecipe con la realtà nella nobile resa di un modulo mai tranchant, né auto-saltante, e che si rivela senza asprezze o scadimenti retorici, trattenendo il teatrale e diretto avvertimento della presenza di un pubblico attento nella complicità che, infine, stabilisce in un unico tempo con la macchina da presa. In questo modo l'occhio vitreo del meccanismo disperde la freddezza marcluhaniana del mezzo e – in una sorta di rielaborazione antropica – accompagna il gesto nella pienezza del ritmo. Tutto ciò è specchio di una cultura modellata sull'essenza del criterio della cinematografia elevata, che si fa cultura e *settima arte* e che Totò conosce bene per aver respirato l'ambiente dell'avanguardia e della sperimentazione, là dove la manipolazione dell'esistente è mezzo per procedere verso una nuova

1

Cfr. titolo poesia in Totò – *A livella e Poesie d'amore*, Newton, 1995

originalità. Ed è un atto determinato dalla snella scientificità che imprime il senso nell'arte di Totò, imbastita di potenza fisica auto-gestita e miscelata per vocazione, tant'è vero che la malattia, che qualche anno prima aveva iniziato a disturbare la vista, diventa ostacolo prominente nell'ultima fase della sua esistenza. In tal senso, più che i titoli, è proprio l'alchimia verbo-visuale, volutamente stordita dall'impatto, a rendersi mediale tra l'offerta cinematografica – talora povera



"Guardie e ladri" (1951) di Mario Monicelli e Steno.

nell'intrico tematico – e la densità sintetica delle parole-gesto di Totò, tanto da acclimatarsi al pari di un'analisi capillare dello scenario esistenziale e che, in azzardo, m'induce all'associazione con i documentari a sfondo sociale e realizzati in quegli anni '60 da un Gregoretti o un Loy o con la telefilmica sociale di Soldati. Anche in questo è possibile concepire la maestosità dell'artista fedele alla libertà di consultare il mondo oltre e accanto a se stesso e da esso trarre nutrimento. *A farewell to arms*. Un vero e proprio addio *in avanguardia*.

Carmen De Stasio

N.B.: Le immagini a corredo del presente saggio breve sono tratte dal volume Totò – *A livella e Poesie d'amore*, Newton, 1995

\*Prossimo numero:  
L'irripetibile fisicità: Laurel & Hardy

## Robert Louis Stevenson e il cinema



Stefano Beccastrini

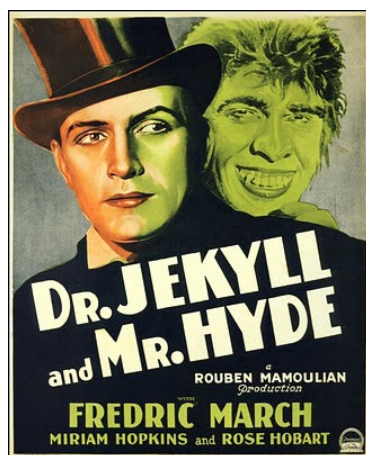
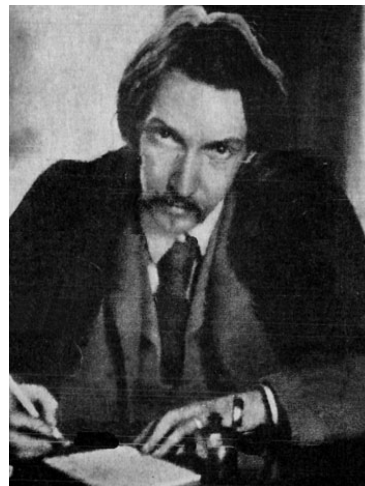
1. *Premessa. Robert Louis Stevenson, il mio Tusitala preferito*

Il testo più convincente su Robert Louis Stevenson, scrittore giramondo nato a Edimburgo nel 1850 e morto a Samoa nel 1894, l'ha scritto a mio parere Cesare Pavese (su *L'Unità* del 27 giugno 1950: entrò poi a far parte della raccolta *La letteratura americana e altri saggi*, uno dei libri che più hanno contato, quand'ero ragazzo, nella mia formazione letteraria). Stevenson fu, dice Pavese, "un narratore di favole, cui è ormai aliena ogni cronachistica e pettegola compiacenza nell'oggettività borghese, uno che riserva l'esattezza e la verità della frase, della sensazione, del gesto a rendere palpabili e familiari le nostalgie, le baldanze, la fedeltà e gli eroismi dell'eterna avventura del ragazzo che entra nel mondo. Questo dissociare lo stile veristico del suo tempo dal programma di pseudo-scientifica inchiesta sociale che gli era congenito, nonché dalla sensazione scopo a se stessa, e applicarlo invece a raccontare, raccontare a rompicollo, fu un gesto inconsciamente rivoluzionario e ricco d'avvenire". Per queste sue caratteristiche, fu scarsamente ammirato dai critici accademici, i quali infatti l'hanno relegato nello scaffale della *Letteratura per ragazzi*, e molto amato invece da quanti - come, appunto, i ragazzi nonché gli indigeni di Samoa che stavano ad ascoltarlo a bocca aperta e gli misero l'appellativo di Tusitala, il *Narratore* - hanno una voglia perenne di credere nella vita e nella fantasia. Non so se, anagraficamente risultando un anziano intellettuale sperduto in un'Italia pigramente noiosa, io vada idealmente collocato nella categoria dei ragazzi o in quella degli indigeni samoani: resta il fatto che continuo a considerare Stevenson il mio Tusitala preferito.

2. *Stevenson sullo schermo*

Poteva un Tusitala come Stevenson non aver conosciuto, con le storie appassionanti raccontate nei suoi romanzi e nei suoi racconti, una vasta accoglienza sugli schermi del cinema (arte che non fece in tempo a conoscere, essendo precocemente morto un anno prima dell'esordio dei Lumières)? No di certo: egli sarebbe stato un eccellente sceneggiatore e comunque dai suoi libri son stati ricavati, nel corso dei cento e più anni della storia del cinema, circa duecento film! I primi due furono, entrambi realizzati nel 1908 ed entrambi intitolati *Doctor Jeckyll and Mr. Hide-Il dottor Jeckyll e Mister Hide*, rispettivamente di Otis Turner (uno dei primi cineasti americani, morto precocemente nel 1917: girò anche la prima versione cinematografica de *Il mago di Oz*) e di Sidney Olcott (che divenne invece un regista e produttore attivissimo, sia del periodo del muto che del sonoro, nonché scopritore in America del fascino dei Kolossal biblici). L'opera stevensoniana alla quale si erano ispirati

era il meraviglioso romanzo breve *Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hide* del 1886, certamente il maggior successo di Stevenson presso i lettori adulti (è infatti rimasto il libro dello scrittore scozzese più frequentato dal cinema fino ai nostri giorni: il tema del doppio è sempre affascinante così come una certa atmosfera ambientale ambiguamente collocata tra il noir e l'horror). Non basterebbe un intero volume per parlare di tutti i film tratti da un simile capolavoro. Mi limiterò, dunque, a citare soltanto cinque titoli. Il primo, forse il più bello, è *Dr. Jeckyll e Mr. Hide-Il dottor Jeckyll*, 1931, di Rouben Mamoulian, regista armeno naturalizzato americano e uno dei più geniali cineasti della Hollywood degli anni Trenta: fu, per esempio, un colorista eccezionale anche se il film stevensoniano era in bianco e nero. L'interprete, bravissimo, fu Fredric March, romantico divo da giovane, negli anni '30, eppoi matura maschera drammatica, negli anni '40 e '50. Il secondo, nel 1941, fu l'omonimo remake girato da Victor Fleming, autore di enorme successo con *Via col vento* o *Il mago di Oz* ma artista indubbiamente meno dotato di Mamoulian: il suo *Dr. Jeckyll e Mr. Hide*, nonostante l'interpretazione di due giganti quali Spencer Tracy e Ingrid Bergman, non resse il confronto con l'opera di dieci anni prima. Vale la pena di ricordare anche *Le testament du Docteur Cordeier-Il testamento del mostro*, 1959, di Jean Renoir, opera sperimentale - ispirata molto liberamente al romanzo stevensoniano - girata con il preciso intento di far dialogare, invece che confliggere, Cinema e TV. Accolto dalle corporative perplessità dei cinematografi così come degli operatori televisivi, piacque molto a Francois Truffaut ed è oggi assai rivalutato. Due film che affrontarono, alquanto parodisticamente ma con acuta intelligenza, la vicenda creata a suo tempo da Stevenson furono infine *Dr. Pyckle and Mr. Pryde*, 1925, un film muto di [Scott Pembroke](#) e [Joe](#)



personaggio proprio immaginando che un giorno l'avrebbe impersonato *l'infernale Orson*). Ma vari altri testi narrativi di Stevenson divennero, e qualcuno più di una volta, opere cinematografiche: *Kidnapped-Il ragazzo rapito*, per esempio, da cui l'inglese Robert Stevenson trasse il film omonimo, nel 1960, con Peter Finch e Peter O'Toole e l'americano Delbert Man il film, del 1971, *Il ribelle di Scozia* (ma

[Rock](#) con un divertentissimo Stan Laurel, e *The Nutty Professor-Le folli notti del dottor Jerryll*, 1963, diretto e interpretato da quel genio del cinema comico che seppe essere Jerry Lewis (qui, nei panni di un brutto e imbranato insegnante di chimica il quale nottetempo, tramite una mistura di sua invenzione, si trasforma nell'affascinante Buddy Love). Una cinquantina sono anche i film tratti da *The Treasure Island*, uno dei più bei romanzi di avventure marinaresche della letteratura mondiale, uscito nel 1883 (ossia lo stesso anno de *Le avventure di Pinocchio*: due capolavori scritti da due uomini, Tusitala e Collodi, molto diversi tra loro ma meno di quanto non sembri a prima vista). Purtroppo la maggior parte dei film ispirati dalla vicenda del giovane Jim Hawkins e del suo vagare per i mari a bordo dell'*Hispaniola* non sono all'altezza dello splendido romanzo d'origine. Ne ricorderemo soltanto due: quello del 1934, forse il migliore di tutti, realizzato da Victor Fleming e con le mirabili interpretazioni di Jackie Cooper (celebre attore/bambino, nei panni di Jim) e Wallace Beery (potente nel ruolo d'ambiguo istrione del pirata Long John Silver) e quello del 1972 con la regia di [Andrea Bianchi](#) e [John Hough](#) (curiosa accoppiata: l'italiano si specializzò poi in film porno e l'inglese in film horror): merita di essere ricordato soltanto per l'interpretazione di Long John Silver da parte di un Orson Welles strepitoso (d'altra parte, pare quasi che Stevenson abbia costruito il

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in originale, anche in tal caso, *Kidnapped*) con Michael Caine; *The Wrong Box* - storia venata di britannico e un po' macabro umorismo scritta a quattro mani con il figliastro Lloyd Osborne - che divento, nel 1966, l'omonimo film di Brian Forbes ancora con Michael Caine nonché con Peter Sellers; *The Master of Ballantree* - Il signore di Ballantree, romantica e un po' gotica storia di due fratelli in aspro conflitto tra loro, da cui nel 1953 ricavò il film omonimo - che in Italia divenne però *Il principe di Scozia* - William Keighley, cineasta hollywoodiano di modesta fama: l'attore era l'irrefrenabile Erroll Flynn; *The Black Arrow* - La freccia nera, vicenda medievaleggiante ambientata al tempo della Guerra delle Due Rose e divenuta, oltre che un omonimo film del 1948 con la regia di Gordon Douglas, anche uno sceneggiato televisivo di Anton Giulio Maiano; *The Suicide Club* - Il club dei suicidi: una novella tratta dalla raccolta *The New Arabian Night* - Le nuove Mille e una notte dalla quale sono stati ricavati alcuni sceneggiati televisivi oltre che, nel 1987, l'omonimo film di James Bruce. Eccetera eccetera. Ciò detto, se qualcuno mi chiedesse quale ritengo che sia il film più stevensoniano della storia del cinema, non potrei che rispondere, con convinto ardore, che esso è *Moonfleet* - Il covo dei contrabbandieri, 1955, regia del grande - anzi, grandissimo - Fritz Lang. C'è da dire, però, che tale film non è affatto tratto da un romanzo di Robert Louis Stevenson bensì di [John Meade Faulkner](#), narratore vittoriano più giovane - di soli otto anni ma poi gli sopravvisse a lungo - del sommo scozzese. Lang, peraltro, riuscì a trarre un film stevensoniano da un romanzo che di stevensoniano aveva poco, a parte il gusto per l'avventura e il fatto che il protagonista era un intrepido bambino.

### 3. In cerca di "Tusitala" Stevenson. Conclusioni

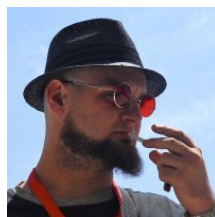
Mi ero ripromesso, dopo aver visitato anni fa il - per me entusiasmante e commovente - Museo di Stevenson ad Edimburgo (in realtà, si chiama Writer's Museum essendo dedicato, oltre che a Stevenson, a Robert Burns ed a Walter Scott: si trova all'interno della Lady Stair's House, lungo il Royal Mile), che una volta andato in pensione avrei usato parte della liquidazione per recarmi nelle isole Samoa, l'arcipelago polinesiano ove Stevenson visse - precisamente nel villaggio di Vailima, nei pressi di Apia che delle Samoa è la capitale - negli ultimi anni della sua esistenza. Vi morì e vi è sepolto: la tomba si trova su una collina boscosa da cui si vede l'immenso Oceano Pacifico. Ancora, e sono ormai in pensione da svariati anni, non ho trovato modo, per varie ragioni personali e familiari, di compiere tale viaggio. Credo che, a questo punto, finirò con il rinunciare ad esso. Pazienza: mi consolerò leggendo e rileggendo i suoi libri, vedendo e rivedendo i film da essi ispirati e soprattutto fantasticando di un Aldilà ove Tusitala intrattenga le anime degli amanti della letteratura e del cinema inventando, e raccontando loro, sempre nuovi e appassionanti racconti.

Stefano Beccastrini

## YouTube Party #30

# Emmanuel Macron Hurla - Heavy Metal (Remix Politique)

Visualizzazioni - 1'761'059 ([link](#))



Massimo Spiga

La trama - Seguendo l'assodata tradizione perculatoria del remix, questo video mette a tempo il discorso d'inaugurazione del presidente francese Macron su una base heavy metal. Questa tecnica esiste fin da quando il remix è impiegato in maniera sistematica nella musica popolare; ha prodotto innumerevoli brani, fino a divenire una sorta di appuntamento elettorale obbligatorio. Tra i grandi successi del passato, ricordiamo *Maggie's Last Party* di V.I.M., il quale, nel 1991, remixò un discorso della Thatcher per trasformarlo in un inno agli acid parties che, al tempo, spopolavano nel Regno Unito. È comunque indubbio che la tradizione del sabotaggio audio sia molto più antica: se ne rinvengono tracce interessanti, sebbene diverse nello stile, addirittura nel 1977, come colonna portante del mockumentary *Forza Italia!* di Roberto Faenza.

L'esegesi - Per sapere l'opinione che il popolo di YouTube ha del premier francese, è sufficiente digitare il suo nome e filtrare la lista risultante in ordine di popolarità. Tra i primi venti titoli, soltanto uno è apertamente schierato per lui, mentre gli altri ci informano che il novello

presidente è un omosessuale, massone, psicopatico, rapace globalista, responsabile di alto tradimento e di golpe; ciascun video, dei venti mostrati nella prima pagina, ha un pubblico che va dai tre milioni ai quattrocentomila utenti. Questo dato potrebbe essere interpretato come un segnale che le fasce più giovani della popolazione - ovvero il grosso degli spettatori della piattaforma - non sono particolarmente entusiasti della sua elezione. Oppure, molto più banalmente, potrebbe essere una dimostrazione del fatto che le cosiddette forze sovraniste hanno un maggiore radicamento e capacità di proiezione sul medium internet. In ogni caso, la particolarità di questo remix, rispetto a molti altri esempi simili, è la sua artificialità: Macron è un rotondo sferoide di grigia normalità, privo di particolari idee o di privati vizi e questo rende arduo anche il compito di prenderlo in giro. Al contrario, ad esempio, del summenzionato *Maggie's Last Party*, frutto di un preciso contesto sociopolitico conflittuale e di uno scontro ideologico (e anche poliziesco) in corso, tale da rendere il brano una bandiera, nel caso di Macron ci troviamo davanti alla prosaica esigenza di un montatore video di raccattare qualche visualizzazione in più, sfruttando un appuntamento

politico che, per forza di cose, catalizza l'attenzione del pubblico; tant'è che il focus della presa in giro è quanto di più superficiale possa esistere, ovvero il fatto che Macron - forse per indicazione del suo esperto di comunicazione - ha alzato la voce. Nulla di ciò che rappresenta o di ciò che sta dicendo ha un particolare significato, proprio perché egli non rappresenta nulla, se non un etereo europeismo di maniera e non ha nulla da dire: il suo discorso di inaugurazione potrebbe essere replicato in una qualsiasi elezione di un altro paese occidentale senza modifiche. È la quintessenza del politichese tecnico e sterilizzato a cui siamo abituati da tempo, figlio di pubblicitari e motivatori aziendali. Così, in un perverso contagio memetico, ci troviamo davanti a un candidato di plastica, intento a pronunciare un pippono modulato su strategie standard di marketing politico, e anche l'umorismo



simo a lui rivolto assume lo stesso tono: stanco, ritualistico, trito e ritrito, generico, artificiale. Questo scenario di rappresentazioni posticce, e rappresentazioni di rappresentazioni, ci spinge a considerarne con oscuro spirito profetico l'inevitabile conseguenza; ovvero, il momento in cui la realtà negata, squarciato il velo della manipolazione mediatica, tornerà per tormentarci.

Il pubblico - Una buona quantità di spettatori ripropone una serie di immancabili battute («Ma quanta coca ha tirato prima di parlare?» e via dicendo), mentre il pubblico si divide sul supporto al candidato, spesso scambiando con la controparte una buona quantità di *files de pute* e *petit mecton de merde*. Naturalmente, qualcuno paragona Macron a Hitler; per legge, ogni politico del pianeta dev'essere, a intervalli regolari, paragonato a Hitler. In linea di massima, anche i commenti al video contribuiscono al logorante senso di *deja vu* sopra esposto. Questo è il futuro, ovvero la replica di una vecchia telenovela che continuerà a restare in palinsesto nonostante i colori sbiaditi e le risate registrate. Come in un celebre monologo di *Boris*: un mondo di musicchette, mentre fuori c'è la morte.

Massimo Spiga

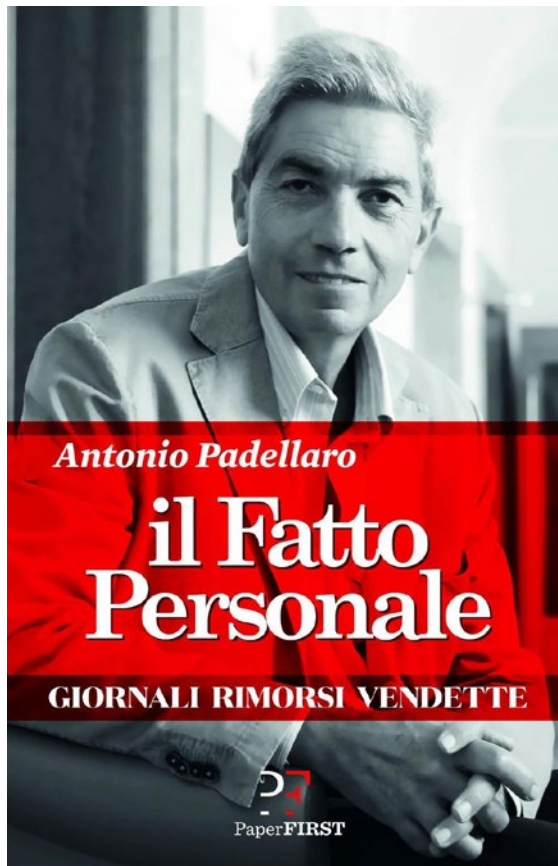
## Se una sera di primavera un giornalista...Il fatto personale di Antonio Padellaro



Alessandro Macis

Tra i tanti inutili libri che l'editoria italiana pubblica, capita talvolta di scoprirne uno scritto bene, coinvolgente, onesto, che ti riconcilia con la lettura. Se poi hai la fortuna di poter interagire con l'autore dal vivo, il piccolo miracolo chiude il cerchio. Il libro si intitola *Il Fatto Personale Giornali Rimorsi Vendette*, edito da PaperFirst. L'autore è Antonio Padellaro, uno dei più intelligenti e brillanti giornalisti italiani. Ha scritto, nella sua lunga carriera, per il *Corriere della Sera*, *L'Espresso*; ha diretto uno storico e glorioso giornale: *l'Unità*. E' tra i pionieri e gli ispiratori che hanno dato vita al *Fatto Quotidiano*, l'unico giornale italiano che non vive di contributi pubblici, ma del sostegno che ogni giorno i lettori gli danno acquistandolo in edicola. Abbiamo invitato Padellaro a Cagliari in due occasioni: la prima per parlarci della sua collaborazione con il regista Roberto Faenza alla scrittura della sceneggiatura del film *Forza Italia*; la seconda per presentare il suo libro, nell'ambito di una serie di incontri promossi dalla Biblioteca Metropolitana Emilio Lussu di Cagliari e organizzati dall'associazione L'Alambicco. Ad animare la serata e la discussione lo storico Luciano Marroccu. Nella sala gremita della Biblioteca, la serata si anima subito prendendo spunto dalla quarta di copertina che recita: "Ogni mattina rivolgo una preghiera al Dio della stampa affinché a suggello della gloriosa storia dell'*Unità* non sia mai posta una lapide con questo epitaffio: giornale fondato da Antonio Gramsci e affondato da Antonio Padellaro". La curiosità iniziale dei presenti si indirizza verso l'esperienza del giornalista alla direzione dello storico quotidiano e dell'avvento di Renato Soru come editore del giornale, magistralmente narrata ne *il Fatto Personale*. Padellaro, da acuto ed esperto comunicatore, parte da lontano raccontando attraverso aneddoti e ricordi il suo percorso professionale. «Ho incominciato la mia professione giornalistica all'Agenzia Ansa, dove sono rimasto cinque anni. Poi il *Corriere della Sera* fece delle assunzioni e fui chiamato a Milano da Giovanni Spadolini. La direzione di Spadolini durò pochi mesi, il giornale andava male e fu chiamato a dirigerlo Piero Ottone che era il corrispondente da Londra. Indro Montanelli, nome tutelare del *Corriere* ci rimase male. Pensava avrebbero chiamato lui a dirigere il giornale. Come reazione decise di andare via portandosi dietro diverse firme importanti e dando vita a un nuovo quotidiano, *Il Giornale*. Ottone al suo arrivo trovò una

redazione sguarnita e dovette affidarsi a un gruppo di giovanotti di belle speranze tra i quali il sottoscritto. Credo di aver approfittato nel migliore dei modi dell'occasione che mi era stata offerta». Padellaro si concede al pubblico con una trasparenza disarmante e il pubblico risponde ascoltandolo in religioso silenzio. «Dopo qualche tempo ho incominciavo anche a darmi un po' di arie, perché firmavo i pezzi, facevo l'invitato, e mi sentivo proiettato verso destini importantissimi. Incominciava a sgomitare come capita a certi giovani, non volevo accontentarmi di quello che avevo e pensavo di avere il diritto di accattarmi le simpatie del direttore e dei lettori.



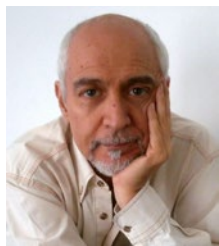
Andai a Milano, mi feci ricevere da Ottone, uomo freddo e tagliente, ma sempre con un sorriso ironico stampato sul volto. Mi chiese cosa volessi: "Sai sono contento, mi fai lavorare molto, però vorrei fare nuove esperienze". E lui stando al gioco mi chiese cosa volessi fare, e io cadendo nella sua trappola: "Vorrei fare degli articoli alla Giampaolo Pansa, ma anche alla Giorgio Bocca". "Bene, bene", mi rispose. "Intanto fai una cosa. Cerca di essere Padellaro se ci riesci". Fu una straordinaria lezione di vita». Antonio intuisce subito che il pubblico è in attesa di sentirlo parlare dell'*Unità*, fa una breve pausa e riattacca. «Veniamo a *l'Unità* e a Renato Soru, e all'importanza di questa storica testata. Voglio raccontare due episodi significativi. Tanto tempo fa andai negli

Stati Uniti per un viaggio di lavoro e parlai alla *Community University*. Scoprii che conoscevano solo due giornali italiani: il *Corriere della Sera* e *l'Unità*. L'altro episodio riguarda il leader venezuelano Ugo Chàvez. Venne a trovarmi in redazione l'ambasciatore del Venezuela, portandomi un piccolo busto di Chàvez. In cambio mi chiese le fotocopie dell'*Unità* del periodo in cui Antonio Gramsci era il direttore. Chàvez aveva un'adorazione per Gramsci e aveva chiesto all'ambasciatore di procurargli le fotocopie dei numeri dell'*Unità*». E ora per concludere, l'esilarante racconto delle dimissioni di Padellaro da direttore dell'*Unità*. «Una mattina aprii il *Corriere della Sera* e lessi un'intervista di Walter Veltroni, allora leader dei DS. Parlando dell'*Unità* disse che il giornale avrebbe avuto una stagione ancora brillante e gloriosa, ma ci sarebbe voluta una grande novità: la nomina di un direttore donna. Leggendo l'intervista pensai che tra le tante mie qualità non avevo quella di essere donna e quindi il mio destino era segnato. Poco dopo l'intervista si palesò Renato Soru, il nuovo editore del giornale, che io non conoscevo. Entrò nel mio ufficio con l'aria di chi voleva dirmi qualcosa; appariva in forte imbarazzo. Io avevo capito perfettamente come stavano andando le cose e cercai di metterlo a suo agio. "Guardi dottor Soru se mi vuole licenziare facciamolo presto, in modo che sia il più possibile indolore". Lui era portatore di una proposta indecente: "Stiamo pensando di fare un giornale multimediale e quindi Concita De Gregorio sarà il nuovo direttore, vorremmo che lei facesse il direttore editoriale". Risposi: "Ma che significa editoriale, cosa dovrei fare?" "Editoriale, la multimedialità". Gli risposi che dovevo pensarci e ci demmo appuntamento al pomeriggio. Mentre tornavo a casa pensavo che si trattava di una cosa assurda. Il direttore può essere uno solo in un giornale, se si inventano altre figure si creano confusioni. Lo chiamai verso le tre dicendogli che avevo urgenza di parlargli. Ci vedemmo in un baretto di via Portuense, sotto la sede dell'*Unità*. Arrivò che aveva un viso teso, ordinammo un caffè. Chiese: "Cosa mi deve dire?" "Le volevo dire semplicemente che la ringrazio moltissimo, ma io non voglio fare il direttore editoriale, lascerò il giornale. Apparve subito sollevato e mi disse: "Ha perfettamente ragione". Così ebbe termine la mia esperienza di direttore del giornale fondato da Antonio Gramsci». *il Fatto personale* non è un libro autobiografico, ma la testimonianza di un uomo che ha avuto la fortuna di vivere una parabola, quella della politica italiana e quindi anche dell'informazione. Entrambe, come racconta Padellaro, hanno camminato di pari passo.

Alessandro Macis

I dimenticati #32

## Märta Torén



Virgilio Zanolla

Il pubblico italiano è sempre stato sensibile al fascino delle attrici nordiche attive sui set del nostro cinema, brave o meno brave che fossero. Quella che presento stavolta, pur se nata in Svezia, non giunse da noi direttamente da lì, bensì dagli Stati Uniti: si trattava infatti di una di coloro che, come Greta Garbo, Ingrid Bergman e non molte altre, ebbero la fortuna di aver successo ad Hollywood. Märta Torén (il suo cognome si pronuncia così) era nata a Stoccolma il 25 maggio 1926 da famiglia agiata: suo padre Heige era un ex maggiore dell'esercito e terminò la carriera come responsabile pubblicitario d'un quotidiano locale. Dopo la morte della sorella i genitori divorziarono e Märta, che pur sognando fin da bambina di lavorare nel mondo dello spettacolo era frenata dalla timidezza, venne iscritta a un corso di danza della ballerina Vera Alexandrova, presso la quale studiò fino ai quattordici anni. Tentò poi la carriera d'attrice di prosa al Royal Dramatic Theater di Stoccolma, e si provò nel canto, ma l'inesperienza la costrinse a ponderare i suoi passi; così, per pagarsi dei corsi di perfezionamento s'impiegò quale dattilografa al Ministero della Difesa, dove restò tre anni. Il suo fascino discreto, affidato alla magia dei suoi intensi occhi azzurri, con toni cangianti dal viola al grigio e al verde, per la verità aveva già attratto l'attenzione di qualche regista cinematografico, tanto che, pur non accreditata col nome, la sua presenza è accertata nei film *Rospiggari* di Schamyl Bauman (1942: Märta contava solo quattordici anni), *Ombyte av tåg* di Hasse Ekman ('43) ed *Eviga länkar* di Rune Carlsten ('46). Nel '47, a ventun anni, ella si ripresentò al Royal Dramatic Theater e superò finalmente la prova d'ammissione: dei 112 candidati fu una degli 8 selezionati. Qui studiò recitazione con Anna Norris, che in precedenza aveva avuto tra i suoi allievi anche Ingrid Bergman. In teatro, con un onorario ridicolo, ebbe un'unica esperienza, nella parte di un'impiegata di banca: perché nel frattempo venne scoperta dallo sceneggiatore americano Edwin Harvey Blum, che in quelle settimane si trovava a Stoccolma lavorando a un copione per la RKO, e cercava un'interprete femminile quale partner del protagonista del film, Cary Grant. Blum vide Märta sul palcoscenico, e colpito dalla sua grazia non ebbe dubbi, specie quando, trovatosela di fronte, scoprì i suoi occhi, tra i più belli mai apparsi nella storia del cinema: ma per strano che fosse, all'idea di trasferirsi ad Hollywood la sua interlocutrice non si mostrò entusiasta: forse, non si sentiva pronta a recitare in inglese, benché come molti svedesi conoscesse questa lingua. Blum allora la sottopose ad un provino

del suo testo, servendosi per la parte maschile d'un funzionario della rappresentanza militare statunitense: Märta superò brillantemente la prova, e davanti ad un'allettante offerta economica non volle sottrarsi. Quando però Blum rientrò in California, scoprì che la RKO non era più interessata al film, ma le subentrò la Universal-International, offrendo all'esorcizante attrice un contratto settennale. Nel maggio '47 Märta giunse ad Hollywood, e si trovò spaesata davanti alle regole dello *show-business*, che pretendevano si mostrasse in giro in compagnia di finti fidanzati. Nel '48 lavorò in due film, *Casbah* di John Berry e *La legione dei condannati* di Robert Florey (1948), nel secondo dei quali cantò anche una canzone. Perfezionista, si applicava molto per superare le difficoltà dovute alla parlata americana.



na, lo *slang*, e la sua recitazione registrò infatti sensibili progressi nei successivi *Traffucanti di uomini* di Frederick de Cordova e *Spada nel deserto* di George Sherman, entrambi del '49. Ebbe anche l'onore di apparire su una copertina di "Life" in una magnifica foto. Nel frattempo, frequentava alcuni personaggi del bel mondo, come l'attore Howard Duff e l'uomo d'affari Huntington Hartford II, ed ebbe una relazione con l'impresario di Broadway Lars Nordensen, interrotta per gli impegni cinematografici. Nel '50 lavorò in quattro film: *Appuntamento con la morte* di Hugo Fregonese, *K2 - Operazione controspionaggio* di George Sherman, *Il deportato* di Robert Siodmak e *Il sottomarino fantasma* di Douglas Sirk; per il terzo, una vicenda ispirata alla vita del boss Lucky Luciano con Jeff Chandler quale protagonista, si trasferì in Italia, giacché il film fu girato per buona parte in Colle Val d'Elsa, con la presenza di molti attori

italiani. A Roma ella conobbe il ricco conte Silvio Sportzatti, che preso di lei più tardi la seguì ad Hollywood. Frequentò poi anche Peter Lindstrom, ex marito della sua collega e conterranea Ingrid Bergman, e il costumista Bill Thomas. Ma nelle storie sentimentali dell'attrice è difficile discernere la verità dall'invenzione giornalistica: - Sono un'attrice, non una pin-up - affermò spesso. Nel '51, perplessa per le scialbe parti che le offrivano, ruppe amicamente il contratto con l'Universal, firmandone uno con la Columbia per due film all'anno; quello interpretato allora fu *Damasco '25* di Curtis Bernhardt, dove vestì i panni d'una ragazza «davvero cattiva». Quando venne chiamata per *Destinazione Budapest* di Robert Parrish ('52), a chi le chiedeva di sottoporsi a un provino rispose: - Non è il caso di sprecare tempo e denaro quando sapete già cosa posso fare. - I dirigenti concordarono. In seguito, lavorò in *Illusione* di Harold French. Acquisita la cittadinanza americana, il 13 giugno del '52 Märta sposò in Svizzera, a Klosters, il regista, produttore e sceneggiatore americano Leonardo Bercovici (1908-95) quindi si trasferì in Italia, a Roma, per le riprese del *Puccini* di Carmine Gallone ('53), dove, chiamata a interpretare Elvira, la moglie del compositore, dai vent'anni iniziali doveva giungere a mostrarne sessanta. Durante la lunga lavorazione del film si accorse di essere incinta: sua figlia, Cristina, volle nascere a Roma, il 20 aprile del '53, nella sala parto dove l'anno prima la Bergman, sua cara amica, aveva dato a Rossellini due gemelli. Il successo del film e la sua ottima prova la portarono a lavorare ancora con registi italiani; nel '54 interpretò tre film: *Maddalena* di Augusto Genina, girato in Francia, *Casa Ricordi* di Gallone e *L'ombra* di Giorgio Bianchi, nel '55 *La vena d'oro* di Mauro Bolognini, nel '56 *Tormento d'amore*, firmato da Claudio Gora e dal marito Leonardo Bercovici. La più fortunata di queste opere fu la prima, probabilmente il suo miglior film: per la quale ottenne diversi premi, uno dei quali al Festival Cinematografico di Edimburgo. Märta lavorò ancora ne *L'ultima notte d'amore* di César Ardavin ('57), a fianco di Amedeo Nazzari. Poi, durante un soggiorno a Stoccolma, venne sedotta dalla proposta d'interpretare in teatro una commedia di J. B. Priestly, per la quale, conscia della severità del pubblico svedese, si preparò con estremo puntiglio; il suo debutto fu un trionfo di critica e di pubblico. Ma il 17 febbraio del '57 fu colpita improvvisamente da un'emorragia cerebrale di tipo subaracnoide, e due giorni dopo si spense nell'ospedale sud della sua città natale, all'età di trent'anni, otto mesi e venticinque giorni, col marito al suo capezzale. Al suo funerale c'era anche una corona di fiori con questo semplice messaggio: «Addio, cara piccola Märta, la tua amica Ingrid». Gli occhi più belli del mondo si erano chiusi per sempre.

Virgilio Zanolla

## Man in the dark, un ottimo esempio di thriller, solido e stilisticamente coerente



Giacomo Napoli

“Man in the dark”, letteralmente “l'uomo nel buio”, il cui titolo originale era un ben più prosaico e azzeccato “Don't breathe” (“Non respirare”) è una pellicola del 2016 ad opera di Fede Alvarez, il regista di Montevideo autore tra l'altro del remake-capolavoro “La Casa”, risalente al 2013.

Essendo quindi Alvarez un eccellente e competente regista, non poteva deludere nemmeno stavolta. E non delude, infatti. La trama è semplicissima, in puro stile thriller anni Ottanta. Uno straccio di plot dentro al quale si muovono pochi, efficaci personaggi che ci raccontano una storia crudele e spaventosamente probabile nel giro di nemmeno novanta minuti. Classico e, proprio per questo, funzionante, se saputo fare. Come dicevamo, il soggetto è basilare e incrocia tra le altre cose, gli elementi di base sia dei grotteschi slasher movies sia dei più moderni (e modaioli) home invasion movies senza ovviamente scadere né nel primo né nel secondo sottogenere e rimanendo su un piano sempre superiore ad entrambi. Nel film troviamo quindi Rocky, una ragazza emarginata che vive una situazione familiare insopportabile ed è pronta a tutto pur di abbandonare Detroit per il sole della California. Ci sono poi il fidanzato Money e il timido Alex i quali, chi per amore, chi per interesse, la aiutano a svaligiare appartamenti basandosi su di un sistema praticamente infallibile. Al culmine dei loro colpi, Money crede di aver individuato il colpo grosso nel villino di un veterano della guerra del Golfo, rimasto cieco in seguito a una ferita, che ha incassato un risarcimento a cinque zeri dopo un tragico incidente in cui ha perso l'unica figlia. I dubbi etici su un furto ai danni di una persona così vulnerabile svaniscono di fronte alla somma agognata, ma i tre scopriranno che il solitario abitante della casa (emarginato tra gli emarginati) è tutt'altro che indifeso di fronte a un'intrusione e che la villa stessa nasconde segreti che sarebbe meglio non scoprire mai. I protagonisti come vediamo sono quanto meno originali, dai tre teenager che anziché fare i liceali (come nel 99% dei film di genere) si dedicano ai furti in appartamento ai danni dei super-ricchi, allo stesso non-vedente (un fantastico Stephen Lang) che da vittima passa molto presto a rivestire la figura del carnefice. Un antagonista tra l'altro molto umano e molto realistico, senza bisogno di ricorrere ad espedienti sovranaturali o a poteri nascosti. Non esistono eroi e non esistono cattivi nella lotta senza quartiere che ha luogo nel villino del veterano senza nome, dove gli esseri umani

reagiscono da animali feriti con le spalle al muro, senza lasciare nulla di intentato. Alvarez tiene sempre alta la tensione, concedendosi alcuni sottili virtuosismi di regia e sfruttando al massimo le opportunità generate dalla sceneggiatura, brutale, semplice e credibile, a partire dalle scene girate con camera a infrarossi, quando il padrone di casa stacca la luce e recupera una posizione di vantaggio sui ladroni divenuti fuggiaschi, dando vita a un curioso e convincente nascondino basato sui sensi più sottovalutati, l'udito e l'olfatto. Abbattendo ogni manierismo e ogni tabù considerato politicamente corretto, pur rispettando, anche rigorosamente, i cliché di genere, il regista riesce a costruire una pellicola molto solida, spaventosa senza per questo risultare orrificata, e ben congegnata dal punto di vista dello svolgimento in una chiave spesso intesa di azione nella quale, ad un inizio lento e



inesorabile, succedono scene sempre più sincope, fino allo scoppiettante finale, coronato da un cappello forse un po' monco (la scena della stazione) ma comunque coerente e rispettoso della trama. La fotografia ben costruita e il montaggio estremamente studiato, coadiuvano il film, già robusto di per sé. Un film quindi molto riuscito, sia dal punto di vista di genere che da quello più strettamente tecnico e registico, grazie anche alla convinta interpretazione dei protagonisti, attori semi-sconosciuti nel panorama italiano. Con un budget contenuto, un soggetto forte sorretto da una sceneggiatura attentamente studiata, e una serie di colpi di scena sfruttati quasi fino allo spasimo, Alvarez riesce a confezionare un piccolo gioiello d'altri tempi. Citando il commento di un utente del sito MyMovies.com, se i tre ragazzi giocano a fare i topi d'appartamento è anche vero che “il gatto è cieco, ma sa cacciare”. Bello, aspro e intenso. Consigliato.

Giacomo Napoli

### 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

Se la notizia non è nuova, (per un disguido postale intergalattico, ho alcuni anni di posta arretrata), il problema però è attuale, altro che capperi! Non fatevi trarre in inganno dal suo nome, chi scrive non è una teteska di Germania! Einverständnis!

## Osteria numero 20?

### Paraponzi, ponzi, popò!



Dott. Tzira Bella

Si chiama *Rape-axe* (ascia anti-stupro) il preservativo pensato per impedire agli aggressori di portare a termine violenze sessuali. Lo ha brevettato la dottoressa Sonnet Ehlers, in Sud Africa, dove si registra una violenza carnale ogni 24 secondi: altro che *Con Ventiquattromila baci!* E' in lattice duro, si introduce all'interno della vagina grazie a un applicatore, per inserirlo e per estrarlo. Si aggancia alle labbra come un diaframma. All'interno ha setole dure: denti che alla minima penetrazione si conficcano nel pene del ganzo, seguono atroci dolori, veloce ritirata del lestofante e, per la vittima il tempo di fuggire. Il ghindolo anti-violenza non permette di urinare, per estrarlo serve l'intervento di un chirurgo, facilitando così l'identificazione del brutto violatore. Il condom dentato, invocato fin dal Medioevo nei *carmina burana* degli studenti europei, sembra le sia stato suggerito da una ragazza, violentata da uno sconosciuto: ah! Se anche lì avessi avuto i denti! Aveva confessato la giovine. Il sogno ora è realtà: quei denti li fornisce la farmaceutica al modico prezzo di qualche dollaro, o euro. Si può indossare per una cena elegante o un pranzo in agriturismo: tanto gli uomini sono tutti uguali, capitani d'industria, contadini, professionisti, pastori, impiegati? Dopo qualche bicchiere, quello cercano, la ciliegina sulla torta. Lo stolido si accorge della trappola, quando, se così si può dire, l'uccello è in gabbia. Può rimanere senza problemi all'interno della vagina fino a 24 ore. La dentiera, non il volatile, ovviamente! Non provoca infezioni, è mono-uso, (e getta), un normale preservativo, protegge dall'HIV e da altre malattie a trasmissione sessuale, non provoca bruciori, tranquille amiche della movida del venerdì sera, in un attimo è pronta! Utilissimo indossarlo durante le campagne elettorali, indifferentemente da elettrici e elettori: posizionare, con meticolosa precisione, nel recesso comune a -ici e -ori, si da poter tradurre il politico malintenzionato al Pronto Soccorso; qui identificato dalle forze dell'ordine, arrestato, processato, e condannato, per abuso parasessuale, aggravato da futili motivi: la conquista di una poltrona, (e annessi emolumenti), in una Assemblea del nostro Bel Paese.

La vergine di Norimberga

# CINEMASESSANTA



Redazione a cura della Biblioteca Umberto Barbaro Via Romanello da Forlì 30 | 00176 Roma

Con la scomparsa del direttore Mino Argentieri avvenuta il 22 marzo scorso, Cinemasessanta si ferma al n. 328. Al momento l'Associazione Biblioteca Barbaro, proprietaria della testata, ha disdetto il contratto con l'editore. Nell'attesa della riorganizzazione della rivista fondata nel 1960 da Mino Argentieri, Tommaso Chiaretti, Spartaco Cilento, Lorenzo Quaglietti, Giovanni Vento, con la condivisione della proprietà, **Diari di Cineclub** pubblicherà su ogni numero, una rubrica, che riproporrà il passato di questa storica rivista e testi a firma di Mino Argentieri. In particolare gli articoli di fondo dei diversi numeri. La rubrica sarà a cura di Patrizia Masala. Riporterà inoltre eventuali aggiornamenti riferiti a Cinemasessanta.

Diari di Cineclub

Questo mese proponiamo l'intervista a Mino Argentieri pubblicata sul numero speciale di Cinemasessanta 245,246,247 del 1999

## L'avventura di una rivista in quaranta anni

### Incontro con Mino Argentieri

Cinemasessanta esplicita il richiamo all'anno in cui la rivista ha pubblicato i primi numeri. All'anno in cui la rivista è sorta, ma anche a un decennio – gli anni Sessanta – che è stato segnato da grandi slanci ideali e da fecondità creativa.

*Avete mantenuto quel richiamo, non vi ha esposto al rischio di comparire come nostalgici di un tempo trascorso?*

Mi auguro di no, poiché quel richiamo per noi ha significato e significa che si reputano sempre attuali le problematiche portate dal decennio Sessanta e fruttuosità. La nostra avventura comincia nel '59, allorché insieme a Lorenzo Quaglietti, Spartaco Cilento, Giovanni Vento, Tommaso Chiaretti avemmo contatti con un piccolo e bravo editore toscano, Giorgio Landi, e presentammo alla mostra di Venezia un dépliant che annunciava l'imminente uscita della rivista. Però non se ne fece nulla. Noi esigevamo che il comitato direttivo avesse la sovranità assoluta sulla elaborazione dei contenuti mentre Landi quella sovranità intendeva limitarla un po'. Non si accontentava di dedicarsi solo alle incombenze amministrative e organizzative. Era un editore coraggioso, ha pubblicato antologie di riviste storiche (Rinascita, Critica sociale) ma noi non transigevamo. Ricominciammo daccapo. Il primo numero fu tirato nel luglio del '60 mentre l'Italia era in subbuglio, la polizia ammazzava i dimostranti e le piazze erano in ebollizione. La rivista nacque su basi fragili e ha preso il volo per la tenacia dei suoi promotori ai quali, nel frattempo, si era aggiunto un altro piccolo editore, Beniamino Carucci, che aveva insieme a due soci una tipografia. Mettendo a

disposizione i suoi mezzi, Carucci contribuiva alla costituzione di una sorta di cooperativa: ricordo che noi tutti sottoscrivevamo una tassa di 10.000 lire a numero. Non era una cifra proibitiva, ma non erano neanche le 10.000 lire di oggi.

*La veste grafica della rivista, rimasta spartana per alcuni anni, era necessaria o voluta?*

A dire la verità, il modello grafico che ci aveva affascinato, in principio, era quello del *Borghese* di Longanesi: volevamo creare una rivista di cinema che si opponesse alle mode e avesse uno stile grafico ottocentesco, senza fotografie, controcorrente. Il modello iniziale, col tempo, ha avuto una evoluzione: è stato ingrandito il formato, poi dal n. 112 (nov.-dic. '76) non solo si è arrivati a quello attuale (cm. 21x28), ma si è avuta una duplice innovazione: la rivista aveva, al suo interno, fotografie (in bianco e nero), mentre in copertina ne era prodotta una a colori.

*Che cosa ha portato questa ventata di novità?*

Il vero balzo in avanti, cioè la rivista di formato grande, con fotografie, è stato possibile allora perché ai precedenti sono subentrati gli Editori Riuniti. Con Beniamino Carucci, il primo editore, eravamo andati avanti qualche anno, stentatamente (sino al n. 61, '67) finché lui cedette le azioni della tipografia. I soci non avevano voglia di continuare con noi: allora, Carucci, che giuridicamente risultava proprietario della testata (la nostra era una cooperativa nella sostanza, non dal punto di vista formale, cedette la proprietà di *Cinemasessanta* alla «Biblioteca del cinema Umberto Barbaro», dove c'ero io. Fino ai primi anni Settanta,

eroicamente, la Biblioteca funzionò da casa editrice: ci aiutò, pur senza avere risorse. Fu un periodo di vita molto grama, nel senso che le librerie, per esempio, non versavano mai i soldi delle copie vendute. Noi andavamo avanti grazie ai pochi abbonamenti che avevamo e alla distribuzione della rivista nelle edicole delle stazioni ferroviarie. Queste difficoltà vennero a cessare nel momento in cui chiedemmo agli Editori Riuniti, casa editrice di fascia medio alta, il permesso di appoggiarci alla loro rete di distribuzione. Addirittura, poi, loro ci proposero di rilevare la proprietà della testata. Noi, però, fummo contrari.

DA UN EDITORE ALL'ALTRO

*La «Biblioteca Barbaro», quindi, è rimasta proprietaria di Cinemasessanta. Gli Editori Riuniti si sono accontentati della sola gestione.*

Sì. L'ingresso nella loro famiglia innalzò a 1700 il numero degli abbonati e portò una rete di diffusione che ci permise di giungere un po' dovunque. L'unica abitudine (pessima, ma dettata da ovvii motivi), che mantenemmo, fu quella di non pagare i collaboratori. E' stato un buon rapporto quello stabilito con gli Editori Riuniti, però cariato da una contraddizione di fondo: la nostra rivista si era sempre autogovernata, mantenendo un carattere pionieristico, artigianale (Quaglietti, oltre a scrivere, correggeva le bozze, impaginava, si recava in tipografia, era un «signor grafico»!). Facendoci entrare, invece, in una struttura di tipo industriale; gli Editori Riuniti, ci hanno accolto correttori di bozze, segretarie di redazione, impaginatori - gente che apparteneva all'apparato

*segue a pag. successiva*



*segue da pag. precedente*  
 editoriale e faceva questo lavoro per altre testate della casa editrice. Morale della favola: il nostro costo industriale di partenza determinava già un passivo, e quindi è sorto un contrasto insolubile tra un'iniziativa che non voleva svincolarsi dalla sua natura artigianale, e un meccanismo editoriale pesante.

*Come si è risolta l'antinomia?*

Di solito gli Editori Riuniti si liberavano delle proprie passività, soprattutto nel settore delle riviste (economia, storia, diritto, ecc.), ricorrendo al Partito Comunista che compensava il deficit. Ma quelle pubblicazioni in qualche modo era stato il Partito Comunista a promuoverle. *Cinemasessanta*, invece, era anomala in quella compagnia, per cui quando gli Editori Riuniti si appellarono al Partito per coprire le nostre passività, ovviamente la risposta fu negativa. A quel punto, logicamente, fummo invitati a cercarci un'altra sistemazione.

*Dal novembre '85 al dicembre '87 cominciate a collaborare con Tullio Pironti, a Napoli. Perché il rapporto è finito presto, nell'ottobre '85?*

Pironti ha un talento editoriale notevole, però, almeno allora, aveva una debole articolazione organizzativa, mentre una rivista richiede un lavoro costante e minuzioso, a partire dalla gestione del rapporto con gli abbonati. Purtroppo, nonostante l'entusiasmo, la simpatia, la buona volontà di Pironti, presto ci separammo.

*Dal novembre '85 al dicembre '87, un altro rapporto di lavoro relativamente breve lo avete con l'Ediesse.*

Con l'Ediesse, la casa editrice della Cgil ci capitò un'occasione sfortunata: a quel tempo, essa aveva l'intenzione di allargare il raggio dei propri interessi alla stampa non sindacale. Ci fu proposto di unirli a loro e acconsentimmo volentieri. Fatto sta che l'Ediesse accumulò in pochi mesi un passivo molto alto, che superava il miliardo, a causa di una serie di iniziative forse precipitose: i responsabili non avevano previsto che, per consolidare una rivista (avevano fondato Thema, periodico che voleva essere una sorta di laboratorio politico-culturale della sinistra: un'impresa impegnativa), occorre qualche anno. Insomma, fummo travolti anche noi. A questo punto, trovammo un complesso tipografico, che si chiamava Rsb, interessato a *Cinemasessanta*: siamo finiti nelle fauci del leone perché, a causa di diversi inconvenienti (progetti troppo impegnativi, pressioni bancarie, inadempienze dei clienti), gli amici della Rsb sono stati costretti a chiudere i battenti.

*L'esperienza con la Rsb è durata dal gennaio '88 fino al numero 198 (marzo-giugno '91).*

Abbiamo incontrato, infine, l'editore attuale, Gianfranco Arciero. Con lui sono tornati sia gli aspetti positivi che gli inconvenienti della piccola editoria. Da un lato, i rapporti sono molto amichevoli, corretti, di cordialità, quasi

familiari: dall'altro, la pochezza dei mezzi. L'inconveniente maggiore finora verificatosi: la difficoltà di rispettare la periodicità della rivista: questo genera anche nel lettore uno stato d'animo per cui... o ha fede, o ti abbandona.

*Ritiene possibile cambiare la situazione attuale?*

Non credo che sia possibile ribaltare miracolosamente questo stato di cose, anche se miglioramenti sono conseguibili e più di uno già ne contiamo. Vede, quando si dice che una rivista viene diffusa nelle librerie, si dice una cosa vaga e generica. In realtà, le riviste di cinema (e non solo di cinema) arrivano in una cinquantina o sessantina di librerie in tutta Italia, e in una quarantina di città piuttosto grosse: una cerchia molto limitata di punti vendita. Non ci sono molte occasioni d'incontro, modi di far sapere che si esiste. La profonda provincia, dove in realtà sarebbe il vero bacino dei potenziali utenti, è inesplorata. Gli Editori Riuniti negli anni Settanta la toccavano, ma da un certo momento in poi si sono accorti che quella capillarità aveva costi esorbitanti e non giustificati dalle vendite.

*E non avete cercato di raggiungerla in qualche modo?*

Si cercano indirizzi di potenziali lettori, ma non è semplice averne. Attualmente, la «Biblioteca Barbaro» sta provvedendo a diffondere la rivista in una cinquantina di città dove la distribuzione non arriva. Ma bisogna tener conto che la vendita in libreria ha un valore più promozionale che economico: il 55% se lo prende il distributore (di cui il 30% va alla libreria), all'editore resta il 45%, ovviamente lordo. Ma che cos'è il 45% di 10.000 lire, dal quale si devono detrarre le spese di preparazione, di stampa, di allestimento, di spedizione e tutto quanto riflette le relative risorse umane? Questi sono dati strutturali del mercato, non c'è via di scampo: solo se si va nelle edicole, sia pure nel mare magnum delle pubblicazioni più disparate, la presenza è avvertibile, si ha una conoscenza meno ristretta della rivista. E' il caso di *Ciak* o di *Duel*.

*...che, però, non hanno un'impostazione saggistica.*

Vivendo più a ridosso dell'attualità, queste riviste inevitabilmente adempiono più agevolmente a compiti di informazione. Anche *Cineforum* lo fa perché è un mensile e ha finanziamenti alle spalle (non a caso, è una delle poche riviste che, sebbene modestamente, retribuiscono i collaboratori): il che non le impedisce di interessarsi anche al passato e a trattazioni saggistiche. Le riviste come la nostra, comunque, non possono far altro che accentuare il loro carattere elitario.

*Vuol dire che vivete come concorrenziale il rapporto con riviste come Cineforum?*

No, direi di no. C'è una diversità, in taluni casi una conflittualità di punti di vista, ma questo è naturale perché le riviste non è che sboccino per appagare il narcisismo, la vanità di quelli che le redigono. Parlare di competizione, in

senso commerciale, è da escludere perché siamo poca cosa tutti quanti. Non è dovuto al destino cieco e beffardo se dietro le nostre teste non ci siano i grossi editori, una volta coinvolti nella pubblicistica cinematografica. Oggi, a seguire le orme dell'editoria postbellica è solo Mediaset che edita *Ciak*. Il bimestrale ha e avrà vieppiù un carattere accentuato di riflessione a lunga distanza, studio, ripensamento, elaborazione meditata. Il taglio giornalistico-informativo tende a venire un po' meno, anche se non scompare affatto.

*Che cosa vede nel futuro di Cinemasessanta?*

Il futuro che si dischiude, per noi e per altre riviste, è carico di nubi, perché i costi aumentano sempre. Nel '60, stampavamo un numero con 100.000 lire, mentre adesso siamo nell'ordine dei 5 milioni. Va bene che abbiamo le fotografie, però ...

*La tiratura è aumentata rispetto agli inizi?*

Siamo sempre stati attorno alle 1000-1500 copie, salvo che nel periodo degli Editori Riuniti, quando oscillavamo tra le 3500 e le 4000 copie. Le riviste di cinema non hanno una cassa di risonanza negli altri mass media e ciò complica tutto. La mia linea, per la quale mi sono sempre trovato in minoranza è che per resistere e vivere a lungo bisognerebbe avere il coraggio di tornare indietro, alle origini: una rivista senza fotografie, impaginata con semplicità. Anche perché penso che, ormai, la fotografia non serva e non eserciti quella fascinazione che produceva una volta, quando a essa era affidata la memoria visiva dei film e non esistevano ancora le videocassette che hanno equiparato il film al libro conservato in uno scaffale. Non voglio metterne in discussione la bellezza estetica, anche se la qualità dei materiali forniti dagli uffici stampa ha accusato negli ultimi venti anni un peggioramento preoccupante. Ma se oggi si compra una rivista lo si fa per la vivacità delle idee che propone, per le analisi che promuove: quindi sono persuaso della necessità di ripristinare la povertà francescana degli esordi per meglio combattere i nemici che il progresso tecnologico non ha sconfitto: l'aumento vertiginoso del prezzo della carta e, dulcis in fundo, quello delle spese postali, il regalo avvelenato del Duemila. La privatizzazione sostanziale del servizio postale sta eliminando (dal 1° gennaio 2001) le spedizioni in abbonamento a prezzo politico e forse introdurrà un affannoso meccanismo di rimborso pubblico agli editori, che renderà la vita sempre più difficile. E per carità di patria non entriamo nel merito del funzionamento delle Poste. Sotto il profilo editoriale, le nostre traversie sono emblematiche di una condizione che affratella il 98% delle testate. Forse, per noi e per le consorelle, la strategia editoriale è da rifondare da cima a fondo. Fra alcuni anni, allorché la comunicazione via Internet avrà raggiunto una più estesa penetrazione anche in Italia, ci accorgeremo che quella è la strada su cui incamminarsi, prendendo congedo dalle vecchie e costose tipografie, dai distributori dimezzati, dalle poste che per recapitare un fascicolo a Napoli, da Roma, hanno

*segue a pag. successiva*

segue da pag. precedente  
bisogno di oltre un mese.

## IL PUNTO DI VISTA

*Che cosa vi caratterizza dal punto di vista culturale?*

Il tratto caratteristico nostro è curioso, perché di solito le riviste vengono inventate da gente che non ha altri canali per comunicare. Io, invece, nel Sessanta, lavoravo all'Unità, Chiaretti era il critico di *Paese Sera*, Quaglietti collaborava a varie pubblicazioni. Che cosa ci mancava, in effetti? Ci mancava uno strumento che consentisse il massimo di libertà. Volevamo intraprendere una ricerca, che non di rado entrava in rotta di collisione con le linee politiche e le forze che c'erano dietro i vari giornali. Eravamo tutti comunisti, tutti di sinistra. Però non volevamo impedimenti, chiusure, precauzioni, autocensure nella ricerca: eravamo tutti antistalinisti, convinti che il processo di distacco dallo stalinismo nel Partito Comunista fosse troppo lento, pieno di incoerenze, remore, timidezze, contraddizioni.

*Volevate, insomma, poter guardare liberamente all'Est, da un punto di vista cinematografico.*

Volevamo smuovere le acque e ci serviva una vetrina, un sito dove poter essere coerenti sino in fondo. Nessuno, tra noi, soffriva di un'oppressione tale da sentirsi addirittura imbavagliato: non sarebbe vero. Però, sentivamo il bisogno di dar vita a una rivista di cinema, avendo avanti un quadro molto mosso: si assisteva al risveglio di numerose cinematografie. Oltre alla *Nouvelle Vague* in Francia, al *Free cinema* in Inghilterra, al *New american cinema* e all'*Underground* negli Stati Uniti, al cinema polacco, ungherese e sovietico nell'Est, c'erano segnali anche in Italia, dove fino alla fine della seconda metà degli anni Cinquanta c'era stata una stagnazione. Nel '59, a Venezia, aveva vinto Rossellini con *Il generale della Rovere* e fu premiato anche *La grande guerra* di Monicelli: la stampa era elettrizzata e noi fiutavamo il pericolo che dilagasse un equivoco culturale, cioè che questi due film fossero scambiati per qualcosa di molto vicino al neorealismo del dopoguerra, quello di *Sciuscià* di De Sica o di *La terra trema* di Visconti.

*Ritenevate che il recupero di certi elementi stilistici, formali, di motivi e tecniche del neorealismo fosse sospetto, inautentico?*

Avevamo intuito che questo recupero stava avvenendo all'interno dei canoni del cinema industriale. Si configurava un nuovo prodotto, un diverso tipo di prodotto industriale, con molti accorgimenti e furberie: era lecito salutarlo con favore, per certi versi, però non annoverava i valori poetici e l'audacia espressiva del fenomeno originario. Non ci interessava come modello.

*Conferma ancora, a posteriori, quel giudizio?*

Adesso, oltre trent'anni dopo, sono il primo ad ammettere che, forse, quel giudizio era

eccessivo: lo correggerei. Però oggi giudichiamo avvantaggiati da una prospettiva storica, che non si ha o è meno nitida quando si combatte una battaglia culturale. Oltretutto, i giudizi non si pronunciano mai una volta per tutte, quindi è chiaro che mutino quando si procede a una sistemazione critico-storica. Tutto sommato, oggi quel recupero lo considero positivo, anche se sulla sua natura continuo a mantenere le riserve del Sessanta.

*Che cosa vi spingeva a battervi?*

La molla, per noi, è stata questa: l'industria cinematografica italiana era in vigorosa ripresa anche sul piano qualitativo. Le marciavano accanto tutti i mass media, compresi i giornali della borghesia moderata ma illuminata (Il Giorno, L'Espresso, Abc, Il punto, ecc). Noi volevamo che la sinistra si battesse per l'apertura di spazi liberi, per un tipo di elaborazione creativa non compatibile con le leggi del mercato. Spina dorsale, cemento della rivista, non era l'identificazione in una poetica o in alcuni autori (sui giudizi lasciavamo il dibattito sempre aperto), ma una battaglia per la conquista di gradi sempre maggiori di libertà, per la creazione di strutture, leggi, condizioni materiali che permettessero di fare quello che l'industria non si consentiva, se non in via ultrastraordinaria. La nostra assoluta liberalità ha fatto sì che *Cinemasessanta* non possa essere ritenuta una rivista di tendenza, nell'accezione consueta del termine. Mai abbiamo preteso l'osservanza di una norma estetica, per cui mai ci sono state lacerazioni, accuse di tradimento tra noi. L'istanza di libertà, che ci ha accomunato nel Sessanta, è la stessa che chiediamo di condividere a chi viene da noi. Tuttavia, alcuni punti fermi e irrinunciabili nelle nostre opzioni sono identificabili: la sovranità della fantasia, lo sguardo critico sul mondo, l'innovazione del linguaggio, la profondità degli angoli prospettici, l'ancoraggio alla ragione. La pacatezza della valutazione, il rifiuto della partigianeria accecata e accecante, l'idiosincrasia per la perentorietà, per i toni esclamativi ed enfatici, per il manicheismo, per le facili infatuazioni, per la cinefilia obnubilata da propensioni emotive appartengono al nostro stile, a un modo di porsi dinanzi al cinema. Nata per iniziativa di critici di formazione marxista, la rivista è stata ed è nutrita da apporti culturali molteplici, ha avuto una sua trasversalità, è stata ed è una perenne tavola rotonda attorno a cui si confrontano critici di diversa estrazione ideologica, culturale, politica: marxisti e laici, cattolici e radicali, socialisti e postcomunisti che hanno un comune denominatore nella opposizione a quella che Jack Lang, l'ex ministro francese della cultura, ha definito con una espressione che mi piace: «la colonizzazione dell'animo umano da parte del sistema commerciale mondializzato e, in particolare, la vampirizzazione insidiosa degli spiriti dei giovani da parte della filosofia del vuoto». Se nel Sessanta, quando decidemmo di fondare la rivista, questo parve essere, ai nostri occhi, uno dei nemici principali cui reagire, non ci sfugge che esso oggi, in Italia,

si è rinvigorito per colpa di quelle forze culturali e politiche della sinistra che hanno stinto ogni programma di riforma e rinunciato ad avere un progetto di società altra, più giusta, più equilibrata, più democratica. Anche se non si sono avverate le ipotesi fantapolitiche e fantasociologiche disegnate da Orwell, Huxley, Zamjatin, anche se il dominio sugli uomini non è sfociato in un totalitarismo integrale e in un pensiero totalizzante, almeno da noi, tuttavia sono aumentate e aumentano le distanze tra il piano in cui la produzione e la socializzazione delle idee, delle informazioni e dello spettacolo tendono a essere accentrate in pochi gruppi che influenzano vaste moltitudini, indirizzandole a senso unico, e il piano in cui lo spirito critico, una vera dialettica e un pluralismo sopravvivono, a patto però di una ghetizzazione, tale da impedire per sempre l'affrancamento da uno stato minoritario. Dunque, i motivi che ci spinsero a ritagliarci uno spazio per la riflessione e il dibattito permangono, anche se il contesto in cui si svolge la nostra attività è peggiorato poiché le tensioni ideali e culturali del ventennio Sessanta-Settanta si sono assopite e svenate. Non credo che saranno le nostre fiammelle a riaccenderle, ma se i nostri sforzi venissero meno, così come quelli delle riviste apparentabili allo stesso orizzonte problematico, avremmo un impoverimento in più. E' ciò che i nostri abbonati hanno compreso, assicurandoci una solidarietà senza la quale saremmo crepati quarant'anni orsono. Dall'abbonato, dal lettore, non pretendiamo che condivida tutto quel che si scrive su *Cinemasessanta*, ma che, di volta in volta, misuri il grado di intelligenza riposta nella nostra lettura critica del fenomeno cinematografico e audiovisivo, per stabilire se i nostri approcci, i nostri termini di confronto sono necessari al fine di accrescere i corredi culturali, di cui il cinema e la comunicazione audiovisiva abbisognano per non cristallizzarsi.

## IL TEMPO DELLA COMUNICAZIONE AUDIOVISIVA

*Lei ha accennato alla comunicazione audiovisiva, stabilendo un raccordo fra il cinema e altri media. M'è parso di capire che si riferisse alla televisione.*

Alla televisione e ad altre canalizzazioni e sorgenti. Negli anni Sessanta l'intreccio tra il cinema e la televisione in Italia avveniva sporadicamente, non si presentava nelle forme sistematiche e tassative che ha assunto tra gli anni Ottanta e Novanta. Nondimeno, dedicammo alla Tv un certo numero di pagine, *Terzo canale* (all'epoca, i canali Rai erano soltanto due, è il caso di chiarirlo per i più giovani), che era qualcosa di più di una rubrica di recensioni televisive, una specie di supplemento interno che poi sospendemmo perché gran parte di coloro che vi collaboravano avevano deciso di costituire una rivista esclusivamente televisiva. Noi ci tirammo da parte, nacque, nel '64, *Televisione* che resistette un paio di anni e poi si arrese. Noi ripristinammo

segue a pag. successiva

*segue da pag. precedente*  
 nell'83 una rubrica televisiva *Piccolo schermo*, che dal numero 224 (luglio-agosto '95) abbiamo sostituito con *Controvideo*. Sarò sincero, sino in fondo. Mi rincresce - la mia è un'auto-critica - ma avremmo dovuto essere più attenti alla tv e ai nuovi media. I nostri ritardi, però, non sono addossabili a insensibilità, pregiudizi, conservatorismi, inadeguatezze concettuali. Non siamo stati tra gli ultimi a comprendere che il cinema stava entrando nell'era della comunicazione audiovisiva, anche se dalla salvezza delle sue peculiarità sarebbe dipeso il suo avvenire. Due fattori ci hanno impedito di coronare le nostre aspirazioni: la tirannia di una foliazione ferma a 64 pagine da tanti anni e l'esiguità di quanti, soprattutto tra le giovani generazioni, sono attratti da un discorso critico sulla comunicazione audiovisiva. In ambito televisivo, la critica sui quotidiani e sui settimanali è talmente caduta in basso, rispetto agli anni Sessanta, che nessun paragone è possibile con la critica cinematografica. Dalle università, dove si insegnano le tecniche, le teorie, la sociologia delle comunicazioni di massa, solo eccezionalmente escono studenti che abbiano maturato un'attitudine critica nei confronti dell'industria dell'informazione e dello spettacolo (la connotazione, sia chiaro, vale anche per i frequentatori delle cattedre di storia del cinema). Non è un'esagerazione polemica, ma il clima che stiamo respirando rasenta una uniformità, una piattezza, un conformismo che fanno impallidire le più pessimistiche previsioni. Il disimpegno dell'intellettualità, ripiegata nella coltivazione dei propri orticelli corporativi, è stato irrobustito da uno scadimento della fibra culturale della politica e della rarefazione di contenuti critici. Agire in queste condizioni generali è faticoso, anche per una rivista di cinema che non dimentica la tv e il resto. Non viviamo nella clandestinità, ma non siamo in molti e occorre riconoscerci, trovarci, noi di una minoranza al centro di un meccanismo sociale che spinge all'isolamento, alla frammentazione, all'arrendevolezza, al ritorno a un individualismo non molto lontano da quello che imperava prima del '29.

*Che cosa chiede ai suoi collaboratori? A chi e/o che cosa vi opponete?*

Chi parteggia per una organizzazione oligopolistica della produzione culturale non scrive su *Cinemasessanta* perché non partecipa delle nostre preoccupazioni. Abbiamo combattuto su due fronti: contro lo strapotere del mercantilismo quando si determinava a scapito dell'intelligenza e della creatività nell'industria e contro tutti i residui dello stalinismo nell'Est. Abbiamo detto "no" alla confusione tra ideologia ed estetica, legati al principio che l'ideologia è una cosa, l'opera artistica un'altra, rispondente a leggi proprie. Certo, i rapporti tra l'estetica e la politica, tra l'estetica e l'economia esistono e vanno analizzati nel fitto, delicato e frastagliato intrico di mediazioni intercorrente, prendendo posizione. Le

nostre sono sempre state favorevoli all'aumento dei margini di libertà per la creazione, e alla più ricca dialettica delle proposte, non per una forma di omaggio o di idolatria nei confronti dell'arte, ma perché non siamo riusciti a dissociare (né lo facciamo oggi) la libertà del cittadino, dell'uomo, dell'individuo. Nel '68, fummo considerati socialdemocratici dai gruppi più estremi, solo perché pensavamo che, in via di principio, le strutture pubbliche dello spettacolo fossero modificabili, muovendo dal presupposto che la società fosse correggibile senza strappi traumatici. Oggi, quelli che ci accusavano scrivono sui giornali di Berlusconi e della Confindustria, i più zelanti sono diventati i teorici delle peggiori strategie dell'industria culturale.

#### AVVICENDAMENTI E ABBANDONI

*Tantissimi personaggi sono stati ospitati nelle vostre pagine, e diversi dei vostri collaboratori sono diventati illustri, se non lo erano già (cito a caso: Lino Micciché, Gian Piero Brunetta, Sandro Petraglia, Stefano Rulli, Salvatore Piscitelli, Ansano Giannarelli, Giuseppe Ferrara, Marco Muller, Mario Gallo, Dario Natoli, Cesare De Michelis, il fondatore della casa editrice Marsilio, Maurizio Ponzi, Anna Maria Tatò, Vito Zagarrò, Giorgio De Vincenti, noti a chi si interessa di cinema, studiandolo e/o seguendolo in generale). C'è qualcuno che, per qualche motivo, le va di citare?*

Se elencassimo tutti quelli che hanno scritto per *Cinemasessanta*, ci imatteremmo in un campionario nutrito di personalità spiccate, da Goffredo Fofi a Paolo Sodano, a giornalisti che oggi non si occupano più del cinema, ad esempio, Bruno Manfellotto, uno dei vice-direttori dell'*Espresso*, ad Alberto Abruzzese, che ha esordito con noi e, diventato sociologo della comunicazione. Una rivista, avendo quarant'anni alle spalle, inevitabilmente ha visto avvicinarsi parecchie penne e individui, che hanno attraversato il travaglio intellettuale e morale e le tempeste politiche di circa mezzo secolo. Non mi sorprende la circostanza per cui vi sono stati ex collaboratori che hanno messo una pietra sui loro trascorsi smentendoli. Alcuni hanno avuto una notevole evoluzione, altri si sono allontanati dalla comune dimora ma non hanno deviato, altri hanno invece avuto una clamorosa involuzione, altri infine hanno disvelato doti camaleontiche e di adattamento al soffiar del venti. E' normale. D'altronde, una rivista non è l'organo di una setta estetica (quando lo è, ha dinanzi a sé un corto tragitto), non è un ordine religioso o una congrega di cospiratori e nemmeno un comparto militare soggetto a una disciplina ferrea e a una coesione imposta. L'esperienza mi dice che in ogni pubblicazione periodica c'è un gruppo di collaboratori che sono più in sintonia con gli orientamenti della rivista e altri che coincidono, tangenzialmente, collateralmente. Quel che conta non è la durata del sodalizio o la solidità associativa, ma la capacità globale di sprigionare fermenti culturali. Sono sereno e obiettivo, affermando che il nostro bilancio è positivo.

*Visto l'atteggiamento assunto nei confronti dell'industria, c'è un criterio particolare che seguita quando si tratta di commentare eventi che premiano pellicole commerciali, come gli Oscar? Noi di Cinemasessanta ci siamo sempre pronunciati contro i premi (non solo gli Oscar) per cui nel '68 accogliamo con entusiasmo la sollevazione contro i premi. I quali, o sono truccati, o quantomeno sono lottizzati e rispettano i codici della diplomazia. Che senso hanno? In assoluto, non è ammissibile una competizione tra livelli qualitativi che denotano troppe disparità. Comunque, noi in seguito siamo rimasti fedeli alla obiezione originaria, mentre gli altri si sono pentiti, hanno avuto una resipiscenza, si sono scordati del furore con cui nel '68 avevamo tuonato contro i premi.*

*Diversamente dall'industria, insomma, si può dire che continuiate a privilegiare l'innovazione.* Abbiamo sempre lottato contro tutto ciò che nel cinema è convenzionale, e questa connotazione di sapore avanguardista è impressa sulla nostra pelle. Forse abbiamo anche noi divinizzato un po' troppo l'originalità, però è vero che di innovazione necessita lo stesso cinema industriale. In Italia è stato faticoso affermare questa verità, nonostante che negli anni Sessanta, bene o male, pur malata, un'industria sveglia ci fosse. Oggi è restata la malattia, mentre l'imprenditoria, intesa in senso moderno, fa capo a Berlusconi, alla Rai e a Cecchi Gori. Il resto è costituito da produttori-appaltatori, mentre le grandi compagnie di venti-trenta anni or sono «dormono sulla collina». Mi viene da ridere se ripenso a quando noi parlavamo di lotta contro i gruppi monopolistici, perché c'erano De Laurentiis, Ponti, Rizzoli, la Titanus, imprese grosse ma che operavano con una organizzazione industriale non integrata. Oggi che i gruppi dominanti, esclusi gli americani, si sono ridotti a due o tre e controllano non la produzione cinematografica, ma i settori-chiave della comunicazione audiovisiva, siamo strangolati.

*Negli anni Sessanta, per un certo periodo, avete avuto un inserto di fotografie, e poi un giornalino economico, un vero e proprio supplemento.*

Nel '68-'69 abbiamo avuto un supplemento economico, un quindicinale di otto pagine, *Questocinema*. Veniva spedito gratuitamente a parlamentari, operatori culturali, cineasti, sindacalisti, cineclub, organizzazioni di categoria, conteneva dati e materiale informativo di notevole utilità su quegli anni effervescenti. Il comitato direttivo era composto da Libero Bizzarri, Giovan Battista Cavallaro, Callisto Cosulich, Giacomo Gambetti, Lino Micciché.

#### UN LABORATORIO CULTURALE E POLITICO

*In conclusione, a quali risultati pratici le vostre battaglie hanno condotto?*

Già nel '64, quando mi chiamarono a dirigere la sezione-cinema del Partito Comunista, la

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

battaglia condotta da *Cinemasessanta* aveva creato le premesse per un mutamento della politica cinematografica del partito. La commissione cinema cominciò finalmente a essere un po' meno sensibile alle sollecitazioni degli imprenditori e un po' più, invece, alle problematiche di libertà da noi sollevate. Certo, non mancarono lotte intestine. Non solo nel Pci e nella sinistra istituzionale. Nel '68, l'*Anac* (Associazione Nazionale Autori Cinematografici – cui non di rado avevamo in precedenza rimproverato la troppo facile intesa con i sindacati, da un lato, e con i produttori dall'altro) si spaccò: solo una piccola componente, che comprendeva Zavattini, Bernardo Bertolucci e altri condivise le tensioni di quel periodo. La maggioranza preferì la difesa delle istanze corporative, mentre noi sostenevamo che le forze politiche dovessero occuparsi del cinema non in nome delle categorie e dei loro particolarismi, bensì in nome della socialità. In definitiva, *Cinemasessanta* ha funzionato non solo come laboratorio critico, ma anche come laboratorio politico-culturale. Abbiamo recato il nostro granello di sabbia al progetto di una possibile e democratizzante riforma delle leggi e delle istituzioni pubbliche, che regolano l'attività cinematografica: per favorire la ricerca artistica e una più spiccata autonomia dai condizionamenti mercantili, per predisporre e valorizzare strutture finalizzate all'accrescimento delle proposte culturali e del panorama conoscitivo. Abbiamo tratto coraggio da quel che in materia legislativa, e non solo legislativa, stava succedendo nella Francia di De Gaulle e di Malraux, ministro della cultura, nella Gran Bretagna nuovamente governata dai laburisti, nella Svezia socialdemocratica, e anche in alcuni paesi dell'Est-Europa ove, nonostante alcune limitazioni di ordine censorio, gli autori cinematografici avevano organizzato la produzione in forme non tradizionali, agili e in larga misura autogestite (Ungheria, Polonia, Jugoslavia). Stava montando, in quegli anni, nell'Europa dell'Ovest e dell'Est, e anche nella Germania federale, un'ondata di riformismo che non è stato estraneo alla fioritura artistica del decennio Sessanta e che ha esercitato su di noi molte suggestioni, non avulse dalla dimistichezza che cominciavamo ad avere con la saggistica americana riconducibile alle scuole della sociologia critica, imbevute di spirito liberal. Ho usato il plurale perché noi di *Cinemasessanta*, allora, non ci sentivamo e non eravamo isolati. Attorno a un progetto riformatore italiano gravitavano e si aggregavano o concordavano comunisti, socialisti, cattolici che dovevano fare i conti non soltanto con i loro partiti di riferimento, ma anche con i cineasti, le associazioni professionali, i sindacati, le major e i veti americani, la potenza e le pressioni dell'*Agis*, sempre rispettate dal ministro di turno, dai governanti e dai partiti di maggioranza. Questa massa d'urto ha ottenuto che già nel '65, quando fu approvata la nuova legge del cinema nel vivo del primo governo italiano di centro-sinistra, la

mediazione avesse prevalso sulla coerenza dell'architettura riformatrice e che molte richieste provenienti dai sostenitori di un cinema più libero fossero state respinte o svuotate, oltre che da formulazioni compromissorie, da un costume amministrativo e politico, da uomini e organismi che personificavano l'esatto opposto di ogni postulato di rinnovamento e riforma. Eppure, quel primo centro-sinistra, almeno, aveva parzialmente accolto la problematica dibattuta dai versanti della critica cinematografica, intenti a perorare serie riforme. Il peggio verrà con l'avvento della corrente craxiana nel Psi e con il Caf, allorché i partiti di governo aprirono le ostilità verso tutto ciò che aveva segnato il dibattito culturale e politico degli anni Sessanta. Il dialogo tra i partiti di sinistra divenne arduo e non per l'irrigidimento di chi stava all'opposizione. Coloro che dialogavano furono osteggiati, scalzati via. Però, è altresì vero che, salvate le solide assonanze e le affinità culturali, le forze culturali, che avevano camminato insieme negli anni Sessanta, non sono più riuscite a ricomporre l'unità operativa del passato, forse per stanchezza, delusioni e amarezza. Sicuramente, perché c'è stato il peggioramento del quadro politico, un deterioramento che ha colpito la classe politica nel suo complesso, guadagnandola a un trasformismo mimetizzato da pragmatismo. L'intelligencija è stata distolta da propositi di progettualità sociale e portata nel guscio di una sostanziale indifferenza politica, dietro cui si nasconde l'accettazione dell'esistente e la soggezione opportunistica a chi amministra il potere e distribuisce finanziamenti e cariche.

*La sua è una dichiarazione di sconfitta?*

Le vittorie e le sconfitte nella storia – anche nella storia della cultura e della sua organizzazione – non si misurano nella maniera in cui si misurano le dispute tra le squadre di calcio. E poi non avrei fretta. Per tirare le somme – ce lo hanno insegnato parecchi maestri, oltre a Benedetto Croce – è consigliabile salire su un osservatorio distanziato dagli accadimenti, non avere la tentazione di consegnarsi a uno scandaglio di tipo strumentale e giustificatorio, percepire gli elementi che hanno una loro sedimentazione nel corso del tempo e non si dissolvono neanche quando non godono della preminenza precedentemente avuta. Altri scriveranno la storia dell'ultimo quarantennio e in questa storia ci siamo pure noi. Certo è che negli ultimi venticinque anni ci sono state trasformazioni travolgenti, tali da sovvertire alla base i modi di produzione, le modalità del consumo e della commercializzazione del prodotto cinematografico, la consistenza stessa del mercato, i rapporti con la Tv e gli equilibri tra la produzione nazionale ed europea e quella americana. Il problema della qualità artistica e culturale e della libertà, che nel decennio sessanta riguardava e mobilitava soprattutto un'élite della nostra cinematografia, adesso investe oggettivamente il fronte

più vasto della comunicazione audiovisiva e la garanzia di una accettabile incidenza italiana ed europea in un mercato multimediale, ove il prodotto americano torreggia. Alla vigilia del duemila, per la produzione audiovisiva italiana ed europea, è constatabile un oggettivo deterioramento, aggravato dall'ingresso delle compagnie americane nella proprietà e nella gestione di alcuni circuiti di sale.

*A giudicare dai comportamenti della stragrande maggioranza dei cineasti e dei critici, la rappresentazione da lei data appare meno irta di asprezze.*

Sembra un paradosso, ma la metamorfosi avvenuta e il restringimento delle libertà non sono stati accompagnati, se non sporadicamente, da manifestazioni di sofferenza. C'è stato e c'è un disagio, ci sono stati e ci sono conflitti, che però non si traducono in una lotta contro i poteri forti della comunicazione audiovisiva e contro compagni e coalizioni governative minate da scelte programmatiche che impediscono di intaccare interessi e posizioni dominanti, lasciando schiusa la porta soltanto a politiche di sostegno finanziario a una produzione di fievole respiro industriale, impossibilitata ad avere sbocchi nel mercato tradizionale delle sale. Ognuno, bene o maluccio, lavora, fa i suoi affari, ha i suoi vantaggi, profitti, convenienze, ma è l'insieme delle cose che non va come dovrebbe andare. In mezzo a questo ginepraio ci sono le riviste cinematografiche, anche se a leggerle, molte sembrano galleggiare in acque quiete, in un paradiso perduto, in una specie di *Shangri-La*, popolata da amanti di film infantili, se non orrendi. Ci siamo anche noi in questo ginepraio, intenzionati a descrivere, analizzare e raccontare il cinema e l'universo della comunicazione audiovisiva, come un impasto di creatività, affarismo, politica, spietata competizione industriale di modelli sociali, a raccontarli come se non fossero i migliori dei mondi possibili. Noi antipanglossiani cocciuti, allergici alle ideologie e alle mitologie, allenati a servirci di più grimaldelli e di più metodologie critiche per penetrare nella complessità e nella contraddittoria ricchezza del cinema dei moderni mass media. Contrariamente a molti altri, che proclamano il loro amore per il cinema, abbiamo la consapevolezza che un nuovo ciclo storico è iniziato e che sarebbe da matti ostinarsi a guardare al XXI secolo come se nei mass media fosse un semplice e meccanico, automatico, prolungamento, appena aggiornato, del XX. Gli scenari, che conoscevamo, sono profondamente cambiati e le esigenze di libertà, immutate, hanno davanti a sé montagne più alte da scalare. Di questo e di altro amerai ragionare con gli amici insieme ai quali, quaranta anni or sono, ci addentrammo nell'avventura di *Cinemasessanta*. Ma quasi tutti non sono più tra noi. Mi mancano particolarmente i due sodali più instancabili e cari: Lorenzo Quaglietti, con il quale ci siamo sempre divisi i pesi, fraternamente è Spartaco Cilento, consigliere amichevole, saggio, avvocato del diavolo, uomo spiritoso. La loro

*segue a pag. successiva*

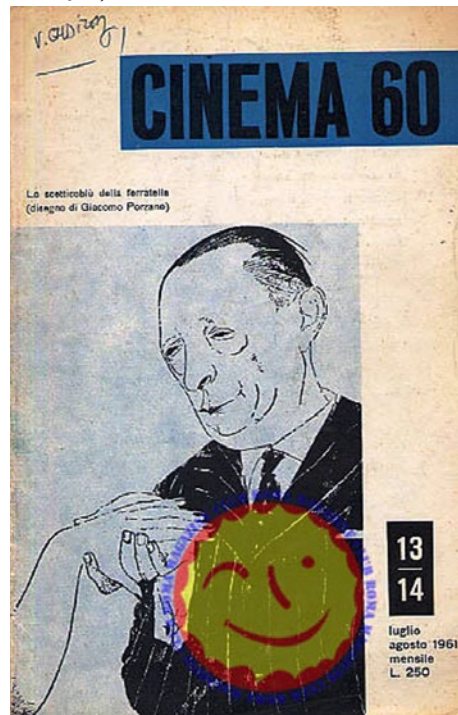
segue da pag. precedente  
 assenza mi fa sentire più solo in un'epoca  
 senza rabbia, povera di entusiasmo e ideali,  
 ricca di rassegnati.

Daria D'Angelo

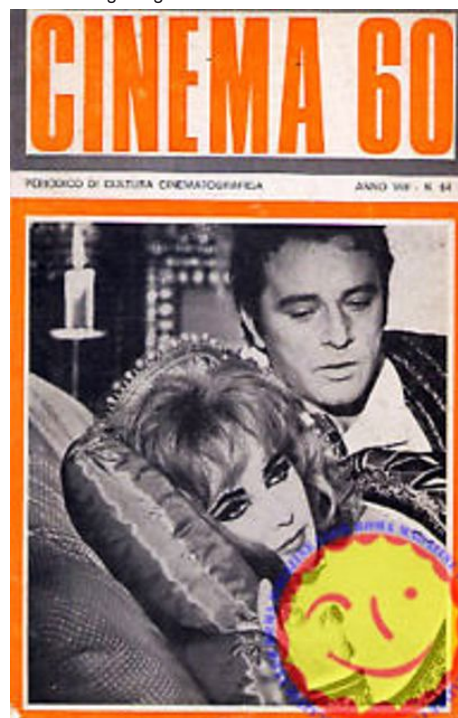
Da un'intervista inedita eseguita a scopi didattici da  
 un'allieva del corso di giornalismo tenuto presso l'Univer-  
 sità cattolica del Sacro Cuore - scuola di specializzazione  
 in comunicazioni sociali. Pubblicata sul numero  
 245,246,247/1999 di Cinemasessanta (trimestrale) pag.  
 21/30. (Trascrizione dall'originale Patrizia Masala)

## Copertine d'epoca di Cinema 60

(Ora Cinemasessanta. L'ultimo numero uscito  
 è il n. 328)



N. 13/14 Luglio/Agosto 1961 L. 250



N. 64 del 1966

## Al cinema

### Paterson



Michela Manente

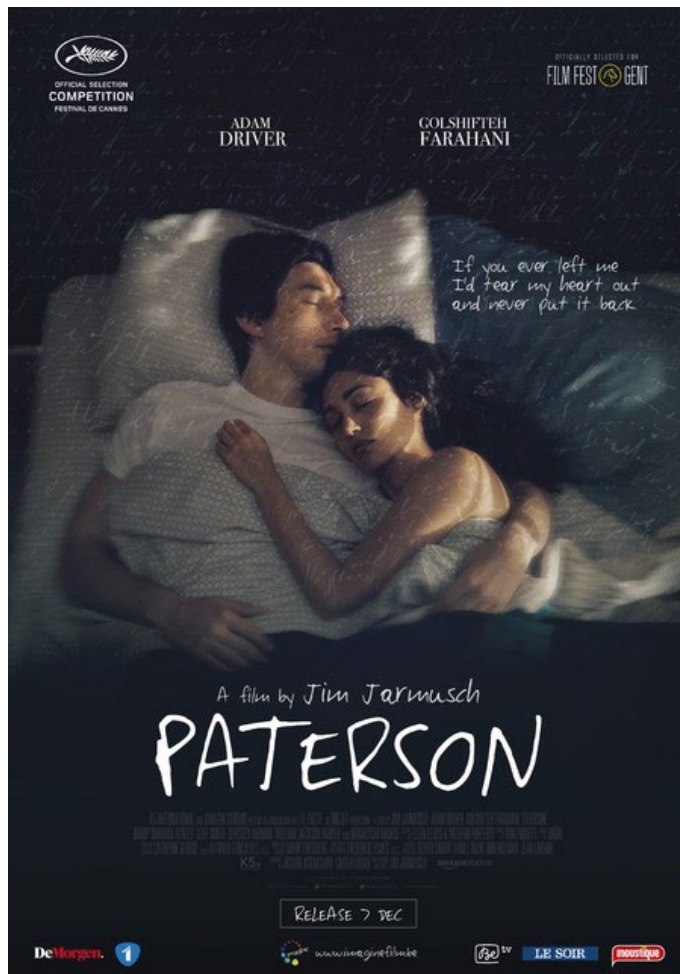
tagonista - che è inter-  
 pretato da Adam Dri-  
 ver, che recita anche in  
*Silence*, *Il risveglio della*  
*Forza* e nella serie tv  
*Girls* - è l'ultimo film di  
 Jim Jarmusch. Ma non  
 tutti sanno che *Pater-  
 son* è anche il titolo di  
 un poema del poeta  
 americano di cui nel  
 film si citano molte poe-  
 sie: William Carlos Wil-  
 liams. In *Paterson* il pro-  
 tagonista legge una  
 delle poesie più famose  
 di Williams: si intitola  
*This Is Just To Say (Solo*  
*per dirti)* in italiano  
 (1934) di cui si fornisce  
 un verso nel titolo. Il  
 protagonista di *Pater-  
 son* è un uomo di circa  
 trent'anni che lavora  
 come autista di auto-  
 bus e nel tempo libero  
 scrive poesie in un tac-  
 cuino per il semplice  
 piacere di farlo, senza  
 il desiderio di pubbli-  
 carle e avere un qual-  
 che riconoscimento.  
 Le sue poesiesono state

appositamente scritte  
 per il film dal poeta Ron Padgett, di Tulsa, in  
 Oklahoma, le cui opere non sono mai state  
 tradotte in italiano. La pellicola è scandita dal  
 susseguirsi dei giorni della settimana: è lunedì  
 e Paterson, come ogni mattina, si sveglia  
 verso le 6:15 per andare al lavoro. Saluta sua  
 moglie Laura (Golshifteh Farahani) e poi si  
 avvia col suo taccuino alla rimessa degli auto-  
 bus, dove prenderà l'autobus di linea che gui-  
 derà per il resto della giornata. Nei momenti  
 di pausa trova momenti di ispirazione per  
 scrivere alcuni versi ispirati da quello che ve-  
 de davanti a sé. Alla sera torna a casa e, dopo  
 cena, porta a spasso il cane Marvin - l'antago-  
 nista del film - per poi fermarsi al bar per una  
 birra. Tutti i giorni lo stesso copione, ogni  
 giorno storie diverse, soprattutto quelle ascol-  
 tate dai racconti dei passeggeri. Jim Jarmusch

Un film poetico se non  
 fosse per la narrazio-  
 ne a volte inquieta, al-  
 meno indiscutibil-  
 mente per il tema.  
*Paterson*, dal nome del-  
 la città del New Jersey  
 in cui è ambientato il  
 film e dello stesso pro-

«Ho mangiato io le prugne che erano in frigorifero»

affronta il tema della poesia in questo film in-  
 tenso; bello nella fotografia, nei contenuti e  
 nella modalità espressiva eterica e allo stesso  
 tempo concreta. È questa la visione della poe-  
 sia che ci offre il regista: la poesia è presente  
 in ogni attimo della vita anche se è necessario  
 saperla vedere: infatti pur nella ripetizione  
 assoluta degli eventi è possibile cogliere quel-  
 le differenze che arricchiscono e rendono in-



teressante la quotidianità, come sa fare il pro-  
 tagonista grazie alla sua capacità di ascolto e  
 di vedere. E quello che è importante, sono tut-  
 te le cose che è ancora possibile vedere e co-  
 gliere, e che danno il vero senso di continuità  
 del ciclo della vita. Il finale è magico: l'incon-  
 tro con lo sconosciuto giapponese inna-  
 morato di Williams che riconosce in Pater-  
 son la poesia. Jarmusch non racconta la  
 storia di un genio incompreso, tant'è vero  
 che i versi di una ragazzina incrociata per  
 caso sono commoventi quanto quelle del  
 protagonista o quasi: raccontano di un dono  
 che hanno il potere di cambiare ogni cosa,  
 perché dono di uno sguardo particolare sul  
 mondo.

Michela Manente

## Apulia Film Commission, bilancio di 10 anni d'attività

Uno studio per calcolare le ricadute economiche e sociali che l'audiovisivo ha sul territorio è stato fatto per Apulia Film Commission nei suoi primi dieci anni di attività



Adriano Silvestri

La ricerca illustra le caratteristiche e i risultati del lavoro svolto dalla Fondazione e misura l'impatto complessivo del settore in Puglia. Una analisi con tante tabelle, presenta-

ta in power point e un executive summary dall'Agenzia Acume di Roma, durante l'ottava edizione del Bif&st di Bari - con interventi di Flavia Barca e Liliana Grasso. Al team hanno collaborato Silvia Lucciari e Barbara Saracino. Va ricordato che la Commission supporta le produzioni con bandi "a sportello", per cui le somme corrisposte dalla stessa alle case di produzione vengono automaticamente riportate agli importi che - durante la lavorazione - queste pagano a imprese, fornitori, artisti e tecnici operanti nella Regione. In base a ciò si può - di volta in volta - calcolare l'impatto economico-finanziario sul territorio della singola opera filmica. Lo studio è importante perché approfondisce in maniera organica e riunisce in modo completo tutti questi dati grezzi. La trasmissione "Apulia Cinema" (trasmessa da Flytv) ha intervistato la dottoressa Barca: «Abbiamo calcolato in maniera indipendente la ricaduta economica delle attività sul territorio pugliese, e verificato gli impatti dei finanziamenti della Commission per valutare se questo denaro pubblico abbia avuto buon fine. A fronte di undici milioni di Euro, erogati nel periodo 2007/ 2015, gli impatti sono stati di cinque volte tanto. Per ogni euro investito dalla Fondazione, le produzioni - che hanno girato sul territorio - ne hanno lasciati cinque nella Regione. Va osservato che ci sono opere filmiche, come il

documentario, che hanno procurato risultati ancora più interessanti in termini di rapporto tra contributo erogato e cifra spesa. Oltre alla ricaduta diretta, c'è anche un moltiplicatore, in termini indiretti, di almeno uno a otto. Il cinema è volano della cultura, ma porta anche effetti sull'economia.» Interviene Maurizio Sciarra, presidente di Apulia Film Commission: «Questo studio fa anche cadere alcuni luoghi comuni, relativi a che cosa comporta girare dei film in Puglia. A fronte di un investimento di undici milioni, i ritorni diretti e indiretti sono stati di 90 milioni di Euro. Un altro luogo comune è che i film si girano in una sola località. Non è vero. Perché la diffusione abbraccia tutte le sei province della Regione. L'altro luogo comune è che essi vengono prodotti da società aventi sede fuori dalla Regione, per cui non lasciano nulla sul territorio pugliese. Non è esatto. Procurano tanto lavoro e grandi competenze.

Fanno crescere le aziende locali e consentono uno sviluppo complessivo di questa Regione, più pulito e più attento alla occupazione giovanile e femminile. Le serie televisive sono quelle che assicurano il miglior risultato, perché - dovendo girare molte puntate - occorrono molte settimane. Per un lungometraggio la media di lavorazione in Italia è di sei settimane. Una serie - invece - gira tanto di più. Abbiamo obiettivi più ambiziosi da raggiungere, con idee innovative su cui lavoreremo nei prossimi mesi.» Antonio Parente, direttore della stessa istituzione, sottolinea: «La produzione audiovisiva in Puglia si presenta sotto forma di industria creativa, capace di generare significativi impatti economici e occupazionali e non solo come semplice motore di promozione turistica. Un'industria ormai matura, fatta di alta professionalità e capace di mobilitare risorse fisiche e culturali. Questa ricerca conferma il lavoro fatto in questi anni, ma è anche di grande stimolo per il futuro.» Daniele Basilio, responsabile delle produzioni nella Fondazione, spiega che lo studio compie una

Regione per un totale complessivo di 3.720 giornate lavorative (di cui 758 solo nel 2015), con una media di 17 giorni per ciascuna opera filmica. Hanno raggiunto il massimo di 318 giornate per il gruppo costituito dalle tre serie di "Braccialetti Rossi", seguite dalle 147 giornate relative alla fiction "Tutta la Musica del cuore". Il film che ha richiesto il periodo più lungo di lavorazione è stato "Allacciate le cinture" di Ferzan Özpetek. I lungometraggi assorbono il 63 per cento dei contributi totali (in media 82mila euro ciascuno); le serie televisive ottengono in media 145mila euro; mentre solo l'uno per cento del budget è corrisposto a videoclip, videogame e produzioni fuori formato. La filiera dell'audiovisivo va dallo sviluppo iniziale alla lavorazione, dai servizi ai finanziamenti, dalla produzione alla promozione, e dalla distribuzione arriva alla sala cinematografica. Il sistema cinema si conclude con la conservazione, la formazione e l'audience development. La fondazione svolge - per ciascuna di queste fasi - proprie attività specifiche, che vanno a beneficio di 130 aziende di produzione, di 90 imprese di servizi e di decine di altre attività, fino a raggiungere i 200 schermi presenti nelle strutture di esercizio. Effetti importanti per le tante location utilizzate, per le numerose produzioni attratte, per l'impatto economico e per il contributo all'immagine della Puglia nel Mondo. La mappa delle location comincia da Bari e comprende 180 Comuni della Regione (più di un terzo dei Paesi della Puglia) e qui la popolazione tocca con mano i diversi set allestiti. È successo in particolare a Monopoli, Lecce, Polignano a Mare, Taranto, Brindisi, Otranto, Fasano, Gallipoli, Cisternino, Altamura, Gravina in Puglia, ma anche in località non abitate, come Torre Guaceto e Casteldelmonte.

L'ultimo film qui girato è "Wonder Woman", di prossima uscita nelle sale; l'assessore regionale Loredana Capone lo presenta con orgoglio agli operatori stranieri interessati al turismo in Puglia. Le cifre astratte dello studio si trasformano - così - in opere filmiche concrete, che in alcuni casi devono ancora essere viste dal pubblico. Sono dati relativi al passato, ma che appaiono dinamici, come dimostra il caso dell'ulteriore impatto economico sulla Regione, che si deve ancora verificare, in quanto alcune si riferiscono a uscite previste in futuro sul piccolo o sul grande schermo. E infine va ricordato che molte delle opere filmiche - girate o ambientate in Puglia - continuano a portare benefici, in quanto proseguono le proiezioni e le trasmissioni, in onda su emittenti televisive nazionali e straniere.

Adriano Silvestri



Il presidente di Apulia Film Commission, Maurizio Sciarra (primo a sinistra), presenta i dati durante il Bif&st 2017 a Bari. Accanto a lui Flavia Barca e Liliana Grasso (di Acume), e un dirigente della Regione Puglia

analisi di tutte le opere finanziate fino al 2015, mentre - ad oggi - il numero delle produzioni ha già superato il numero di 400. In particolare cita il caso della nuova serie televisiva "Il Capitano Maria", girata in Puglia tra Dicembre 2016 e Marzo 2017 (presto su Rai 1): ha portato benefici sul territorio per ben 18 settimane consecutive di lavorazione. L'attività esaminata si traduce operativamente in 269 titoli di opere filmiche finanziate o supportate, tra lungometraggi di fiction e documentari, serie televisive e cortometraggi, spot e videoclip, web e altri formati. Il contributo finanziario è stato erogato in particolare ai produttori di 93 lungometraggi, di 27 serie o film tv, di 83 documentari, di 56 corti e di nove opere minori. Per altri 96 progetti è stato - invece - fornito tutto il supporto logistico, pur non accedendo ai finanziamenti. Nel periodo considerato le produzioni hanno girato nella

## La liturgia della proiezione eidetica: la duplice “mimesis” antropoteologica



Giovanni Mazzallo

l'essere, l'essenza, l'esistere, l'esistenza, gli enti e le loro accidentalità sostanziali (azioni, fatti, opere, pensieri, idee, sogni, etc...). Il cinema è (come tutto del resto) spazio-tempo (sua diretta manifestazione materializzata), realizzazione dell'uomo concernente (come dice la sua radice etimologica) il movimento (quindi il divenire, lo scorrere necessario del tempo) distinguendosi da tutte le altre concrezioni dello spirito umano in quanto “ars maxima” che rappresenta quanto più visibilmente possibile il tempo nella sua fisicità attraverso le sequenze narrative di una storia e nella sua metafisicità mediante la sua esposizione nella sua relativizzazione all'interiorità di ogni essere. Il cinema, essendo (dello) spazio-tempo, illumina e rende visibile l'anima stessa dell'uomo (il suo mondo interno, la sua propria dimensione privata) andando ben oltre i limiti del visibile dell'occhio umano estendendone i confini così da inglobare (oltre alla relatività delle visioni che ciascun ente ha della vita, dell'esistenza, dell'universo) anche il flusso cronotopico stabile dell'essenzialità degli enti (data per l'appunto dal loro formarsi con l'esperienza d'esistenza nel tempo) potendo dunque proiettare tanto lo spazio-tempo nella sua oggettività quanto nella sua soggettività (che, scaturendo dal tempo vissuto oggettivamente, si concretizza nel regno della mente retto da dinamiche particolari che regolamentano lo spazio e il tempo in modo differente per ogni ente). Il cinema, pertanto, esibisce la mente e i suoi processi fondamentali costituendo a tutti gli effetti il prolungamento ineluttabile dell'apparato occipitale umano che fissa nuovi confini (più ampi) del territorio di ciò che è possibile vedere giacché diviene praticabile il tortuoso sentiero verso una percezione e una comprensione più estesa della natura completa dello spazio-tempo (nella sua fisicità oggettiva e nella sua metafisicità soggettiva); l'uomo è e conosce elementarmente ciò che può vedere (ed afferrare) con i sensi e con la mente, il cinema (proiettando la mente, le sue illusioni e le finzioni dell'immaginazione) non mente mai perché anche la più efferata menzogna è attestazione della sua espressa scientificità (viene sondato il meccanismo interiore dell'anima che ha causato un prodotto della fantasia) e anche gli stessi sogni, i desideri, le chimere, i voli pindarici sono (nel complesso dello spazio-tempo

reso più ampiamente visibile nella sua infinita magnitudine dal cinema) reali alla stessa maniera dell'esistere nella sua fatticità (sorgono pur sempre dalla visione del Reale, inquadro dal cinema in modo da comprendere anche le sue ripercussioni metafisico-soggettive (per la conoscenza della realtà nella sua intera profondità) date nella fonte ancestrale (da cui tutto si origina) dello spazio-tempo). Il cinema è la prima approssimazione gnoseo-ontologica dello spazio-tempo che all'uomo è dato comprendere, spazio-tempo piano particolare approfondito che è compreso dal cinema (e reso dunque accessibile all'uomo) e che è a sua volta seconda approssimazione imprescindibile dello spazio-tempo non-euclideo universale che istituisce la natura quintessenziale del Tutto ed è pienamente identificabile con l'Assoluto, con il Trascendente, con Dio. Il cinema, rivelando approssimativamente lo spazio-tempo, è quindi una sorta di limitata e cir-



coscritta “teofania” in cui la cinepresa funge da occhio sia (concretamente) dell'uomo che (astrattamente e meta-fisicamente) di Dio (che è lo Spazio-Tempo), essendo la terza entità (il Cine-Occhio) in cui si fondono competentivamente la personalità della soggettività (l'arte) e l'impersonalità dell'oggettività (la fisica). Il cinema può dunque rappresentare (assimilandosi nella sostanza alla filosofia) la sintesi hegeliana di soggetto e oggetto, arte e scienza, mondo umano e mondo naturale nello sfondo ontologico archetipico della cronogeometria del cosmo. Nel cinema l'uomo “guarda” (benché approssimativamente) Dio (lo spazio-tempo) e Dio (lo spazio-tempo) “guarda” l'uomo (in quanto matrice dell'Esistere). Nel cinema il “nulla” irrelato non esiste (è sempre buio, quindi datità visibile), la Visione (il cinema) sarà perciò perennemente (essendo da sempre, sempre e per sempre lo spazio-tempo). Il cinema stesso, più praticamente, si effettua quando la luce fende le tenebre dell'oscurità in sala (per alcuni, difatti, il cinema è Dracula, non-vivente che vive ed esiste). Il cinema è l'unico mezzo che si ha per trattenere (anche se in modo limitato) lo spazio-tempo

in discrete fasi del suo “continuum” esistenziale (nella pellicola è possibile rivivere il passato, ciò che per il divenire è già “morto” e che per le dinamiche spazio-temporali resterà sempre vivo in quanto influenzante il corso degli eventi per il presente e il futuro, così da porre un discrimine fra la nozione semplicistica di “vivere” e quella di “esistere” (il passato esiste sempre). Nel “continuum” spazio-temporale deterministico (una volta completatosi il suo probabilismo di base) il destino temporale di ogni cosa è tracciato a-priori, l'esistenza stessa è concepibile come una pellicola i cui fotogrammi sono già filmati, impressi sin dall'inizio (in attesa solo di essere vissuti, si pensi alla soluzione gödeliana delle equazioni einsteiniane di campo). Non è l'Uomo ad avere il Tempo, è il Tempo a possedere l'Uomo (come insegna anche la relatività generale trattando dei domini spazio-temporali cosmici in cui la dilatazione temporale gravitazionale decide della giovinezza degli enti). L'uomo non è veramente fautore e creatore delle sue opere e della sua vita, ma il raccoglitore, lo scopritore di ciò che a lui si disvela nel tempo. Egli non mette in realtà in atto ciò che fa principiando unicamente da sé ogni cosa, ma a lui capita nel tempo di agire in base alle circostanze resesi possibili temporalmente. Il processo di creazione dell'opera artistica è una sorta di automatismo che sorge nelle visioni oniriche e nei parti della fantasia dal vissuto della realtà che la mente rielabora e affina dando vita all'opera artistica. La realtà suggerisce a-priori e la tecnica modella a-posteriori. Noi siamo animali tetradimensionali (in quanto ubicati in un certo continuo tetradimensionale per cui la realtà in sé è spazio-tempo), siamo fatti e viviamo di tempo, tempo che poi viene giostrato nelle più poliedriche maniere nella dimensione onirica e nell'immaginazione, l'opera d'arte (romanzo, film, scultura, dipinto, brano musicale, etc...) nasce quindi da sé con l'uomo a fungere da michelangiolesco demiurgo che origina l'opera che (in sé, irrelatamente, potenzialmente) è già nel marmo. Una specie di metodo Stanislavskij rovesciato (non l'uomo che s'adatta al ruolo da recitare (in questo caso all'opera), ma il contrario (l'arte che s'adatta ad ogni uomo divenendo un “datum” singolare e personale scaturendo dal “datum” universale ed assoluto dello spazio-tempo)). L'arte è nel tempo, l'artista è il tempo, l'uomo è scultore del tempo. Il cinema è una creatura che è da sempre stata (col semplice e solo vedere si ha sempre cinema) e che in sé è sorta spontaneamente data la sua natura vincolata al cuore dello spazio-tempo (l'uomo l'ha solo scoperta). Il cinema, pulsante dal più profondo della Cronosfera dell'universo, può davvero consentire in vita la visione (approssimata) del temporalmente eterno Trascendente.

Giovanni Mazzallo

## L'operato di Falcone e Borsellino

Il Circolo FICC Cento Fiori di Monaco di Baviera, il 24, il 29 giugno ed il 2 luglio, commemora, con una manifestazione articolata in tre eventi ed in sedi diverse, l'operato di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino



Ambra Sorrentino-Becker

Sono ormai passati 25 anni dall'uccisione dei magistrati Giovanni Falcone e Paolo Borsellino e ci chiediamo cosa è stato fatto - e cosa si può ancora fare - a livello nazionale e internazionale nel contrasto alla criminalità organizzata.

Il Maxiprocesso di Palermo del 1987, condotto sulla base della pubblica accusa sostenuta da Falcone e Borsellino e che ha visto 460 imputati, 19 condanne all'ergastolo e pene detentive per 2.665 anni, è stato il più grande processo penale di tutti i tempi. E' stato uno dei momenti più importanti della risposta dello Stato a un attacco armato e violento della mafia, che, poi, con gli omicidi del 1992 dei due magistrati e delle loro scorte, è proseguito nel 1993 con gli attentati di Roma, Firenze e Milano. Ricordando oggi il loro sacrificio e quello di tanti altri, vogliamo riflettere su quali obiettivi siano stati raggiunti in questi ultimi 25 anni e quali strumenti culturali, legislativi, giudiziari e fiscali abbiamo o potremmo avere a disposizione in Italia e in Europa per contrastare la libera circolazione dei capitali illeciti. Spesso all'estero si tende a credere che le mafie in generale siano un fenomeno italiano e che altre società ne siano escluse. La strage di Duisburg, avvenuta il 15 agosto del 2007, davanti ad un ristorante italiano, nella quale morirono sei persone per mano di alcuni esponenti della 'Ndrangheta, ha in parte aperto gli occhi all'opinione pubblica tedesca, che - proprio in quella circostanza - si è resa conto della presenza prepotente della criminalità organizzata anche sul territorio tedesco. Allo stesso tempo mancano in Germania alcune leggi essenziali, quali quella che considera reato l'associazione a delinquere per scopi mafiosi. L'intento del nostro progetto è quello di informare e sensibilizzare il pubblico bavarese spesso ingenuo su queste tematiche. La Germania è un paradiso per i mafiosi, i cui capitali qui si muovono indisturbati, vengono riciclati ed investiti senza problemi. In Germania non è facile confiscare ai mafiosi il loro capitale. Facciamo un esempio: se un pizzaiolo per uno strano caso del destino si ritrova ad avere guadagnato in pochi mesi una fortuna, questi soldi non gli possono facilmente venire sottratti e questo anche se si dimostra la sua appartenenza alla mafia. Lo Stato deve provare che lui non ha guadagnato questi soldi

con il suo mestiere, bensì con affari illeciti. In Italia è il contrario, è il pizzaiolo, (scusate l'esempio che ovviamente non vuole discriminare questo bel mestiere), che dovrà dimostrare come ha guadagnato tutti quei milioni!. Il coraggioso impegno dei due magistrati e il loro prezioso contributo alla lotta contro la criminalità organizzata si manifestò proprio in quella percezione che ebbero di seguire le



"Non parlo più" (1995) di Vittorio Nevano con Lorenza Indovina, Luigi Diberti, Anna Bonaiuto, Giusi Cataldo



"Convitto Falcone. La mia partita" (2012) corto di 30' di Pasquale Scimeca

tracce ed il percorso del danaro per arrivare ai criminali. Ora, il nostro progetto - intitolato "25 anni dall'uccisione di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino. Il loro lascito" - si articolerà in tre manifestazioni:

### La prima manifestazione

il 24 giugno, allo Sprachen & Dolmetscher Institut (SDI), prevede: la proiezione del film di Pasquale Scimeca "Convitto Falcone", l'intervento dell'On. Sonia Alfano, dal 2012 Presidente della Commissione antimafia, anticorruzione e antiriciclaggio nel Parlamento europeo, la moderazione di Stefan Ulrich, giornalista, giurista e vicedirettore della sezione di politica estera del quotidiano monacense «Süddeutsche Zeitung» e domande e discussione con il pubblico; in chiusura una video intervista in esclusiva al Capitano Ultimo.

La seconda manifestazione

il 29 giugno, all'Istituto Italiano di Cultura prevede la proiezione del film "Die Frauen der Mafia", l'allestimento della mostra fotografica itinerante "Donne e mafia", la lettura di testi dal libro "Le ribelli" di Nando Dalla Chiesa da parte degli studenti dell'Università Ludwig-Maximilian

di Monaco .

### La terza ed ultima manifestazione

si terrà il 2 luglio nella sala dell'Akademie der Nationen di Monaco, e prevede la proiezione del film "Non parlo più - La vera storia di Rita Atria" con la presenza del regista Vittorio Nevano e, durante la pausa, un piccolo buffet con prodotti di Libera Terra.

Rita Atria, proveniva da una famiglia mafiosa, dopo l'uccisione del padre e del fratello scelse di collaborare con la giustizia. Divenne una testimone importantissima per un processo di mafia. Paolo Borsellino era divenuto il suo padre putativo, il suo punto di riferimento; ormai Rita viveva sotto scorta e doveva cambiare regolarmente il suo nome.

Dopo l'attentato al giudice decise di suicidarsi. Aveva 17 anni. Oggi si parla poco di lei. Eppure anche lei è stata di esempio per molti uomini e molte donne che - anche a costo della loro vita - hanno continuato l'opera dei due giudici uccisi dalla mafia. E questo ci fa sperare in un futuro di rispetto della legalità e della dignità di ogni cittadino perché - come diceva Rita Atria - "forse un mondo onesto non esisterà mai, ma chi ci impedisce di sognare?" Forse, se ognuno di noi prova a cambiare, forse ce la faremo".

Ambra Sorrentino-Becker  
Presidente del Circolo FICC Cento Fiori e.V.

[www.centofiori.de](http://www.centofiori.de)



## Un Totò diverso in una favola contemporanea: “Uccellacci e uccellini” di Pier Paolo Pasolini



Enzo Pio Pignatiello

Una favola che ha del delizioso e sorprendente: padre e figlio, in cammino sulla strada della vita, sperimentano strani incontri per la sua atmosfera insolita e spensierata, *Uccellacci e uccellini* incuriosisce, rivelandosi un film stra-

ordinario, sbalorditivo. Il temperamento autenticamente tragico di Pasolini permette allo stesso regista di evocare la Terra nel suo divenire, inerme preda di un inarrestabile degrado, che l'avvento inesorabile della società dei consumi accelera e favorisce. Nel loro incedere cadenzato i due protagonisti si imbattono nell'angoscia di chi vive nella fame e nell'ingiustizia, e discettano sul mistero della vita e della morte. I gioiosi, provocatori, autoironici titoli del film, risuonanti della voce acuta e indimenticabile di Domenico Modugno, mostrano un cielo percorso da un nembo scuro e fuliginoso, che svela e copre, aleggiando, un barlume di luna crepuscolare. Quella stessa luna, apostrofata “vergine, intatta e giovinetta”, su cui Leopardi aveva proiettato la speranza che, così lontana dal mondo e dalle sofferenze umane, ne conoscesse però l'origine e lo scopo. Quattro anni prima dell'uscita nelle sale di *Uccellacci e uccellini*, nel vespro della giornata di apertura del Concilio Vaticano II, anche Papa Giovanni XXIII aveva rivolto un vibrante eloquio “alla luna”, nel discorso sulle grandi questioni che inquietavano il mondo del XX secolo, a causa delle quali tutti gli uomini di buona volontà dovevano affrontare le difficili “ore della mestizia, dell'amarrezza, della sofferenza”. Nella sua semplicità ed empatia, e con la sua umanità fuori dal comune, la figura di questo pontefice, eletto al soglio di Pietro proprio in quei fatidici anni Sessanta, affrontando temi quali la natura comunitaria della Chiesa e l'apertura verso i “fratelli separati”, si faceva portatore di un messaggio di pace, di fratellanza, di uguaglianza, capace di smuovere il cuore tanto dei potenti, quanto dei deboli, dei carcerati, dei sofferenti. Messaggio, questo, connotato nella poetica di Pasolini. Ebbene, proprio la luna, ammiccando dalle nuvole, offre a Totò un pretesto per conversare con suo figlio Ninetto:

Totò: “Con la luna nun se prende!”

Ninetto: “Chi te l'ha detto? E perché?”

Totò: “Perché s'ammusa. E tocca aspettà l'alta marea”

Ninetto: “E che è st'alta marea? Da che dipende?”

Totò: “E' la luna che cià 'na forza del gravità, cò' la quale l'acqua se alza...”

L'ambito spaziale è quello delle frange periferiche romane, là dove la città si innesta nelle campagne. Un viadotto in costruzione fa da emblematico sfondo, accentuando il rapporto dialettico tra il vicino e l'orizzonte, il limite e

l'infinito degli spazi sterminati su cui incombe il progresso umano inarrestabile determinando un cambio irreversibile e la distruzione definitiva di un mondo arcaico, quasi sacro e magico. I cartelli stradali indicano le distanze chilometriche delle capitali del Terzo Mondo, ma ricordano anche i nomi dei sottoproletari ormai usciti dalla storia. Insomma, una tensione inarrestabile fra città e campagna, centro e periferia, nuovo e antico, sottende al vagare dei due personaggi, anch'essi sottoproletari, i quali tutt' a un tratto si imbattono in uno strano compagno, un corvo parlante, che li interroga sulla ragione del loro viaggio e su quale ne sia la meta. Totò e Ninetto, disincantati e quasi indifferenti, non gli rispondono e restano vaghi. Ma la sintesi di un'intervista di Mao Tse Tung, concessa a Edgard Snow, messa come epigrafe a inizio del film, ha di fatto già risposto esaurientemente al sibillino interrogativo del nero pennuto: “Dove va l'umanità? Boh!” Sin dalle prime battute, *Uccellacci e uccel-*



*lini* si presenta come un film tutto giocato sulla metafora e sui simboli, una sorta di apologo umoristico in cui la realtà è incessantemente mutata nella propria dimensione figurale, allegorica, favolistica. Nel paesaggio funebre di una borgatella bianca e bigia, dove il sole pare più pallido e triste, Totò e Ninetto appaiono fra i curiosi fermi attorno alla casa dove due coniugi sono morti asfissati dal gas. Il viaggio interminabile comincia, dunque, con questo senso tragico che “la morte è tanto”, e Totò non esita a sentenziare: “Per un ricco morire è come pagare il conto alla vita. Paga, sì, ma la vita gli ha dato qualche cosa. Invece il poveraccio paga e dalla vita non ha avuto niente. Che fa il poveraccio? Passa da una morte all'altra morte”. Il vagabondaggio dei due “picari” viene affiancato dal corvo parlante – con la voce, fantastica nella sua cadenza emiliana, e dunque “rossa” per eccellenza, di Francesco Leonetti – personificazione dell'ideologia e



rappresentazione dell'intellettuale di sinistra degli anni Cinquanta, l'intellettuale laico e borghese, che incalza Totò e Ninetto con mille domande, parlando e parlando, nel tentativo di convincerli con la saggezza delle sue parole. Tra l'altro, narra loro un apologo duecentesco, durante il quale l'azione si trasferisce in pieno Medioevo, e il set davanti a una basilica romana di Tuscania, nel viterbese. I due frati giulareschi, Fra Ciccillo (lo stesso Totò) e il novizio Fra Ninetto (Ninetto Davoli) predicano agevolmente il Vangelo agli uccellini, ma solo con difficoltà riescono a farsi capire dai falchi e dai passeri, tant'è che, alla prima occasione i falchi, dimentichi del messaggio evangelico, tornano a ghermire i passeri. San Francesco invita i desolati Ciccillo e Ninetto a ricominciare da capo. Marxismo e Cristianesimo a confronto, dunque, due “chiese”, una laica e l'altra religiosa, ma con più di qualcosa in comune, ad esempio un'istanza di amore e un anelito all'uguaglianza, realtà che Pasolini vede già compendiate in quella classe della società – o, meglio, in quella condizione dell'esistenza – che è il proletariato. Se già il titolo del film, “Uccellacci e uccellini” sembra indicare, in metafora, il confine fra un gusto lirico e fiabesco (gli uccellini) e uno grottesco e provocatorio (uccellacci), è palese la simbologia propria del pensiero marxista, che divide il mondo in oppressori ed oppressi. Ma tale ideologia pare ormai soltanto un discorso moralistico, incapace di far presa sulle coscienze dei proletari. Tutto il pessimismo disfattista di Pasolini, tipico di questa fase del suo cinema, si rivela prepotentemente nell'abisso che separa l'astrattezza ideologica, inutilmente esortativa ed ammonitiva del corvo – *alias* intellettuale borghese comunista – e la concretezza fisiologica degli impulsi del corpo dei due vagabondi – *alias* proletari e sottoproletari.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Tornati uomini del Duemila - e pure così vicini ancora, nel loro sottosviluppo da Terzo Mondo, a quelli del Medioevo - il padre e il figlio della favola contemporanea si esprimono con gli istinti primari, ora violando una proprietà privata per espletare i loro bisogni corporali, ora raccogliendo la prostituta Luna, il cui nome richiama evocativamente il dialogo iniziale del film: "Ah, Luna, Luna, che mi fai fare, uh, uh", dice Totò. E Luna: "Namo laggiù in fondo ce sta un bel posto, ce sta tutto il fieno taiato, col profumo che non ce se crede. Che hai mangiato oggi a pranzo?". "Mah, veramente, non abbiamo ancora desinato". "Io ho pranzato a casa de mi' sorella, 'na fettina con gli spinaci in padella. Ah, che t'avevo detto. Lo senti che odore?". "Uh, uh", fa Totò annusando Luna dal basso verso l'alto. Tra gli istinti primari, gli unici consentiti "a coloro che sopravvivono a se stessi, senza neppure la coscienza di essere al mondo" (PIERO SPILA, «Pier Paolo Pasolini», Roma 1999, p.55), oltre agli stimoli del corpo, rientrano anche l'odio per i più deboli ed il servilismo verso i potenti. Non a caso, Totò e Ninetto si comportano con gli altri ora come sfruttatori, ora come sfruttati: inferiscono su una contadina che non può pagargli l'affitto di un cascinale di campagna mezzo diroccato, mentre si prostrano di fronte ad un loro ricco creditore e ai suoi cortigiani esasperatamente intellettuali. Di colpo irrompe nella favola proprio la Storia con le esequie di Togliatti, fra il pianto di donne e operai, gente che leva il pugno chiuso o si fa il segno della croce, in una parentesi altamente emotiva fatta da pezzi di repertorio inseriti nel film. E' il tramonto di un'epoca, la percezione profonda delle trasformazioni del nostro Paese e della società nazionale, "la crisi del marxismo, della Resistenza degli anni Cinquanta [...] patita e vista da un marxista, dall'interno; niente affatto però disposto a credere che il marxismo sia finito": sono le parole dell'autore all'uscita del film, col quale Pier Paolo Pasolini precedette di qualche tempo proprio quella rivolta del '68 che marchiò a fuoco la crisi di un certo modello dell'intellettuale impegnato. Il funerale di Togliatti è il punto culminante di *Uccellacci e uccellini*, ed è anche la fine del corvo, il quale, dopo breve, è "consumato" dai due affamati pellegrini. Mangiato per fame, dice Pasolini, ma anche assimilato, inserito nella propria esperienza. Totò: "Ce lo mangiamo" Ninetto: "Che?!" Totò: "Tanto se non ce lo mangiamo noi se lo mangia qualchedun'altro, e poi chi ce lo fa fa', me sembra pure matto, me sembra!" Ninetto: "Sì, sì che c'hai ragione! Quanto m'ha stufato! Così se impara ad impicciasse degli affari degli altri. Come se lo magnamo?" Totò: "Come gli antichi, che buttavano i cocci e mangiavano i fichi." Ninetto: "Eh!" Totò: "Mannaggia a li pescetti, mannaggia! Ah, ah, ah...Gnam!!!" L'intellettuale diventa martire della propria causa ideologica. "Lo sguardo tristemente va a

quello che resta, un po' di penne, le zampette, il becco, cenere e ossicini mentre i due riprendono il cammino, per la strada bianca tra la terra e il cielo. Camminano, facendosi sempre più lontani e piccoli, laggiù, nel sole, lungo la loro strada: come in un film di *Charlot*, mentre sullo sfondo si levano e atterrano grandi reattori" (G.B. CAVALLARO, in «Bianco e Nero», a. XXVII, nn. 7-8 del 1966, pp. 77-80). Un film che comincia da una morte e giunge ad una ulteriore dipartita, all'amara e atroce constatazione della fine di un periodo della nostra storia, ma forse anche alla consapevolezza che «gli uomini andranno avanti, nel loro immenso futuro, prendendo dall'ideologia comunista quel tanto che può esser loro utile nell'immensa complessità e confusione del loro andare avanti» (MAO TSE TUNG). Mentre si moltiplicano le conoscenze scientifiche e le ideologie si frantumano, Pasolini sceglie di raccontare l'incomprensibilità del mondo, ma anche di testimoniare il suo malessere e il suo disagio personale, con una intuizione formidabile: adoperare il comico Totò in versione tragicomica. Pasolini utilizza l'attore come un materiale linguistico e ne sfrutta tutte le risorse



espressive: la clownerie, la snodatura del corpo, le smorfie, i lazzi verbali, ma anche la sua dolcezza, l'essere uno come tanti - personaggio quasi quotidiano, familiare - la sua disperata malinconia. Con *Uccellacci e uccellini*, Totò, dopo una anticamera di teatro durata quarant'anni e dopo aver girato oltre 100 film passati accuratamente inosservati sotto il naso della critica, conobbe un improvviso plebiscito, guadagnando tutt'assieme, in una sola stagione - l'ultima della sua vita - tre premi che lo consacrarono "miglior attore" per i critici italiani del Nastro d'Argento, per i giurati del Festival di Cannes e per i critici internazionali del Globo d'oro. Con la guida sapiente del grande regista Pier Paolo Pasolini l'arte comica di Totò ritrova lo sberleffo e la smorfia tragica, rimasti per anni sepolti nel mucchio delle donnine in sottoveste e nella pochezza delle situazioni, disseminati in un mare di film mediocri e di commedie minori. A ben guardare, sono molti, nella lunga carriera dell'attore



napoletano, i momenti di forte amarezza. Dagli sguardi dell'accompagnatore di *Yvonne la Nuit*, alle smorfie del padre di famiglia, costretto ad alloggiare i suoi in un cimitero, in *Totò cerca casa*; dalle sorprese dell'"osservatore" di *Napoli milionaria* ai silenzi di Salvatore Lojacono che, scoperte le ipocrisie del nostro mondo, preferisce cercare un po' di dignità in carcere nel rosselliniano *Dov'è la libertà?*; dalle considerazioni umanistiche del piccolo imbroglione di *Guardie e ladri*, alle lezioni del "maestro" dei *Soliti ignoti*. Eppure nel poveraccio, lamentoso e felice, crudele e candido di *Uccellacci e uccellini* che, dall'esistenza, ha appreso un unico insegnamento - è bene badare a stare il meglio possibile - la grande carica tragica di Totò, partendo dai manichini da opera dei pupi e dalla commedia dell'arte, si sviluppa a tal segno da riuscire a riassumere, con il candore e la forza incisiva propria dell'attore partenopeo, tutto il mistero della vita. «Non scelgo mai un attore per la sua bravura di attore, cioè non lo scelgo mai perché finga di essere qualcos'altro da quello che egli è, ma lo scelgo proprio per quello che è. Volevo un personaggio estremamente umano, cioè che avesse quel fondo napoletano e bonario, e così immediatamente comprensibile, che ha Totò. E nello stesso tempo volevo che questo essere umano così medio, così "brava persona", avesse anche qualcosa di assurdo, di surreale, cioè di clownesco, e mi sembra che Totò sintetizzi felicemente questi elementi» (PIER PAOLO PASOLINI). Ancora una volta Pasolini aveva colto nel segno.

Enzo Pio Pignatiello

Scheda del film:

### **Uccellacci e uccellini (1966)**

Regia, Soggetto e Sceneggiatura

Pier Paolo Pasolini

Durata 88' - Incasso 173.000.000 (valore attuale: 4.274.000.000) - spettatori: 606.442

Produttore Alfredo Bini per Arco Film Direttore della Fotografia Mario Bernardo e Tonino Delli Colli Musiche Ennio Morricone Montaggio Nino Baragli Sceneggiatore Dante Ferretti Direttore di Produzione Fernando Franchi Aiuto Regista Sergio Citti Fonico Divo Cavicchioli

Interpreti: Totò (Totò Innocenti/frate Cicillo), Ninetto Davoli (Ninetto/frate Ninetto), Femi Benussi (Luna), Rossana Di Rocco (un'amica di Ninetto), Renato Capogna e Pietro Davoli (due canaglie), Rosina Moroni (donna del casolare) Lena Lin Solaro (Urganda), Gabriele Baldini (il dentista dantista), Riccardo Redi (l'ingegnere)

## Ingmar Bergman. Tragitto dalla fede alla psicoanalisi



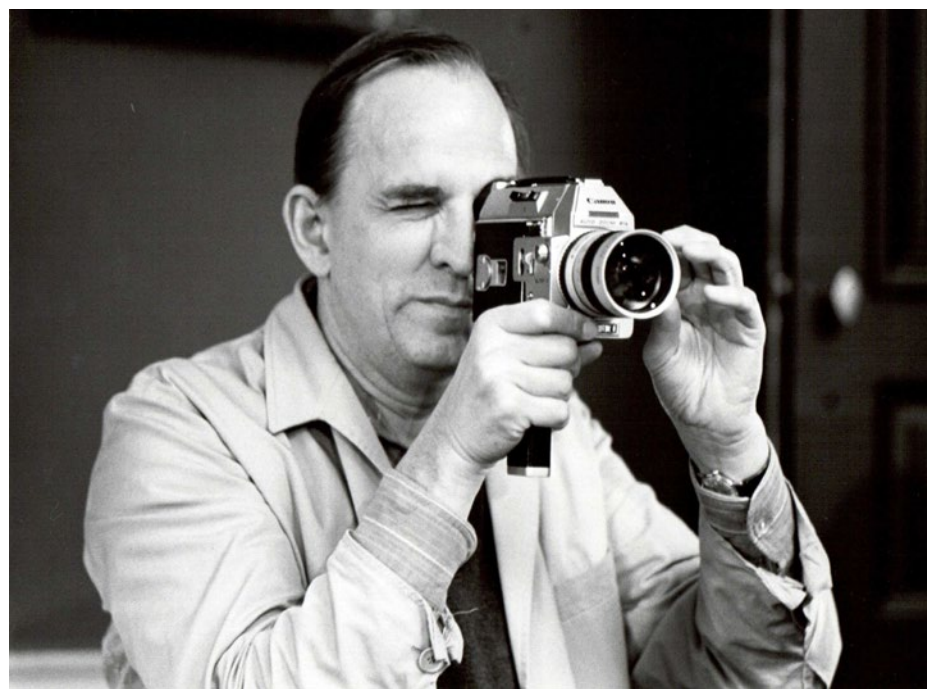
Fabio Massimo Penna

Nelle pellicole del regista svedese Ingmar Bergman, l'assenza di Dio e conseguentemente la vita umana intesa come inferno sono situazioni che impongono ai protagonisti la ricerca della salvezza, della grazia. La

rimane impietrita davanti all'immagine televisiva di un bambino nel ghetto di Varsavia distrutto. La guerra, in queste pellicole, viene spesso sentita come senso di colpa. Alla base del pensiero bergmaniano vi è il concetto religioso. Quella del regista svedese è una religiosità problematica, che genera poche certezze e molti dubbi. Emblematiche sono le frasi del cavaliere Antonius Block ne *Il settimo sigillo*:

realtà agiata e apparentemente solida, e costringono a una vera conoscenza di sé stessi: sono sondaggi spogli, oggettivi, rotti da incubi e allucinazioni, di un onirismo che del gelo reale è solo la verità meno confessata" (G.Fofi-M. Morandini- G.Volpi, *Storia del cinema 2*, Garzanti editore, 1988). Da questa attestazione dell'assenza di Dio discende l'accettazione di un'esistenza senza il divino e quindi un'opera laica che indaga i rapporti tra gli uomini e scava nei meandri della psiche umana. Paradigmatico è lo studio dei comportamenti dei personaggi di *Sussurri e gridi*, film pieno di rimandi a Freud e a Jung, in cui si narra la veglia di tre donne attorno a una quarta che sta morendo (sono sorelle). La teoria freudiana ci soccorre ricordandoci come in famiglia la malattia può venir sfruttata a proprio vantaggio dal malato costringendo i familiari a continue dimostrazioni d'amore e a imporre il proprio volere sugli altri (tornaconto della malattia) come fa la malata Agnese del film, che alterna questi stati a una sintomatologia fondata sui sensi di colpa che trovano nella patologia una sorta di equa punizione. La situazione familiare delle quattro sorelle del film rinvia allo stato generale della società moderna. Bergman sottolinea lo stato mentale alterato dell'uomo moderno, una nevrosi che dal singolo si fa collettiva. In questo senso, come sottolinea Aristarco in *Sussurri e gridi* il disagio psicologico si allarga all'intera società contemporanea: "Il regista ci presenta dunque un caso di 'nevrosi familiare' come emblema del mondo d'oggi. È così evidente che in 'condizioni simili di tensione psicologica' nei suoi attacchi d'asma 'non può respirare l'atmosfera di casa' intesa in senso lato, cioè l'atmosfera della società in cui vive, esiste, o meglio, cerca di esistere" (Guido Aristarco, *I sussurri e le gridi*, Sellerio editore, Palermo, 1988). Costatata l'incapacità della religione di placare i tormenti interiori dell'uomo, Bergman volge il proprio sguardo verso la teoria psicoanalitica e trova qui un sostegno alla ricerca di senso, anche e soprattutto, quando affronta problematiche legate ai rapporti tra genitori e figli e tra uomo e donna all'interno delle dinamiche di coppia. Nelle ultime tappe del proprio viaggio cinematografico Bergman sembra giungere a un'accettazione serena della realtà che se pare essere sempre lontana dal paradiso se non altro non si connota come discesa agli inferi. Si ha allora l'approdo a *Fanny e Alexander*, film in cui "tutto può accadere, tutto è verosimile" e infatti la vita presenta qui, non un volto univoco, ma mille sfaccettature in un'alternanza di tragedia e commedia, che è la vera essenza dell'esistere. Lo stesso regista svedese amava, d'altronde, una frase di George Bernard Shaw: "La vita non cessa di essere comica perché qualcuno muore. Non cessa neanche di essere tragica perché qualcuno ride".

Fabio Massimo Penna



Ingmar Bergman (1918 – 2007) regista, sceneggiatore, drammaturgo, scrittore e produttore cinematografico svedese

constatazione della tragica condizione umana dominata da quello che la critica ha definito "il lutto del cielo" (la mancanza di qualsiasi segno divino, il silenzio di Dio nei confronti dell'uomo) comporta la comprensione dell'insensatezza del vivere, del vuoto e del nulla su cui si fonda l'esistenza umana. Il critico Guido Aristarco ha visto come approdo finale dell'opera bergmaniana la "solitudine ontologica", momento conclusivo dell'impostazione filosofica del regista svedese: "Bergman approda di nuovo, e con maggiore intensità, alla convinzione di una assoluta mancanza di senso, di speranza nel nostro stato terreno" (Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo, 1984). Bergman, d'altronde, comincia a dedicarsi al cinema intorno al 1945, più o meno nel periodo in cui il mondo esce da due terribili guerre mondiali. In lui la neutralità della Svezia non placa il trauma di aver vissuto in un periodo di tale violenza; totalitarismi ed eventi bellici sono spettri che si agitano nei lavori del regista svedese tanto che in *Fangelse* ("Prigione") vi è un esplicito riferimento a Hiroshima, in *Luci di inverno* la paura di un conflitto nucleare spinge uno dei personaggi al suicidio mentre in *Persona* la protagonista

"La fede è un tormento, lo sapete? È come chiamare qualcuno che è là nel buio e non appare mai per quanto forte lo chiami". Avere fede significa credere in qualcosa di indimostrabile, che si sottrae a qualsiasi evidenza, che non rilascia alcuna prova tangibile della propria presenza. Di conseguenza il personaggio Block, e con lui Bergman, non può smettere di porre questioni e dice alla morte che chiede il silenzio "non smetterò mai di fare domande". I film di Bergman non smettono mai di fare domande, non ammettono una visione spensierata e aproblematica: accertato l'abbandono dell'uomo da parte di Dio, dimostrata la solitudine del genere umano il regista svedese non può fornire un'opera consolatoria ma condividere con lo spettatore il proprio malessere spirituale: "Bergman orchestra sondaggi interiori – perché ogni dramma resta sempre un dramma interiore – in un male di vivere le cui insorgenze lacerano una



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

## La televisione del nulla e dell'isteria (VIª)

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 avverata)



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



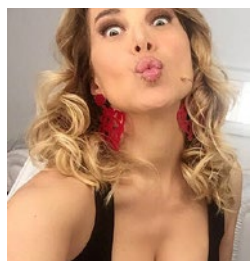
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Belevi noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Fabrizio Frizzi



Bruno Vespa



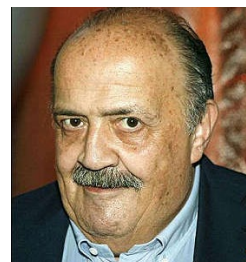
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



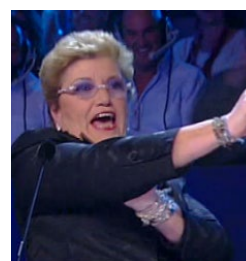
Simona Ventura



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 Perego



Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Marina Ripa di Meana



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank & f.



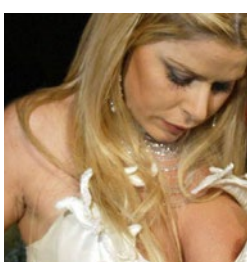
Vittorio Feltri



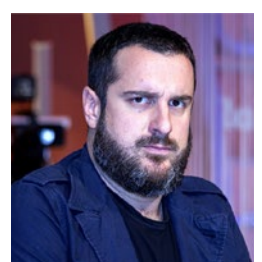
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

## Breve storia della "tv dei ragazzi" dagli anni '50 agli anni '80

Dedicato a Cino Tortorella



Andrea David Quinzi

La televisione ha avuto un impatto enorme sulla società, ma ben più forti e permanenti sono state le sue conseguenze sui giovani che, a partire dalla generazione degli anni cinquanta, sono cresciuti con la televisione, che ne ha permeato, e in gran parte condizionato, la crescita e la mentalità.

Da mezzo di intrattenimento, infatti, la televisione si è trasformata, nel bene e nel male, in uno strumento educativo, certo non di un'educazione nel significato classico della parola, piuttosto nel senso della formazione di una mentalità e di una memoria condivisa, con programmi, cartoni animati, serie televisive, canzoni e sigle, che hanno scandito momenti dell'infanzia e dell'adolescenza di diverse generazioni. Nel 1954, quando nacque la televisione italiana, l'aspetto educativo era molto sentito, gli italiani analfabeti erano ancora il 15% e solo un quinto della popolazione parlava correntemente l'italiano. La RAI, fin dai primi palinsesti di quello che allora si chiamava il Programma Nazionale, riservò appositi spazi e programmi televisivi rivolti esclusivamente ai giovani. Nacquero così i pomeriggi della TV dei ragazzi, con gli appuntamenti per i più piccini che precedevano quelli per gli adolescenti. Nel 1957, l'anno in cui iniziò Carosello, un giovane autore venuto da Ventimiglia, Felice Tortorella, detto Cino, su indicazione di un curatore dei programmi televisivi di allora, un certo Umberto Eco, ideò e presentò il programma: *Zurli, il mago del giovedì*, con il quale, con la celebre porporina dorata sulla testa e indossando un costume usato da Giancarlo Sbragia per *Il mercante di Venezia*, fece da battistrada a tutti i successivi programmi per ragazzi, e a conduttori divenuti poi noti professionisti della televisione come Paolo Bonolis (Bim Bum Bam), Carlo Conti (Big) e Fabrizio Frizzi (Tandem). Zurli, il mago del giovedì andò avanti per quattro anni, per poi affermarsi in un altro celebre programma della TV per i bambini: *Lo Zecchino d'Oro*, inventato dallo stesso Tortorella che, dal 1959 al 2008, ne condusse

50 edizioni. Accanto a lui apparve il personaggio di Ricchetto, uno scolaro somarello interpretato dall'attore Peppino Mazzulo, che per anni fu la voce ufficiale di un mito della televisione italiana: Topo Gigio. Negli anni '60 i programmi per ragazzi si arricchirono di appuntamenti come *Chissà chi lo sa?*, presentato da



Personaggi Hanna & Barbera

figlio di emigrati siciliani. Ma in quella RAI 'illuminata' furono anche prodotte le prime serie televisive destinate ai più giovani, come *I racconti del faro* (1967), con Fosco Giachetti e Roberto Chevalier; *I ragazzi di Padre Tobia* (1968-1973), con Silvano Tranquilli nel ruolo del prete e Franco Angrisano in quello del sacrestano Giacinto; *La filibusta* (1969); e *Le avventure di Ciuffettino* (1969-1970). Tra gli sceneggiati televisivi destinati ai ragazzi ci sarebbe da ricordare anche *Il giornalino di Giamburrasca*, diretto da Lina Wertmüller ed interpretato da Rita Pavone, ma la serie fu trasmessa in prima serata tra il 1964 e il 1965. Oggi che i cartoni animati si possono vedere mattina e pomeriggio e ci sono canali tematici che non trasmettono altro, possono sembrare incredibili l'amore e l'entusiasmo che suscitarono tra i bambini italiani i primi cartoni animati trasmessi in televisione, sebbene in bianco e nero e con il contagocce. I più famosi erano quelli disegnati da William Hanna e Joseph Barbera, che molti bambini



Peppino Mazzulo e Cino Tortorella

Febo Conti e ideato e diretto da Cino Tortorella, in cui due squadre di studenti di scuole medie italiane si sfidavano su domande di cultura generale e, alla vincitrice, veniva regalata un'enciclopedia. Il programma fu trasmesso fino al 1972, quando il suo posto venne preso da *Scacco al re* (1972-1973), al quale seguì *Il Dirodorlando* (1973-1975), anch'essi ideati e diretti da Cino Tortorella. Per i più piccoli, invece, c'era *Giocagìò*, basato su un format della BBC, trasmesso tra il 1966 e il 1969. In un'epoca caratterizzata dall'influsso politico e culturale americano, la RAI mandò in onda storiche serie televisive made in USA come *Le avventure di Rin-Tin-Tin*, *Lassie*, *I Forti di Forte Coraggio* (titolo originale F Troop), e l'indimenticabile *Zorro*, una serie prodotta dalla Walt Disney e

interpretata dall'attore Guy Williams, che in realtà si chiamava Armando Catalano ed era



Febo Conti in "Chissà chi lo sa"

figlio di emigrati siciliani. Ma in quella RAI 'illuminata' furono anche prodotte le prime serie televisive destinate ai più giovani, come *I racconti del faro* (1967), con Fosco Giachetti e Roberto Chevalier; *I ragazzi di Padre Tobia* (1968-1973), con Silvano Tranquilli nel ruolo del prete e Franco Angrisano in quello del sacrestano Giacinto; *La filibusta* (1969); e *Le avventure di Ciuffettino* (1969-1970). Tra gli sceneggiati televisivi destinati ai ragazzi ci sarebbe da ricordare anche *Il giornalino di Giamburrasca*, diretto da Lina Wertmüller ed interpretato da Rita Pavone, ma la serie fu trasmessa in prima serata tra il 1964 e il 1965. Oggi che i cartoni animati si possono vedere mattina e pomeriggio e ci sono canali tematici che non trasmettono altro, possono sembrare incredibili l'amore e l'entusiasmo che suscitarono tra i bambini italiani i primi cartoni animati trasmessi in televisione, sebbene in bianco e nero e con il contagocce. I più famosi erano quelli disegnati da William Hanna e Joseph Barbera, che molti bambini



Armando Catalano-Guy Williams

segue a pag. successiva

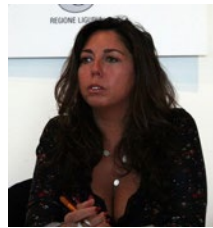
segue da pag. precedente

di oggi neanche conoscono. Il più celebre era *Braccobaldo Bau*, doppiato dall'attore Renzo Palmer, che in un piccolo show preceduto dal celebre motivetto: "Ci siete tutti? Siamo tutti qui, e tutti insieme, vogliam vedere, Braccobaldo show", introduceva tutti i suoi compagni antropomorfi: l'orso Yoghi, la cui voce era doppiata dall'attore Francesco Mulè; Pixie e Dixie; Magilla Gorilla; Wally l'alligatore; il cavallo cowboy Ernesto Sparalesto; la banda dei gatti di Top Cat; e il leone Svicolone, anche lui doppiato dall'attore Renzo Palmer con un singolare accento bolognese. Gli unici di quei personaggi famosi ancora oggi sono *Gli Antenati*, con Fred e Wilma-dammi-la-clava, grazie alla trasposizione cinematografica de *I Flintstones*; e *I pronomi*, ripresi a distanza di anni e riproposti come *I Jetson*. Due serie ambientate in periodi storici antitetici ma che rappresentavano entrambe la parodia del presente. Negli anni '70, in una società profondamente cambiata dalla contestazione, dalla crisi economica e dal terrorismo, la TV dei ragazzi proseguì la sua funzione educativa con programmi basati su documentari e reportage come *Avventura*, di Bruno Modugno, caratterizzato dalle bellissime sigle musicali: quella di apertura, *She came in Through the bathroom window*, dei Beatles, cantata da Joe Cocker; e quella di chiusura, la struggente *A salty dog* dei Procol Harum. Anche *Immagini dal mondo*, di Agostino Ghilardi, si basava su documentari dedicati alla natura e ai fatti dal mondo, un cosmopolitismo annunciato già nella sigla, in cui bambini di tutti i colori passeggiavano insieme per le strade del quartiere EUR di Roma. Era invece dedicato agli adolescenti *Trenta Minuti Giovani*, che si prefiggeva di essere un telegiornale per i ragazzi fatto dai ragazzi. Poi arrivarono gli anni '80, le televisioni private, l'affermazione grazie all'appoggio politico delle reti di Silvio Berlusconi. Da soggetto dei programmi televisivi i giovani ne divennero l'oggetto. Nell'ottica della televisione commerciale l'obiettivo non era più quello di educare, ma di attirare il più vasto pubblico possibile di adolescenti per sottoporli al martellamento della pubblicità. L'unica differenza tra la televisione per i più piccoli e la televisione per gli adolescenti fu quella stabilita dal target commerciale. La TV dei ragazzi berlusconiana si trasformò così in un contenitore di serie televisive americane con le risate di sottofondo, e di cartoni animati giapponesi estranei alla nostra cultura, dopo la visione dei quali tutto ciò che i ragazzi imparavano era soprattutto cosa chiedere di comprare ai genitori. La RAI, purtroppo, così come aveva fatto per i programmi televisivi, si adeguò al privato, inseguendolo sulla cattiva strada per non perdere gli investitori pubblicitari. Come disse Cino Tortorella in un'intervista prima di morire: "Alla Rai non importa più della tv dei ragazzi (...) Non ci sono più trasmissioni fatte a misura di ragazzo. Oggi i giovani sono dimenticati dalla televisione e questo è un vero peccato" (Silvia Fumarola, la Repubblica, 23 marzo 2017).

Andrea David Quinzì

## Doppiaggio

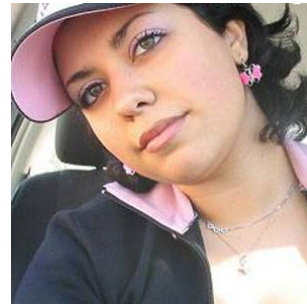
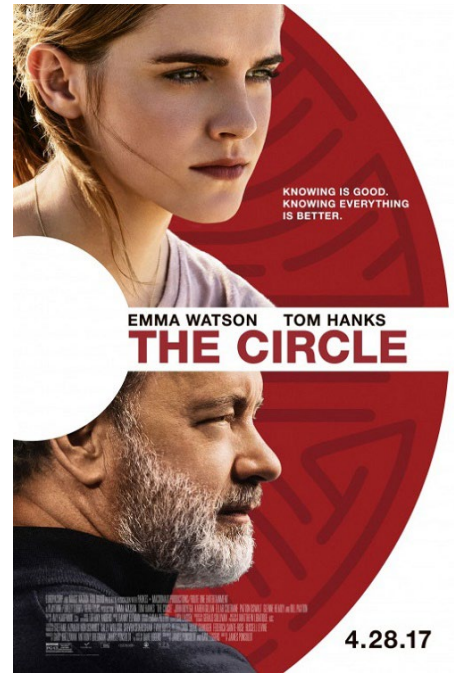
# Giovani doppia-attrici crescono, privacy e social stridono: il doppiaggio del film *The Circle*



Tiziana Voarino

Ermione, non è solo un nome particolare. Protagonista nella mitologia greca, figura femminile di riferimento nella *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio "E piove sulle tue ciglia Ermione", nei nostri tempi, invece, identifica di primo acchito soprattutto una delle compagne di avventure di Harry Potter, sia nei successi letterari, sia nei vari film fantasy che ne sono stati tratti. Nel proseguire delle uscite editoriali e cinematografiche Ermione, come Harry & C. cresce, si evolve caratterialmente e aumenta anche l'importanza del suo personaggio. Non è l'unica. Con lei sono diventate adulte anche l'attrice britannica Emma Watson e la sua voce italiana Letizia Ciampa. Trentenne, già affermata doppiatrice, tra gli altri ruoli, Carrie Bradshaw nelle note serie *The Carrie Diaries* e *Bloom*, una delle Winks, è la voce della Watson anche nel rifacimento di *La Bella e la Bestia* uscito quest'anno, dopo essere stata selezionata in un difficile provino sulla scelta dell'interprete. Ed è stata individuata per interpretarla anche nell'edizione italiana del film *The Circle*, con la regia di James Ponsoldt, al fianco di Tom Hank con la voce di Angelo Maggi, come in molti altri film tra cui, *Cast Away*, *The Terminal*, *Il ponte delle spie* e *Sully*. Mae Holland, la protagonista, è una ragazza normale. Pensa che la sua grande occasione lavorativa sia arrivata riuscendo ad entrare nel più potente network che si occupa di tecnologia e social media. Ben presto scoprirà che l'essere sempre connessa e avere il più elevato numero di follower possibile invece che ampliare le sue prospettive, la attanaglierà sempre più in un cerchio di controllo stretto sulla sua vita, idee, attività. Le conseguenze ricadranno anche sulla sua famiglia, sui suoi amici e sul mondo in cui si ritrova inserita e che rappresenta. La storia basata sull'omonimo romanzo di Dave Eggers, tratta un tema che affligge anche le nostre esistenze ed è stato letto dalla direttrice, autrice pure dei dialoghi italiani Eleonora De Angelis, prima di affrontare la stesura dell'adattamento. La De Angelis è stata la controfigura sonora di alcune tra le attrici più affascinanti di Hollywood: Jennifer Aniston, fin dai tempi di *Friends*, Angelina Jolie, Eva Mendez, Halle Berry e ha vinto l'Anello d'oro 2015 al Festival Nazionale del Doppiaggio Voci nell'Ombra come voce non protagonista del cinema per Patricia Arquette

Ermione, non è solo un nome particolare. Protagonista nella mitologia greca, figura femminile di riferimento nella *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio "E piove sulle tue ciglia Ermione", nei nostri tempi, invece,



Letizia Ciampa



in *Boyhood*. Negli ultimi anni ha iniziato anche a dirigere. In *The Circle* si è

cimentata con la regia in sala di doppiaggio di un doppiatore della caratura di Angelo Maggi e di una molto brava, seppur giovane, già con molta esperienza ed abituata a dare la voce alla Watson, Letizia Ciampa. Eleonora De Angelis ha saputo tirarle fuori sfumature e rotondità, corde diverse in un ruolo in cui si sarebbe corso il rischio di un'interpretazione piatta. A volte, quando si doppia lo stesso attore molte volte, si corre il rischio di abituarsi alle sue caratteristiche e di non ottimizzare la resa. Nel cast doppiaggio, curato da Sedif: Silvia Alpi assistente, fonico di doppiaggio Massimo Cortellesa, al mixer Fabrizio Pesce e Danilo Curi alla sincronizzazione. Un film che ci fa riflettere presentandoci un futuro possibile, anzi probabile, neanche poi così lontano.

Tiziana Voarino

## Tra i vari “don Antonio” di Cesare Zavattini

(\*La seconda parte di questo articolo: “Don Antonio: analisi di un soggetto” è ricavata da un mio precedente lavoro pubblicato su «Cabiria. Studi di cinema», n. 175, settembre-dicembre 2013)



Maria Carla Cassarini

Che cosa induce uno scrittore o un artista, che sia un cineasta o un altro esponente delle arti visive, a interessarsi della figura del prete e a farne un soggetto della propria opera? All'interno di una tradizione culturale cristiana - qual è quella che ancora dominava nell'Europa del Novecento, almeno fino ai primi anni Sessanta -, la scelta di concentrarsi sulla figura del prete (nella Chiesa cattolica sacerdote consacrato al culto divino e alla cura delle anime), quando non risponde a intenti biografici, può ascrivere ai motivi più vari, quanti sono quelli che ispirano i criteri selettivi di ogni autore; tuttavia, se in alcuni casi può attingere a un desiderio di completare la descrizione di un ambiente sociale o a una poetica legata ai ricordi d'infanzia, in altri sembra determinata da istanze esistenziali più profonde. Ad esempio, a una visione della vita che si radica in un continuo confronto critico tra la perfezione di Dio e la fallibilità dell'uomo e, sul piano morale, tra il dover essere e l'essere: un assillo che ha perseguito l'uomo fin dall'antichità. Le creazioni che derivano dalle diverse opzioni sono molteplici: talvolta rivolte ad approfondire la psicologia del personaggio attraverso analisi più o meno indulgenti, talaltra contaminate da un immaginario che si slancia nell'utopia, oppure limitate alla satira di costume, quando non al bozzettismo o alla coreografia. Ma proseguendo su questo passo si rischierebbe solo di restare su un piano molto generico e banale. La rassegna, infatti, potrebbe essere lunghissima e delle più disparate senza la possibilità di individuare termini di reciproco confronto: Bernanos, Guareschi, Bresson, D. Fabbri, Chesterton, Fellini, Chagall, Rossellini, Piccon, Sciascia, Manzù, Cronin,... tanto per citare alla rinfusa i primi autori e artisti dello scorso secolo, che giungono alla memoria, senza alcun impegno nella ricerca. *Video meliora proboque, deteriora sequor*<sup>1</sup>, osservava Ovidio e, *mutatis mutandis*, Paolo di Tarso nella *Lettera ai Romani* ribadiva più tardi quel turbamento, quasi parodiandone in greco l'espressione latina. Da un osservatorio del tutto laico, Cesare Zavattini sembra tormentato dallo stesso dilemma morale, che trasferisce poi da un ambito strettamente personale a quello umano e sociale. «Ammetterò che una volta dipingevo i preti e con un po' di malizia non per il mio anticlericalismo (sono l'ultimo anticlericale in Italia dopo Verdi, si parva licet) ma semplicemente perché disegnare un prete era facile. La veste copre l'anatomia. Che dopo, qualunque cosa si scelga, si finisce col mettere in un

1 *Vedo il bene e lo approvo, ma dal male mi faccio trascinare.*

prete, in una pera o in una propria faccia, volontariamente e involontariamente, solo quello che si ha, è un altro discorso. Ci si denuncia sempre anche limitandosi al neo, tutto nero»<sup>2</sup>. I preti che compaiono nell'opera di Zavattini (dai soggetti ai racconti, ai dipinti) costituiscono una componente non casuale della sua poetica, benché non abbiano un ruolo univoco e a seconda dei casi assumano significati differenti. A volte appaiono nei suoi quadri come elemento quasi imprescindibile di un ambiente di provincia, spesso quella padana (siamo nel periodo tra il '40 e il '50). Allora uno sguardo di simpatia, che lascia sfuggire un ironico ammicco, accompagna quei tratti essenziali di esseri umani defettibili, con le stesse debolezze di tutti gli uomini (“il tragitto che la tua mano segue per ricavare una stola o una tiara più lo percorri e più ti intieri e ti instoli”)<sup>3</sup>. Si pensi ai vari suoi quadri dai titoli dimessi: *Prete che suona con vaso di fiori*, *Prete al tavolo*, *Due preti in barca*, *Prete con bitter e selz*, e via dicendo. Sembrano far parte di un viaggio a ritroso nella memoria, che l'autore compie per recuperare sensazioni infantili e conferire suggestioni a un confronto tra passato e presente: come il ricordo di quando si vestiva da chierico e saliva all'altare a “servire la messa” o partecipava reggendo la candela a uno dei funerali e funeralini più volte rievocati nei suoi racconti e nelle sue pitture. A partire dagli anni '50 e in progressione maggiore dopo il 1960, tanto nei suoi dipinti quanto nei suoi lavori letterari e nei suoi progetti cinematografici, si accentua la riflessione critica sulle contraddizioni di una società che si ritiene cristiana ma che nei fatti ha “tradito Cristo”. Del resto non risparmia l'accusa neanche a se stesso ( § *L'autoritratto con cappello da prete* - 1963 - e la relativa dedica a Mario Verdona)<sup>4</sup>. Anche visivamente i suoi presbiteri si fanno autoritari: sono spesso prelati, calzano tricoroni e mitre; alcuni sono raffigurati con abito talare e croce in oro: *Prete d'oro*, *Crociata*, *Papa e prete*... Per approfondire queste tematiche, concludendo poi con un soggetto di Zavattini risalente agli anni Cinquanta e mai realizzato, occorre però procedere con ordine. Pertanto, si intende seguire un percorso che dia conto - pur nei limiti di un articolo che non

2 C. Zavattini, *Autopresentazione*, Mostra personale presso la “Galleria Tominelli”, Roma e Milano 1970 (riportato nel *Catalogo: Racconti a colori*. Cesare Zavattini pittore, a cura di Michela Scolaro, realizzato nel 2012 in collaborazione con Archivio Cesare Zavattini - Biblioteca Panizzi e Musei Civici di Reggio Emilia, Ibc Regione Emilia-Romagna).

3 C. Zavattini, *Diario cinematografico*, in: *Idem, Opere. Cinema*, a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Edizioni Bompiani, 2002, p. 443.

4 Silvana Cirillo, *Za l'immortale. Centodieci anni di Cesare Zavattini*, Roma, Edizione Ponte Sisto, 2013, p. 84.

pretende di essere esaustivo - del significato che nell'opera zavattiniana assume questa componente religiosa, benché il pensiero dell'autore si mantenga sempre cauto e distaccato nei confronti di qualsiasi etichetta formale. Nel 1949, scrivendo a Padre Morlion che lo aveva invitato a tenere un corso di cinema all'Università “Pro Deo”, Zavattini precisava:

*«Lei sa che idee fondamentali mi separano dal cattolicesimo. Come posso assumere il ruolo di insegnante in una scuola eminentemente cattolica? Lei sa che io sono ignorante ma non al punto di non avvertire l'incompatibilità della cosa. Lei dice che sono cristiano. Magari. Vorrei essere cristiano. [...] Io ho i miei conflitti interni, ho tante incertezze, mi sento spesso sperduto, ma non ho dubbi quando divido l'umanità in due categorie, i ricchi e i poveri, i sopraffattori e i sopraffatti. Le sinistre sono per i poveri e i sopraffatti. Con tutti gli errori e le esagerazioni che si vuole. Errori che talvolta mi spaventano.*



*Non vedo spiragli di luce. Le destre sono coi ricchi, coi sopraffattori. Quel Cristo che io cerco è con le sinistre. [...] Lo so che quelle mie parole sono ovvie grossolane, troppo semplici. Ma sono il mio pensiero. Sono il pensiero di tanti di oggi e di ieri. Una Chiesa di sinistra cambierebbe il mondo. Una Chiesa di destra è assente dal cammino verso la giustizia e la uguaglianza. Molti di voi sentono questo, la Chiesa è piena di compiti verso la nuova vita - ma il Vangelo continua a essere spiegato nelle chiese solo per impaurire, per attendere, per mortificare. I ricchi non andranno in paradiso, ma su questa terra sono protetti dalla Chiesa. La rivoluzione si chiamerà Lenin o un altro nome perché non si è voluto che si chiamasse Cristo. Nel Vangelo c'è tutta la implacabile forza che c'è nelle sinistre di questo secolo. E ancora dico cose ovvie. Credo in Dio, ma Dio è coi poveri e per poveri intendo quelli che noi umiliamo non essendo poveri; le mille specie di poveri.»<sup>5</sup> Benché scritta a distanza di pochi anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, la lettera di Zavattini contiene già in rapida sintesi tutta la tematica che sta alla base della*

*segue a pag. successiva*

5 C. Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, 1ª ed. Milano, Gruppo Edit. Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1988; ora in: *Idem, Opere. Lettere*, a cura di Silvana Cirillo e Valentina Fortichiari, intr. di Vincenzo Cerami, Milano, Ed. Bompiani, 2005, pp. 190-191



segue da pag. precedente

sua critica alla società del Novecento; pertanto si pone anche come chiave di lettura che aiuti a chiarire i frequenti riferimenti ai "pretti" nel pensiero e nell'opera di uno dei principali esponenti in Italia della cultura multimediale di quel secolo oltre che del neorealismo.

Partendo dalla Bassa

*Un paese* di Cesare Zavattini e Paul Strand, edito per la prima volta presso Einaudi nel 1955, è certo un libro che ancora oggi mantiene tutto il fascino di un racconto di vita autentica. Anche se ormai costituisce il documento di un passato che appare lontano, non sono pochi gli spunti per uno sguardo sulla realtà presente. Nei propositi di Zavattini doveva costituire il primo di una serie di volumi per la collana «Italia mia» (dal titolo omonimo del soggetto cinematografico risalente al 1951)<sup>6</sup>, ma rimase senza seguito. Secondo il progetto elaborato da Zavattini con la casa editrice torinese, la collana avrebbe dovuto raccogliere, a cura di vari esponenti del cinema neorealista, una ricca documentazione fotografica e didascalica che raccontasse in modo significativo le diverse parti dell'Italia in quel primo decennio del secondo dopoguerra. Il "paese" preso in esame è Luzzara. Lo scrittore, dopo avere sbrogliato la matassa dei ricordi, si sofferma a intervistarne la popolazione, che Paul Strand ha fotografato nel corso di alcuni sopralluoghi. Si delinea così una rappresentazione dal vivo dove ogni assolo rimanda a una massa corale, mentre il grande maestro della fotografia conferisce a quelle testimonianze il tocco della sua arte. Per Zavattini, Luzzara è il polo intorno a cui ruotano sentimenti affettivi contrastanti ma è anche "luogo dello spirito" - sottolinea Giorgio Boccolari<sup>7</sup> -, non solo perché lì lo scrittore e cineasta è nato e ha vissuto parte della sua infanzia e adolescenza, ma perché in quel territorio padano affondano le radici culturali del suo immaginario. Non importa se poi la sua vita a Luzzara fosse fatta di andate e ritorni, di lunghe assenze, di incomprensioni con tanta gente del posto. Annota lo stesso Zavattini, divertendosi a stendere una sorta di ironica autobiografia nell'introduzione al catalogo della sua "prima mostra antologica" di pittura, curata da Franco Solmi a Sant'Alberto (Ra) nel 1976:

"Z. ha riempito la testa agli italiani col suo attaccamento a Luzzara, alla Bassa, ma per la verità ama anche ogni luogo ove ha vissuto, e assai più serenamente: otto anni a Bergamo, tre nella ciociara

6 Il progetto del film *Italia mia* fu più volte ripreso con vari registi (da De Sica a Roberto Rossellini fino a Francesco Maselli, Michele Gandin, Fabbri e Vasile) e abbandonato. Ne furono realizzati solo alcuni spunti, come quello dei mutilati o della Stazione Termini.

7 Giorgio Boccolari, «La Basa» Indagine su un rapporto umano e artistico di insolita intensità e importanza, in: AA.VV. *Cuore Padano. Cesare Zavattini e la Bassa*, a cura di Giorgio Boccolari, Alberto Ferraboschi, Roberta Ferri, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi/Duck Edizioni, 2016.

Alatri, sette a Parma, uno a Firenze, dieci a Milano e poi dal 1940 fino a oggi a Roma sempre con l'idea fissa di Luzzara, luogo di pena fin dall'infanzia e luogo di rivalsa assurda, essendosi tardivamente Z. accorto, come il personaggio di un suo racconto, che non c'erano più da anni le persone e le situazioni del suo lungo risentimento"<sup>8</sup>.

Come in *Un paese*, anche nella pittura e in molti soggetti di Zavattini sfilano i personaggi della sua terra, rivissuti, rielaborati alla luce di tanti altri uomini, donne, bambini, incontrati percorrendo ambienti e luoghi differenti, per così dire universalizzati in nome di quel principio genetico, di quell'umanità, che li accomuna tutti, quando le culture oppressive dei pochi, come egli sostiene, non intervengono a dividerli. Infatti, osserva ancora lo scrittore: "Non è meraviglioso l'uomo di cultura, è meraviglioso l'uomo. Anzi l'uomo di cultura impalla spesso la meravigliosità dell'uomo, dando alla specificità più valore del sostantivo. È tutta una cultura che da migliaia d'anni comanda così. Coi risultati che sappiamo, fondati sulla interpretazione dei pochi nei confronti dei fenomeni che riguardano i molti. Mi rendo conto che ciò puzza di demagogia ma la mia coscienza non è convinta d'altro"<sup>9</sup>. A evitare fraintendimenti, va osservato che in questo ambito, come in altri suoi scritti (*Non libro più disco, La veritàaaa, La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, per citarne alcuni), Zavattini usa il termine "cultura" in senso spregiativo, intendendo il retrivo e pervicace abbarbicamento a concezioni aprioristiche, conservate e diffuse come strumento di potere per il vantaggio dei "pochi" e depositate nello stesso linguaggio verbale. E quei "pochi", in un primo momento identificati prevalentemente nei "plutocrati", nel prosieguo della riflessione zavattiniana vanno a costituire un insieme che si allarga man mano a comprendere tutti coloro che sfruttano una posizione di vantaggio per dominare sugli altri, compresi gli intellettuali e i preti. "Ciò che conferma l'inermità della cultura è il ripristino di una verticalità diruta per la quale lei è qui come in un carcere. [...] La cultura riapparirà con le sue medaglie e i suoi inganni", afferma in *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*.

Un mantra che impronta di sé tutta la sua opera, come la coscienza disincantata delle inquietudini e delle contraddizioni che affliggono la società del Novecento e non solo quella italiana, perché secondo Zavattini, a parità di condizioni, ovunque si rintracciano le stesse reazioni umane. Culture sedimentate e consolidate dallo strapotere dei "pochi" hanno contaminato la vita dei molti, così che i poveri di *Miracolo a Milano* non sono in fondo diversi, nel loro istinto di sopraffazione, dai Mobbi che li dominano. Si può dire che l'attività multicentrica di Zavattini si rivolga costantemente a una critica sociale - che non di rado si camuffa dietro la gag o il paradosso -

8 Cesare Zavattini, *Notizia su Zavattini in generale*, in: Franco Solmi (a cura di), *Cesare Zavattini. Prima Mostra Antologica*, Edito da "S. Alberto, un paese vuole conoscersi", Bologna, Ed. Bora, 1976, p. 19.

9 C. Zavattini, *Idem*, p. 22.

con l'intento di sollecitare una presa di coscienza in vista di un cambiamento radicale del pensiero prima ancora che dei comportamenti. Questi ne costituirebbero la conseguenza necessaria. Si tratta di uno dei principali fili conduttori che attraversano i suoi soggetti cinematografici, come i suoi dipinti, i suoi racconti e raccontini, il suo diario, il suo teatro, le sue interviste e riflessioni, fino a quella sorta di epitome costituita da *La veritàaaa* (dal soggetto al film)<sup>10</sup>. Dunque, secondo lo scrittore emiliano, un pensiero mutilato pervade la società contemporanea, penetra nella stessa Chiesa quando questa, allontanandosi dal Cristo evangelico, considera la verità come l'autoaffermazione di un traguardo conclusivo e non come via dove ogni tappa è certezza di un cammino compiuto e insieme "sintesi aperta allo sviluppo ulteriore, una pausa necessaria per raccogliere le forze e andare oltre" - per usare le parole di Maurizio Grande, nella sua introduzione a *La veritàaaa*<sup>11</sup>. Anche nella Chiesa, si annida infatti per Zavattini un potere inquinante e subdolo, che agisce a livello subliminale. È quello esercitato da quei preti fissati come monumenti su uno *statu quo* di sicurezze, forti di un privilegio che consente loro di "sciogliere e legare", di condannare almeno a una morte spirituale (quando nei suoi dipinti non si rievocano addirittura le *Crociate* in nome della fede), quasi ritenessero di possedere "l'infallibilità di Dio", come il padre Fabietti di un suo vecchio soggetto irrealizzato (*Angeli neri*). A tale schiera appartengono tutti coloro che considerano le cariche ecclesiastiche come tappe di una carriera gerarchica e non come un servizio reso a Dio e alla comunità. Anche Padre Riccardo Lombardi, il famoso predicatore gesuita definito da Angelo Ozzola "il microfono di Dio", suscita in Zavattini qualche sospetto<sup>12</sup>. Quando nel 1945 con Salvo D'Angelo, Mario Soldati, Diego Fabbri e Sirio Musso, intenzionato a girare una serie di film catechistici per conto della Orbis e a portare sullo schermo i sermoni del padre gesuita, partecipa a un incontro privato con lui, ne rimane sconcertato. E mentre si esprime con simpatia nei confronti di Fratello Leone con il quale ha preso contatti per il film catechistico *Chi è Dio?*<sup>13</sup>, diretto da Mario Soldati ("è un piemontese come Soldati, asciutto, dalla voce affettuosa"), a

segue a pag. successiva

10 § Anche C. Zavattini, *Uomo, vieni fuori! Soggetti per il cinema editi e inediti*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni Editore, 2006, pp. 443 e ss.

11 C. Zavattini, *La veritàaaa*, a cura di Maurizio Grande, Milano, Gruppo Edit. Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, 1983; 1ª ed. "Tascabili Bompiani", 1983, p. 51.

12 Maria Carla Cassarini, *Apostolato evangelico tra bagni di folla e catechesi cinematografica negli anni del secondo dopoguerra*, in: *Idem, Ignazio di Loyola di Robert Bresson: cronaca di un film mai nato*, «Ciemme», a. 36, n. 152-153, agosto 2006.

13 Si rimanda al dettagliato resoconto di Marco Vanelli, nel suo libro *Chi è Dio?*, pref. di Adriano Aprà, Recco - Genova, Le Mani Edizioni, 2013.

segue da pag. precedente

proposito del teologo della Compagnia di Gesù, il 12 luglio 1945 annota sul suo Diario: «Non sbagliava mai, la sua esattezza mi insospettiva. Egli sceglieva, dicevo tra me, la parola monte perché nel periodo suona meglio di montagna. È onesto modulare la voce, cercando di rendere incantevole il racconto? [...] Io continuavo a domandarmi come stavano veramente le cose dentro a quel servo di Dio: si può guardare un uomo, studiando la sua sintassi, contando i suoi denti, ma non sapere se è sincero o non è sincero»<sup>14</sup>.

Ben diverso il suo sguardo su don Gnocchi, don Zeno, don Milani (e non sono i soli preti da lui ammirati), che per il grande cineasta e scrittore hanno portato il Vangelo nella propria vita prima ancora che nell'esistenza dei tanti beneficiati dalla loro opera; sempre alla ricerca del prossimo più che di belle prediche, al pari di quel padre Damiani, che vuole convertire il confratello Fabietti, assassino per motivi politici, e lo fa a prezzo della propria vita. Poiché, afferma Zavattini in una sua lettera riguardante il soggetto sopraccitato: «Dall'uccidere nascono i martiri della storia, dal non uccidere i martiri del cristianesimo»<sup>15</sup>. Nel film mai prodotto *Italia mia*, egli avrebbe voluto inserire un episodio sulla comunità di don Zeno Saltini, che a Nomadelfia «ha messo sui campanili altoparlanti per trasmettere canzoni intanto che la gente suda sui campi, per alleviare la fatica»<sup>16</sup>.

Riporta nel suo Diario su «Cinema Nuovo» il 12 luglio 1952:

«Conosco don Zeno al capezzale di Scotese malato. Dice che crede nel cinema e mi guarda fisso con gli occhi molto sicuri, leali, è pronto a fare l'attore anche lui, dice che non c'è bisogno di tante storie, basta prendere quello che succede a Nomadelfia dalla mattina alla sera, e se proprio ci vogliono delle storie complicate, non ne mancano. Assomiglia a Pestalozzi ma in bello, qualche cosa di Pestalozzi c'è anche nella sua anima, infatti parla dei ragazzi di Nomadelfia con la speranza che Pestalozzi metteva nella descrizione degli orfani di Stans»<sup>17</sup>. [...] Arrivò

14 C. Zavattini, *Diario cinematografico*, cit., in *Idem, Opere. Cinema*, cit., pp. 105-106; inoltre § Marco Vanelli e altri (a cura di) *Benedetta Celluloide! L'esperienza Orbis-Universalis negli anni del Neorealismo*, «Ciemme», n. 138-139, dicembre 2001-marzo 2002, pp. 102-103.

15 Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.

16 C. Zavattini, *Come spero di fare Italia mia*, «Rassegna del film», n. 13, aprile 1953, p. 22.

17 Si riferisce a Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), il grande pedagogista svizzero che si batté per un rinnovamento radicale dell'educazione nelle scuole in nome di un maggior contatto con l'esperienza attraverso l'osservazione e la raccolta dei dati (da confrontare tra loro e ordinare secondo il metodo induttivo), criticando le scuole a lui contemporanee dove si privilegiava l'astrazione. Egli stesso educatore, aveva fondato nel 1799 a Stans una scuola per orfani che dovette chiudere solo sei mesi dopo a causa della seconda guerra napoleonica. Continuò tuttavia a dedicarsi all'educazione dei bambini, soprattutto ai meno abbienti, insegnando in istituti propri (a Burgdorf, Münchenbuchsee e infine a Yverdon che chiuse nel 1824) secondo un metodo ispirato a quello materno e

in una notte di pioggia in un paesino, della Calabria, mi pare, tutti dormivano, entrò in chiesa per la porta mezzo sgangherata, pioveva forte e pioveva dentro la chiesa. Si attaccò alle campane, la gente corse fuori in camicia e lui disse che era il nuovo curato e che dovevano vergognarsi di dormire all'asciutto quando lì ogni cosa si infracidava.»<sup>18</sup>

Con don Carlo Gnocchi, lo scrittore e cineasta ha avuto occasione di collaborare per il cinema. Infatti, nel 1952 condusse insieme a Vittorio De Sica - e va detto con impegno preponderante<sup>19</sup> - la supervisione del cortometraggio *I bambini ci giocano* per la regia di Nicolò Ferrari. Si trattava di un documentario, voluto dal «papà dei mutilatini», allora presidente della Pro-Juventute, perché fosse distribuito nelle scuole, nei locali parrocchiali e nei luoghi di aggregazione giovanile, per la salvaguardia dell'infanzia nei confronti degli esplosivi bellici ancora disseminati sul territorio italiano dopo la guerra. Zavattini sembra averlo concepito come un abbozzo di film-inchiesta, realizzandovi in parte un episodio progettato per *Italia mia*, in seguito rintracciabile anche nel film *I misteri di Roma*. «Molti mutilatini sono a Roma nei locali della ex GIL al Foro Mussolini. La guerra è lontana, ma eccome qui i segni più vivi per noi italiani. Questi sono infatti i ragazzi rovinati dagli ordigni di guerra che ancora si trovano sparsi qua e là in ogni parte d'Italia che è stata tutta un campo di guerra. Un'anima generosa (don Gnocchi) li ha raccolti e sono qui che giocano, questi ciechi, una loro appassionata partita di calcio con il pallone munito di una specie di campanello, come gli altri ragazzi. Seguiamo la commovente partita dettagliandola minutamente, ci sono quelli bravi e quelli non bravi, cioè quelli che girano a vuoto cercando il pallone»<sup>20</sup>.

Ciò che turba Zavattini non è tanto l'errore umano, determinato da quella fragilità in cui tutti possono inciampare, ma la supponenza di chi ritiene di possedere ogni verità su Dio, trionfo di una «sapienza umana» che non è quella di Cristo, e su quella base, ponendosi al di sopra della stessa legge evangelica, si fa forte di un potere sociale che si tramanda da secoli. Si tratta di una considerazione scomoda, di un richiamo alla coerenza che ha trovato i suoi portavoce anche all'interno del mondo cattolico, ma che soprattutto in *Non libro più disco*, in *La notte che ho dato uno schiaffo a*

alla «vita integrale dei rapporti familiari». Pertanto attrasse l'attenzione dei pedagogisti di tutta l'Europa, influenzando nel 1800 le idee delle nuove generazioni di insegnanti.

18 C. Zavattini, *Diario*, «Cinema Nuovo», a. I°, n. 1, 15 dicembre 1952, p. 8. § Anche: *Due preti* - 8 agosto 1948, in «Bis», n. 25, 31 agosto 1948, riportato in: C. Zavattini, *Diario cinematografico*, in: *Idem, Opere. Cinema*, a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Edizioni Bompiani, 2002, pp. 102-103.

19 Lo testimonia una lettera di ringraziamento inviata da don Gnocchi a Zavattini dopo la realizzazione del film.

20 C. Zavattini, *Come spero di fare Italia mia*, «Rassegna del film», n. 13, aprile 1953, p. 26; § anche *Lettera a Rossellini*, Roma 16 dicembre 1952, in: *Maria Laura Gargiulo, Cesare Zavattini*, Pref. di Mino Argentieri, Roma, Edilazio, 2010, p. 80.

Mussolini o ancora in *La verità* assume il tono provocatorio, fino alla voluta trasgressione nel linguaggio, di chi intende scuotere, non scandalizzare. Si tratta, infatti, di una preoccupazione che risale ai primordi del cristianesimo, nonostante che Zavattini si esprima dal punto di vista tutto laico di un osservatore che si sente coinvolto nella società di cui fa parte e che si autodefinisce «cristiana». San Paolo a suo tempo l'aveva manifestata nelle sue *Lettere* (in particolare § *Lettera ai Corinzi*) - che Zavattini in più luoghi mostra di conoscere - trovando poi eco nei Padri della Chiesa, tra cui Gregorio di Nissa, che nelle *Omellerie sulle beatitudini* sottolinea come non sia la conoscenza di tante cose su Dio a rendere beati ma «l'aver Dio in sé». Pertanto se Zavattini detesta gli ori e i segni di distinzione gerarchica - che rammentano quelli dei sacerdoti egiziani nell'*Aida* -, perché ogni giorno tradiscono la vera chiesa di Cristo, nei veri pastori di anime come don Carlo Gnocchi egli ritrova la vera coerenza evangelica: «A Ostia da un balcone vidi un prete che parlava davanti a una cabina in mezzo a centinaia di cabine vuote col mare invernale alle spalle, da quella uscì una suora, i due vennero verso la strada, li affrontai col cannocchiale, se ne accorsero, rallentarono il passo per una frazione di secondo, si misero a gestire per districarsi dalla mia insistenza, finché non loro ma io feci tre passi indietro come un colpevole, sulle gradinate dell'Arena a Verona offendevo i sacerdoti dell'*Aida* carichi di ori, muovetevi più sciolti, storti magari, ma a mia somiglianza, con uno spillone ne trapassavo le troppe vesti e correvano via con un balzo da cartone animato; davanti a don Gnocchi non aprii mai bocca, il mio discorso sarebbe stato posticcio a confronto del suo che aveva la sola sintassi possibile, risolta per grazia nel ventre materno; di quei suoi occhi puliti che avrebbero potuto fissare chiunque per ore lasciò la cornea a chi ne avesse avuto bisogno, io non lo farei per non rinunciare nemmeno a una assurda speranza. Mi è facile disegnare un prete con tante variazioni: la linea ha una sua propria legge, di cui tu sei uno degli innumeri relatori, al di fuori delle sostanze esiste quindi un mero destino tecnico? Sediamoci sulla riva per aspettare che passi il diverso ma non si farà mai tanto diverso da non lasciarne anche per quelli che verranno dopo (però il tragitto che la tua mano segue per ricavare una stola o una tiara più lo percorri più ti intieri e ti instoli)»<sup>21</sup>. Ci si può chiedere perché, in un arco di tempo che dalla seconda guerra mondiale in poi si protrae fino agli ultimi anni della sua vita, tra i dipinti di Zavattini compaiono non pochi confessionali, non di rado fiancheggiati da una «catena di pentiti» (*Confessionale* - 1943, *Vescovo, prete e confessionale* - 1960, *Confessionale* - 1975, *Confessionale con bandiera* - 1975...). Dalla lettura delle sue opere il loro significato sembra acquistare almeno una duplice valenza. In alcuni casi a essere preso di mira è il prete, o per meglio dire il prelado (*Figura rossa di profilo* - anni '40, *Vescovo, prete e confessionale* - 1960),

segue a pag. successiva

21 C. Zavattini, *Diario cinematografico*, Milano, 1ª ed. Valentino Bompiani, 1979, ora in: *Idem, Opere. Cinema*, a cura di Valentina Fortichiari e Mino Argentieri, Milano, Edizioni Bompiani, 2002, p. 443.

segue da pag. precedente  
 quando questi all'umile stato di servo preferisce l'esercizio di un potere spirituale che gli conferisce un'autorità perfino dispotica. In modo più frequente, il confessionale sembra configurarsi come l'espressione terrena di un *reddes rationem*, evocato da Zavattini anche nelle sue poesie dialettali (*Li provi, Che salt*), oltre che in storie per i fumetti Mondadori come *Un uomo contro il Mondo* (1947) e nei suoi soggetti<sup>22</sup>. Allora il dito sembra puntare sulla processione ipocrita di una società di gregari già pronti a ricalcare la routine, sottomessi all'ideologia del tornaconto e suoi gerarchi nel medesimo tempo (§ *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*). Un tema affrontato, sebbene con altro risvolto, anche da Fabio Carpi e Nelo Risi nel loro soggetto per film a tre episodi dal titolo indicativo *I gregari*<sup>23</sup>. Lo stesso scrittore non si esime dall'associarsi a quella folla di pseudo-penitenti, con i quali condivide la fragilità umana, ma sui quali, come Antonio che si toglie il "camiciotto del pazzo", ritiene di emergere in nome di un desiderio di autenticità, di quello svelamento del "non pensiero" nel quale tutti sono calati. «In novembre ero sotto i portici [...], stavo mettendo anche allora la chiave nella toppa, l'arciprete con la cotta bianca e la stola nera e gialla andava insieme al curato, con due chierici davanti a prendere una morta di ottantacinque anni. Credevo che in questi casi i preti non vedono niente intorno, vanno dritti e non sbagliano mai l'indirizzo, mi levai il basco e avevo la faccia seria, anche gli altri, quando l'arciprete si voltò verso di me dal mezzo della strada e con la sua voce da salmo, gridò, perché era piuttosto lontano, in dialetto: «Cesare, si muore, ricordati che si muore»<sup>24</sup>. C'è un altro tipo di consuntivo cui sembrano essere chiamati quanti si ritengono portatori del Vangelo: il porsi davanti al Crocifisso, il confrontarsi con Lui. Il Cristo *patiens*, l'Ecce Homo evocato in numerose pitture e opere zavattiniane, costituisce il punto di riferimento col quale essi devono fare i conti. La croce diventa il metro con cui sembrano invitati a misurarsi tanto i preti che fiancheggiano la croce come i due ladroni sul Golgota

22 Tra i soggetti che si richiamano alla necessità di una redenzione collettiva, di un cambiamento radicale dello stesso pensiero, si possono ricordare: *Basta una canzone*, scritto in collaborazione con Alessandro Blasetti, Ennio Flaiano e Mino Maccari, in cui si immagina una schiera di angeli che al suono di trombe giunga sulla terra ad annunciare: «Signori, sono le nove comincia il diluvio universale» (la traccia fu ripresa per *Il Giudizio universale* realizzato nel 1961 da Vittorio De Sica); inoltre: *Buoni per un giorno*, *I tre buoni*, *L'ultimo buono*, *La fine del mondo*, *Tre giorni sono pochi*, realizzato nel 1953 per la regia di G. W. Pabst col titolo *La voce del silenzio*; e ne sono stati citati solo alcuni.

23 Il primo episodio, *Il prete*, fu pubblicato su «Cinema Nuovo», a. V, n. 94, 15 novembre 1956, pp. 265-267. Vi si analizza anche l'altra faccia positiva del concetto di "gregario", come riferito a colui che si sacrifica per il bene di una comunità, che china il capo per sottoporsi umilmente a una regola collettiva e paga di persona.

24 C. Zavattini, Io. *Un'autobiografia*, a cura di Paolo Nuzzi, Torino, Einaudi, 2002, p. 199; § nello stesso testo anche dati bibliografici relativi.

(*Croce rossa tra due preti* - 1950-55, *Crocifissione con preti* - 1962, *Crocifissione e due preti* - 1962), quanto la gran parte dei benpensanti che hanno eretto sulla corruzione intere città e con altrettanta indifferenza sono pronti a cederle alla distruzione, incuranti della morte di tanti uomini vittime dei loro soprusi, perennemente invischiati in una "cultura di guerra" (che non è solo quella combattuta con le armi), secondo la definizione di Zavattini (*Massacro* - 1975, *Colosseo*, *San Pietro*, *preti e impiccato* - 1974, *Paesaggio urbano con autoritratto, natura morta e crocifissione* - 1975). Ma lasciamo quest'ultimo argomento, dato che ha bisogno di ben altro spazio perché lo si possa approfondire. Sul peso di un rendiconto finale riflette un soggetto cinematografico poco noto di Cesare Zavattini, risalente agli anni Cinquanta: *Don Antonio*, pubblicato su «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo»<sup>25</sup>, ma mai portato sullo schermo.

#### Don Antonio: analisi di un soggetto

In base alla catalogazione dell'Archivio Cesare Zavattini presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, altra denominazione di questo soggetto è *Il prete goloso*. Su «Cinema», in *Il neorealismo è morto. Viva il neorealismo*<sup>26</sup>, Aldo Paladini lo riporta tra i soggetti del '49-'50 con il titolo *La gola*, sintetizzandone il contenuto: «un prete della campagna emiliana lotta contro il peccato della gola con la stessa drammaticità con cui si può lottare contro il peccato della carne»; quindi aggiunge alcune note circa i criteri che il soggettista intende seguire nel realizzarlo: «prevede un uso della macchina da presa affatto introverso, nitido e capillare, come se il soggettista desiderasse sostituire all'obiettivo la lente del microscopio». Zavattini, che da tempo sta rimuginando l'idea di puntare la macchina da presa sugli aspetti meno banali dell'esistenza individuale, si propone qui un'indagine della realtà che si inoltri all'interno della psiche umana, bandendo ogni pregiudizio e sempre con l'intento di non arenarsi nella procedura inquisitoria ma di avanzare verso l'uomo, di farlo conoscere in tutti i suoi aspetti, compreso quello religioso, per indurre ad amarlo se non altro per quella sua umanità partecipata da tutti, "meravigliosa" quando il potere non la contamina; perché «guai se questo diventa un gioco fine a se stesso e non c'è sotto un colore di partecipazione, di costruzione, di vita e non di morte, insomma»<sup>27</sup>. Lo scrittore annota nel 1949: «Questa specie di domestico giudizio universale, senza trombe, senza interventi celesti, a quattr'occhi, aperto dal nostro cinema subito dopo la guerra, non può essere interrotto, sarebbe la fine del cinema, della stessa democrazia, se fosse

25 Anno V, n. 72, 15 maggio 1954, p. 4.

26 Anno V, n. 85, 2 maggio 1952, p. 224 (quinta puntata di *Soggetti di Zavattini senza cavallo a dondolo*).

27 C. Zavattini, 15 dicembre 1953, in: Id. *Diario cinematografico*, a cura di Valentina Fortichiari, Mursia, Milano 1991, p. 121; ora in Id., *Opere. Cinema*, a cura di V. Fortichiari e Mino Argentieri, prefazione di G.P. Brunetta, Bompiani, Milano 2002, p. 182.

risucchiato dalla vita vecchia; c'è la spinta ad interressarsi degli altri non più secondo la sintesi narrativa del passato, ma con l'analisi che porta al riconoscimento della esistenza e della pena degli uomini nella loro reale durata. L'uomo è lì davanti a noi e lo possiamo guardare al rallentatore per accertare la concretezza di un suo minuto di presenza che ci indicherà perciò come altrettanto concreto il nostro minuto di assenza»<sup>28</sup>. Il titolo *La gola* indurrebbe a ritenere che il soggetto sia stato pensato, quanto meno nella sua prima idea, per il film *I 7 peccati capitali*, progettato dal Centro Cattolico Cinematografico (per la casa cinematografica Orbis) fin dal 1944 con il contributo di Zavattini e realizzato poi, con altri sceneggiatori, nel 1952 da una coproduzione italo-francese costituita dalla Franco-London-Film e dalla Film Costellazione (società cattolica fondata nel 1949 da Diego Fabbri, suo direttore, Turi Vasile e Mario Melloni, futuro corsivista de «L'Unità» con lo pseudonimo di «Fortebraccio»), che con questa pellicola inaugura la sua attività. Il film è suddiviso in sette episodi, diretti ciascuno da un regista diverso: *Avarizia e Ira* (Eduardo De Filippo), *La superbia* (Claude Autant-Lara), *La gola* (Carlo Rim), *La lussuria* (Yves Allégret), *L'invidia* (Roberto Rossellini), *La pigrizia* (Jean Dréville), un "episodio di collegamento" (Georges Lacombe) interpretato da Gérard Philipe e ambientato in un lunapark, che funge da cornice di tutto il film, dove compaiono sette fantocci-bersaglio e, guarda caso, un frate a tavola, che rappresenta "la gola" (ma senza alcun legame con l'episodio realizzato); infine, solo per l'edizione francese, più lunga di 23', un "ottavo peccato" (Georges Lacombe), dal titolo non altrimenti specificato; lo si potrebbe definire "la malizia", in quanto, secondo la spiegazione di Gérard Philipe, è «il peccato sconosciuto; il peccato di immaginazione» e consiste nel fantasticare il male, vedendolo anche dove non c'è. Non sfugge l'analogia con quanto osserva don Antonio nel soggetto zavattiniano: «all'inferno ci andranno loro, perché c'è malizia in quello che dicono». Zavattini accenna già a una sua probabile collaborazione a *I sette peccati capitali*, scrivendo a Bompiani nel febbraio 1944, mentre Roma è sotto i bombardamenti aerei, la sua famiglia si è rifugiata a Boville e lui ha appena terminato la sceneggiatura di *La porta del cielo* per la regia di Vittorio De Sica:

*Se il diavolo non ci mette le corna, dovrei cominciare con Fabbri e Viola, entro 5-6 giorni, un soggetto - e poi sceneggiarlo - sui 7 peccati capitali, così che mi darebbe lavoro e pane per 2 mesi. Posso chiamarmi uno dei più fortunati (è sempre il Centro Cattolico che muove questi lavori - come ti dissi, mi hanno dato un attestato molto bello per il mio modo di lavorare, insomma chi semina raccoglie), parlo qui di lavori "professionali", quelli che un giorno mi porteranno alla tomba perché il fegato creperà a veder andar via tanti giorni, senza che io scriva le cose che vorrei scrivere - si c'entra un po' la pigrizia e la presunzione di poterle scrivere come e quando voglio*  
 segue a pag. successiva

28 C. Zavattini, *Straparole*, Bompiani, Milano 1967, pp. 34-35.

segue da pag. precedente  
– invece non è vero – in parte si perde, qualche cosa<sup>29</sup>.

Sono anni particolari anche per lo sviluppo della poetica zavattiniana. Parlando con Giacomo Gambetti, lo scrittore, infatti afferma: «Subito dopo il '43 io ho avuto una specie di eccitazione evangelica, perché mi pareva di aver capito che cosa diceva il Vangelo, cosa voleva dire il prossimo e nascevano delle mie credenze, c'era tutto uno sfondo morale che avevo poi dopo trasferito anche nel Neorealismo»<sup>30</sup>. Intanto il progetto del film va avanti e se ne riparla a più riprese anche a guerra finita. Ancora nel 1949, Diego Fabbri ne allude a Zavattini in un telegramma spedito da Venezia-Lido il 26 agosto, durante il Festival, probabilmente dopo aver preso contatti per la sua realizzazione con il produttore Alberto Giacalone della Itala Film<sup>31</sup>: «Sprovvisto *Sette peccati capitali*. Stop. Spero ottenerli domani tramite Giacalone et spedirò subito. Saluti. Diego»<sup>32</sup>. Poi tutto passa di mano, all'insaputa di Zavattini, che ritiene di dover chiarire la cosa con Fabbri, ricordandogli, in una lettera scritta nel settembre 1951, la lunga fatica spesa a rielaborare per più di tre volte la proposta originale insieme a Carlo Musso<sup>33</sup> e, nella prima

versione, a Giulio Cesare Viola<sup>34</sup> (con entrambi Zavattini ha già collaborato per il C.C.C. e per Vittorio De Sica):

Caro Fabbri,  
leggo che stai facendo *I sette peccati capitali*, cioè che realizzi quel progetto intorno al quale lavorammo insieme così lungamente subito dopo la guerra. Trovi sbagliato che io mi lamenti presso di te del fatto che non mi hai neanche detto: «Caro Cesare, sto realizzando eccetera, ecc.»? Bastava una telefonata. Poche imprese cinematografiche mi costarono tanto tempo e tanto impegno come quella de *I sette peccati capitali*. È vero? Tre versioni, e non infami, facemmo con te e con Musso e la prima, ahimè, anche con Viola: una con sette episodi staccati, poi sette episodi nel seno di un'unica storia, quella di una famiglia, poi la storia dei sette fuggiti dal carcere e qualche cos'altro ancora. Sviscerammo per mesi e mesi questo tema con tutto il fervore che meritava. Insomma, ho torto a scriverti questa lettera?<sup>35</sup>.

Se la risposta di Diego Fabbri giunge con un certo ritardo per gli impegni con la Film Costellazione, che lo hanno assorbito, nondimeno rappresenta una conferma della collaborazione di Zavattini alla stesura delle molteplici versioni proposte all'inizio per *I sette peccati capitali*, anche se poi nell'edizione italo-francese risultano completamente cambiate. Così sottolinea, infatti, lo stesso Fabbri nella lettera inviata a Zavattini il 20 novembre successivo, quando la lavorazione del film è ancora in corso e manca ancora qualche tassello all'insieme:

Hai ragione: potevo naturalmente telefonarti e metterti al corrente dell'iniziativa che la Franco London Film e noi stavamo per realizzare proprio perché avevamo tempo fa lavorato assieme allo stesso argomento: *I sette peccati capitali*. Non l'ho fatto per semplice dimenticanza e perché la struttura del nuovo film era così lontana dal primo da farmelo considerare tutt'altra cosa.

Come forse saprai *I sette peccati capitali* nella edizione attuale constano di cinque episodi affidati ognuno a un diverso regista (Rossellini, De Filippo, Autant-Lara, Allégret, Noël Noël) ispirati a cinque storie prese dalla letteratura: *La superbia* è un

lettere anonime, 1945, di Mario Camerini; *La figlia del capitano*, 1946, di M. Camerini; *Fuga in Francia*, 1947, di M. Soldati; *Riso amaro*, 1948, di Giuseppe De Santis; *Il mulino del Po*, 1949, di A. Lattuada; *Il lupo della Sila*, 1949, di Duilio Coletti; *L'edera*, 1950, di Augusto Genina; *Romanzo d'amore*, 1950, di D. Coletti, e altri ancora, fino a *La risaia*, 1956, di Raffaello Matarazzo. Nel 1961 partecipa alla regia del film inchiesta *Le italiane e l'amore* progettato da Cesare Zavattini.

34 Giulio Cesare Viola (1886-1958), critico teatrale nei primi anni Trenta e redattore capo della «Nuova Antologia», è anche noto come drammaturgo, scrittore e sceneggiatore. È l'autore di *Prìcò*, il romanzo da cui è stato tratto *I bambini ci guardano* (1943) diretto da Vittorio De Sica – primo film del regista in cui Zavattini compare ufficialmente come sceneggiatore –, ha inoltre collaborato alla sceneggiatura di *Sciucchià* (1946), dopo averne steso un primo soggetto, sostituito poi da quello di Cesare Zavattini.

35 Lettera dattiloscritta, indirizzata a Diego Fabbri e datata: Roma, 27 settembre 1951. Copia non firmata giacente presso l'Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

racconto di Cecov, *L'invidia da la Chatte* di Colette, *L'avarizia e la collera* un racconto di Hervé Bazin, *La lussuria* un racconto di Barbey D'Aureville, *L'accidia e la gola* un racconto di Carlo Rim. Circa i collaboratori alla sceneggiatura, tranne me, che coordino la versione italiana, sono tutti sceneggiatori francesi. [...] Per il resto, come ricorderai, l'idea originaria de *I sette peccati capitali* fu mia e ceduta come tale al Comm. Giacalone, dopo di che si passò con te e con Viola a elaborarne la struttura cinematografica, il che ci portò ad effettuare varie stesure. Come vedrai niente – purtroppo, mi permetto di aggiungere, in quanto molte delle nostre idee mi sembrano ancora vitali – è stato utilizzato del lavoro comune e ciò vada a parziale mia scusa per il silenzio che ho usato verso di te<sup>36</sup>. Per il momento non si trova catalogata nell'Archivio Cesare Zavattini altra copia del soggetto se non quella stampata su «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo», né notizie particolari a questo riguardo sono rintracciabili nelle raccolte già citate *Basta coi soggetti!* o *Uomo, vieni fuori!*; pertanto non è possibile avanzare ipotesi più sicure. Con *Don Antonio*, Zavattini ripropone quindi il tema affrontato in *La gola*, quasi a completare la sua trilogia di soggetti cinematografici («soprattutto [...] uno spunto di soggetto per film»), come avvisa la premessa al secondo di essi, riferendosi a tutti e tre), i primi due dei quali sono pubblicati a propria volta nel 1954 sulla rivista «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo»<sup>37</sup> e sono rispettivamente *La guerra* (un soggetto risalente ad alcuni anni prima, pubblicato anche in *Straparole* sotto il titolo *Il contadino – 1950*<sup>38</sup>) e *Lo schiaffo* (secondo Aldo Paladini, che lo inserisce tra i soggetti del periodo '49-'50, un primo titolo è *Excelsior*, dal nome del grande albergo in cui dovrebbe svolgersi l'azione nel rispetto delle tre unità aristoteliche. Sarà poi utilizzato in una scena di *Il giudizio universale*, interpretata da Nino Manfredi nella parte del cameriere Antonio deciso a dare uno schiaffo al cliente che l'ha offeso e poi pronto a desistere da ogni proposito di vendetta per non perdere il posto di lavoro). Il passaggio da *La gola* a *Il prete goloso*, quindi a *Don Antonio*, sembra deporre per un graduale distaccarsi del soggetto dal suo scopo iniziale. Ma se i titoli cambiano, l'ottica con cui si svolge l'approccio all'uomo resta la stessa, tanto che lo stesso nome, don Antonio (tanti sono gli Antonio protagonisti di storie zavattiniane, cinematografiche e non, e perfino dell'opera teatrale *Come nasce un soggetto cinematografico* e ancora de *La Veritàaa*), sembra far appello a quella condizione umana che si rintraccia nelle sue diverse peculiarità in ognuno

segue a pag. successiva

36 Lettera inviata da Diego Fabbri a Cesare Zavattini, dattiloscritta, su carta intestata Film Universal, datata: Roma, 20 novembre 1951, con firma autografa del mittente. Conservata presso l'Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

37 Rispettivamente nei nn. 65 e 70.

38 C. Zavattini, *Opere 1931-1986*, a cura di S. Cirillo, introduzione di Luigi Malerba, Bompiani, Milano 1991, pp. 440-441. Rispetto al soggetto pubblicato su «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo», quello riportato in *Straparole* presenta solo qualche variante di poco conto.

29 A Valentino Bompiani, Roma, 20 febbraio 1944, in: C. Zavattini, *Cinquant'anni e più...*, a cura di V. Fortichiari, prefazione di Gaetano Afeltra, Bompiani, Milano 1995, ora in: Id., *Opere. Lettere, Una, cento, mille lettere. Cinquant'anni e più*, a cura di Silvana Cirillo e V. Fortichiari, prefazione di Vincenzo Cerami, Bompiani, Milano 2005, pp. 719-720. Un accenno compare anche nella lettera a Valentino Bompiani, Roma, ore 12,15, 2 febbraio 1944: «Notizie: ho finito la sceneggiatura su *Loreto* che De Sica comincia domani a girare. Comincerò presto la sceneggiatura di un film sui gesuiti, e forse un altro sui 7 peccati capitali» (Idem, p. 718). Il primo film, diretto da Vittorio De Sica, è *La porta del cielo*, il secondo, *Angeli neri*, per la regia di Alberto Lattuada, non sarà realizzato.

30 Giacomo Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, Gremese, Roma 2009, p. 106.

31 Nel 1938, a distanza di un ventennio dal tracollo della Itala Film (una delle maggiori case cinematografiche italiane, che sotto la direzione artistica di Giovanni Pastrone, ha realizzato nel 1914 *Cabiria*), con il film in doppia versione di Carmine Gallone *Solo per te – Mutterlied* (cantato da Beniamino Gigli e Maria Cerbotari), Alberto Giacalone inaugura sotto lo stesso marchio l'attività della Itala Film GmbH., casa di produzione italo-tedesca, con sede a Berlino, che dopo la guerra è trasferita a Roma dove continua la produzione fino al 1955.

32 Archivio Cesare Zavattini, Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Si ringrazia Arturo Zavattini per avere autorizzato la pubblicazione di questo e degli altri documenti qui riportati. Un particolare ringraziamento anche a Giorgio Boccolari, che ne ha reso possibile la consultazione.

33 Carlo Musso (1911-) ha collaborato alla stesura dello script di *La porta del cielo* e ha partecipato in più di un'occasione alle attività del C.C.C., spesso al fianco di Fabbri e Zavattini. Con Silvestro Prestifilippo, ha diretto *Carne inquieta* (1952), tratto dall'omonimo romanzo di Leonida Repaci. È stato aiuto regista di Mario Soldati in *Le miserie del signor Travet* (1944) e ha sceneggiato numerosi film (*Gente nell'aria*, 1942, di Esodo Pratelli; *La freccia nel fianco*, 1943, di Alberto Lattuada; *Due*

segue da pag. precedente

dei tanti personaggi "comuni" in cui Zavattini proietta anche una parte di se stesso, in quanto uomo soggetto alle stesse inclinazioni di tutti gli altri uomini. Come per Pudovkin<sup>39</sup>, secondo il quale la macchina da presa deve recuperare la sua capacità (dimostrata nel cinema muto) di potenziare le nostre possibilità sensoriali al pari di un telescopio o un microscopio, anche per Zavattini si rende sempre più urgente utilizzare l'occhio del cinema per rivelare quella realtà che di norma sfugge alla nostra attenzione; senza pregiudicarla, tuttavia, ma analizzando comportamenti, espressioni, tic, riscontrabili in situazioni di routine, sia pure inseriti in una storia inventata, dove si mescolano elementi plausibili ad altri in cui il gioco del paradosso (come l'episodio dell'abbuffata) sembra divertirsi a calcare la mano. Un graduale e impercettibile passaggio si verifica così dal momento extradiegetico della premessa, in cui don Antonio e tutta la canonica sembrano essere osservati da un occhio esterno, a quello intradiegetico, dove il narratore-osservatore finisce con l'annullarsi nel proprio personaggio, il quale a propria volta media il punto di vista dei suoi due antagonisti. «Don Antonio è il parroco di un paese padano», esordisce questo racconto cinematografico, collocando il protagonista in un paese della pianura emiliana, nella terra dell'opportunità grassa, dove l'oro della gastronomia è lì a portata di mano, basta una passeggiata tra i filari dei pioppi. Ed è appunto questo il peccato di gola che sta per compiere il prete: cucinarsi a dovere una cenetta a base di uova al burro e tartufo che si «è andato a trovare proprio lui sugli arginelli del Po», il tutto annaffiato da un buon bicchiere di lambrusco, quello della cassetta regalatagli da un ricco possidente del luogo, a cui non ha detto «ricordati che devi morire». Ma a rovinargli la serata ecco "lo scaccino" che con la "serva" ha deciso di sostituire la sua coscienza, anzi di più, di fare la parte di Dio, mettendolo di fronte alle sue responsabilità di pastore d'anime e soprattutto di uomo. Perché decidere di chiudersi alle richieste di chi cerca aiuto proprio la notte di Natale per dedicarsi a un pasto ghiotto nel calduccio della canonica, mentre fuori infuria il maltempo e una vecchia muore senza che lui vada a confortarla con il Viatico (un'ultima consolazione umana prima ancora che ultraterrena), non è solo sottrarsi alle proprie responsabilità vocazionali, ma è innanzi tutto svincolare dal proprio impegno di essere umano. La lotta del prete con Dio, a cui il sagrestano e la perpetua pretendono di dar voce in modo sempre più martellante, si fa quindi drammatica. Non vale la ricerca di giustificazioni, poiché ogni tentativo di avanzare scusanti si carica della logica opposta: più don Antonio ci prova e più si avvolge nella fitta rete dei rimorsi. Inutile blandire o addirittura

corrompere per attirare dalla propria parte chi si erge a giudice: come in una *mise en abîme*, che ricorda l'*Immoraliste* di André Gide, il giudice è cosciente di quel gioco, e l'imputato sa che il giudice lo è. Il successivo precipitarsi nell'eccesso, mangiando e bevendo in libertà, bandendo ogni senso del limite, come forma di autoaffermazione, in realtà non offre alcuna via di uscita. Come Paolo, dopo la serata al lunapark nel soggetto *Il grande fiume*, don Antonio è gravato dalla nausea della propria trasgressione. Una colpa che lede l'uomo più che la legge di Dio e lo condanna alla solitudine. In modo analogo al protagonista di *Ipocrita 1943*, «un uomo ottenuto premendo il bulbo di un occhio», don Antonio avverte il dramma di una scissione interiore, di uno sdoppiamento tra l'essere e il voler essere, ma anziché risolverlo attraverso l'umiltà e la fede, seguendo da buon cristiano l'esempio di San Paolo, si lascia trasportare dall'idea del suicidio. Una soluzione, che si rivelerà poi una pseudosoluzione, a cui Zavattini più volte fa e farà riferimento nei suoi scritti (basti citare *Come nasce un soggetto cinematografico* o *La verità*aa, ma se ne trovano spunti sparsi sia nel suo *Diario Cinematografico*, sia in racconti, soggetti o sceneggiature, come in *La sposa non può attendere* ovvero *Anselmo ha fretta* o in *Miracolo a Milano*) e alla quale ha dedicato tra gli altri il suo soggetto mai realizzato *La conferenza*, che merita una breve digressione. Un uomo sui trent'anni, mentre sta svolgendo una conferenza sulle tradizioni popolari, si interrompe per annunciare la sua decisione di suicidarsi, poiché non trova in se stesso che indifferenza e sfiducia, e ha perso ogni speranza di reperire sulla terra un solo fermento d'amore, l'unico scopo per cui valga la pena di vivere. Ma prima di uccidersi vuole discutere la sua scelta con i trecento uditori che affollano la sala. Ognuno, anziché esporre dialetticamente le proprie ragioni, interviene recitando se stesso in una sorta di improvvisata rappresentazione drammatica. Il soggetto si chiude con la decisione del conferenziere di tornare a vivere, poiché non «bisogna disertare: troppi sono i gridi di dolore che si alzano da tante parti della terra, e sono gridi di dolore di chi vuole vivere, non morire». Si tratta di un soggetto (all'inizio teatrale e poi cinematografico) sul quale si è già soffermata Stefania Parigi, pubblicandolo su «Bianco e Nero»<sup>40</sup>, e che oggi compare nel volume di "Soggetti per il cinema editi e inediti", curato nel 2006 da Orio Caldiron, *Uomo, vieni fuori!*.

Scritto a più riprese nel 1947, il progetto attinge, tuttavia, a un racconto preesistente dal titolo *Usi e costumi della Val Padana*, elaborato in *Ipocrita 1943*. Per la decisione del protagonista di spiegare alla collettività, coinvolgendola nella discussione, i motivi che lo inducono a suicidarsi con un colpo di pistola davanti a tutti, sembra trarre spunto

da *L'idiota* di Dostoevskij (scrittore legato ai ricordi adolescenziali di Zavattini), dove il giovane Ippolito, stanco anche lui della mancanza di amore che constata quotidianamente intorno a sé e impossibilitato a sottrarsi al proprio destino di morte imposto dalla sua malattia, decide di esercitare la propria libertà nell'unico modo che ritiene possibile, sparandosi un colpo di pistola prima dell'alba davanti ai suoi amici riuniti a cena, non senza aver anticipato le proprie ragioni e osservato le reazioni degli astanti. Anche per Don Antonio il suicidio si profila come un mezzo per sottrarsi alla morsa dell'indifferenza. Quella di quanti non lo capiscono, quella della propria incapacità di amare e di ammetterlo con un *mea culpa*. L'idea di annegarsi nelle acque del Po, mentre i fedeli lo attendono per la messa, non rappresenta tuttavia una vera scelta per lui, che ha sulle spalle il peso di una parrocchia; è piuttosto un rifiuto imbello di addossarsi la responsabilità dei propri errori, affrontando con sincerità la propria coscienza. D'altra parte il suicidio richiede la forza della disperazione o una convinzione morale più profonda, e don Antonio non ha né l'una né l'altra e non è un temerario – certo non è paragonabile per altezza morale e spirituale alle figure di preti che Zavattini apprezza in particolare, come don Zeno Saltini e don Carlo Gnocchi, e sembra più vicino sul piano letterario a un Don Abbondio che non al più intraprendente, suo conterraneo, Don Camillo –, per cui non oppone troppa resistenza ai cacciatori, che, avvistatolo, si avviano a soccorrerlo in barca. Ma forse gli occorre più coraggio nell'affrontare lo sguardo della gente. È in questo atto finale di umiltà, in questo suo riconoscersi e farsi riconoscere nella propria pochezza e nell'avvio volontario al giudizio di Dio (e degli uomini) che sta il suo riscatto. Un soggetto, come si può notare, complesso. Dove "la gola" costituisce in fondo la colpa più lieve di fronte a quelle dell'ipocrisia (che anche il *tartufo*, per traslato, sembra richiamare), dell'indifferenza, dell'orgoglio, della stessa mancanza di fede, tutte espressioni di assenza di amore per gli uomini e per Dio. Eppure a guardare bene, non è solo don Antonio a caratterizzarsi per queste colpe: anche lo scaccino, pervaso da "malizia", e la serva – ipocrita come il suo compagno, quando si finge abbindolata dall'invito a cena – in fondo non sono poi tanto migliori di lui. È la condizione umana che comporta questo, pare concludere ancora una volta lo scrittore, che in una conversazione con Giacomo Gambetti così riassume il dramma di ogni uomo: «Cosa c'è di più tragico del riconoscimento della propria impotenza, del conflitto tra il volere e il non potere o il non saper volere? Che cosa c'è di più tragico di così?»<sup>41</sup>.

Maria Carla Cassarini

39 Vsvevolod I. Pudovkin, *Un film universale*, «Teatro», n. 2, marzo 1946.

40 Anno LVIII, n. 6, novembre-dicembre 2002, pp. 28-31.

41 G. Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma 1986, p. 59.

