

Too Much Johnson (1938, α) e *The Other Side of the Wind* (1972-2018, ω)

L'alfa e l'omega dell'infinito Orson



Nuccio Lodato

L'orizzonte della cultura cinematografica, tra il 2008 e il 2013, venne mosso con forza dalla diffusione di una notizia tanto sbalorditiva quanto situabile ai limiti dell'incredibile. L'opera prima di Orson Welles, *Too Much Johnson*, realizzata nel 1938 ma considerata perduta dallo stesso autore, che la riteneva andata in fumo con l'incendio del 1970 della sua villa madrilena, era stata ritrovata fortuitamente in un magazzino di Pordenone: e nella stessa città sarebbe stata poi presentata, in prima mondiale, il 9 ottobre 2013 dalle locali e gloriose Giornate del Cinema Muto. A questo straordinario film non più fantasma, ha dedicato ora un magnifico libro monografico Massimo Studer (*Alle origini di Quarto potere. Too Much Johnson, il film perduto di Orson Welles*, Mimesis, Milano-Udine 2018, euro 20). Come ha giustamente scritto nella prefazione Paolo Mereghetti, «verrebbe quasi da dire che l'avventura del ritrovamento di *Too Much Johnson* finisce per passare in secondo piano e non perché non sia interessante, ma perché la passione cinefila che guida Studer finisce per superare ogni possibile ostacolo e racchiudere in un libro dedicato a un film "fantasma" tutta la

voglia e l'amore di cinema che Welles aveva seminato durante la sua vita e che ora fortunatamente qualcuno è ancora disposto a non disperdere». La notizia ufficiale del ritrovamento l'aveva sintetizzata, con piena e diretta consapevolezza del progetto in corso, Paolo Cherchi Usai nella sua qualità di direttore della Eastman (*Orson Welles ha cominciato ridendo*, «Segnocinema», 183, settembre-ottobre 2013): «Il film è stato ritrovato dal cineclub Cinemazero di Pordenone. Lo ha identificato Ciro Giorgini, uno dei massimi esperti italiani di Welles, su indicazione di Giulio Bursi al laboratorio La Camera Ottica di Gorizia. La copia rinvenuta - un positivo in nitrato - è stata affidata alla Cineteca del Friuli e restaurata dalla George Eastman House di Rochester con il contributo della National Film Preservation Foundation, in vista della *première* alle Giornate del Cinema Muto il 9 ottobre di quest'anno. [...] Nel linguaggio colloquiale dell'epoca il titolo ha un significato licenzioso riferito ai genitali maschili». Il film non era nato in autonomia:
segue a pag. successiva

Il restauro di un grande film

Novecento, il tempo della rivoluzione, la forma dell'utopia

Dalle maremme con cavalli, giorno e notte, li accompagnavano nuvole da quando partirono lasciandosi dietro una pianura e dietro la pianura il mare e l'orizzonte in un fermo pallore d'alba estiva.
Da *La Camera da letto*, di Attilio Bertolucci



Tonino De Pace

Novecento non è un poema come *La camera da letto* lo è per Attilio Bertolucci, ma nella sua composizione e nel suo incedere attraverso i tratti ininterrotti della memoria, resta sempre e comunque un film attraverso il quale ricercare radici e fondamenta. Non vi è dubbio che il film si ricordi soprattutto per il lungo racconto che mette in scena, ma non va trascurato l'altro profilo che è quello di una stabilizzazione della memoria della tradizione, la ricerca del senso del presente e il contemporaneo sguardo verso il futuro che il trentenne Bertolucci dell'epoca raccontava. Per i Bertolucci - compreso l'oggi scomparso Giuseppe che un ruolo determinante ha avuto nella scrittura del film - l'approccio al passato trova risposta nella forma espressiva che siano i versi o il cinema, entrambi pronti a catturare i fatti, ma soprattutto le emozioni personali e private. *Novecento* si trasforma dunque nell'albero genealogico della propria esistenza culturale, è la foto della famiglia allargata in quella terra che è stato crocevia di una idea di libertà che forse in Italia non ha eguali. *Novecento* è il lungo racconto di più vite, che si svolge nella grande aia del casale della ricca famiglia dei Berlinghieri tra uomini e animali, dove si consumano le vite e gli amori, le invidie e i soprusi. Uno scenario che non muta a partire dal vecchio Alfredo e poi con l'insaziabile figlio Giovanni, per finire nelle mani del nipote Alfredo, che chiude la stirpe, cancellando ogni segno di appartenenza, nel primo apparire di un evanescente realizzarsi dell'utopia contadina di cui parla lo stesso regista. La Storia passa nel casale dei Berlinghieri a segnare, come sempre le esistenze dei personaggi. C'è il suo
segue a pag. 4

Ricordando Callisto giovane, l'armatore che scelse il cinema e fece il critico

Callisto Cosulich è morto il 6 giugno di tre anni fa



Ivano Cipriani

A presentarmi Callisto Cosulich fu Virgilio Tosi, il segretario della Federazione italiana dei circoli del cinema, la mitica Ficc. Correvano gli anni cinquanta dello scorso secolo - non ricordo con esattezza le date - ed eravamo in parecchi, riuniti nei nostri locali di Via Uffici del Vicario a Roma, dove adesso, in ambienti totalmente ristrutturati, sono ospitati alcuni gruppi Parlamentari, a due passi da Montecitorio. Ma allora il palazzo era quello di chissà quando, con stanze piccole e buie. La Ficc ne aveva tre a disposizione



L'incontro fatale di due leader. Pierfrancesco Uva

e lì facevamo le nostre riunioni nonostante la nebbia delle sigarette, in un tempo in cui tutti fumavano, eccetto Callisto, naturalmente. Ricordo ancora che quel pomeriggio c'erano Vittoria Botteri, la dirigente del circolo di Parma (figlia del sindaco comunista, che "da grande" scriverà un importante libro su Alberto Pasini, un pittore parmense, e più tardi un secondo, dall'impegnativo titolo "Pietro Verri...in quei tre anni del collegio di Parma"); Nino Numeroso, il dirigente del circolo napoletano, uno psicanalista molto noto in quel tempo; Maria Luisa
segue a pag. 6

segue da pag precedente
 titolo coincide con quello dei tre atti di William Gillette, la cui riduzione scenica con relativo allestimento il ventitrenne Welles aveva in programma per quella stagione col suo Mercury Theatre: appositamente realizzato, avrebbe dovuto costituire parte integrante della messinscena. Ma non avrebbe mai visto, per un complicato intrecciarsi di cause organizzative, finanziarie, amministrative e tecniche, né la conclusione delle riprese né tanto meno, ovviamente, la sua proiezione integrata nello svolgimento dello spettacolo. La proiezione, oltretutto, si sarebbe in ogni caso, al momento buono, rivelata impossibile, nel teatro evidentemente non di primissimo ordine in cui il complesso wellesiano doveva ritrovarsi ad agire, quand'anche la sua realizzazione fosse stata portata a compimento. E' ancora Cherchi Usai a illustrarcelo nel dettaglio: «Il colpo di grazia arriva nel momento in cui Welles si accorge che, per motivi tecnici, è impossibile proiettare la pellicola allo Stormy Creek Theatre. *Too Much Johnson* può ancora essere messo in scena, ma senza film. Welles getta la spugna e sospende il montaggio: lo riprenderà solo tre decenni più tardi, per uno o due giorni al massimo, senza portarlo a termine. Si possono fare congetture a non finire su una rinuncia così repentina. Welles si era trovato altre volte alle prese con locali indisponibili all'ultimo momento [...]. Come previsto, *Too Much Johnson* è inaugurato allo Stormy con un testo raffazzonato all'ultimo minuto. Il Mercury apre la stagione autunnale con *La morte di Danton* (anche quello affonda); *Too Much Johnson* è sparito dal programma. Dopo un breve ma feroce attacco di depressione, Welles si rituffa nel lavoro alla radio. Studer si è posto il duplice scopo di fare luce fino in fondo, anche nei dettagli, su questa singolarissima situazione/operazione, ma anche di proiettarla, come anticipa già il titolo del volume, il più possibile analiticamente sul successivo lavoro wellesiano, a cominciare dal capolavoro di allora imminente gestazione e realizzazione. E lo fa con esemplare dovizia di rigore metodologico e varietà di approfondimento (come aveva già potuto intuire chi avesse partecipato a una delle serate a suo tempo da lui organizzate a presentazione del film per conto dell'Associazione Culturale "Formacinema". A quella del 4 novembre 2015 nella purtroppo non più esistente sala Gea del defunto cinema milanese Apollo partecipava anche chi scrive: vi venne proiettato anche *Portrait of Gina...*). Dopo un'articolata e problematizzante introduzione,



Virginia Nicolson, Joseph Cotten e Ruth Ford in "Too Much Johnson" di Orson Welles (1938)

cui fa riscontro la debita conclusione, Studer divide il proprio apporto in tre ricchissimi capitoli. Il primo dedicato alla formazione politica del giovane Welles, dove sono particolarmente stimolanti le pagine riepilogative



Howard Smith, Mary Wickes, Orson Welles, Virginia Nicolson, William Herz, Erskine Sanford, Eustace Wyatt e Joseph Cotten fuori dallo Stormy Creek Theatre durante le due settimane della produzione teatrale del Mercury Theatre di *Too Much Johnson* (16-29 agosto, 1938)

dedicate al mirino puntato dal FBI di Hoover sul promettente uomo di spettacolo, inclusa la sua venuta in Italia dell'immediato dopoguerra, su cui aveva già intelligentemente ricamato Davide Ferrario col suo romanzo *Dissolvenza al nero* (Longanesi 1994), e sui rapporti epistolari Welles-Ejzenstejn. Il secondo, il più corposo, ripercorre minuziosamente la vicenda davvero romanzesca del recupero dell'antico testo perduto, con abbondante documentazione, anche fotografica. Il terzo infine analizza il film, confermando in Massimiliano un wellesiano di razza, degno erede della lezione del padre Sandro fin dai tempi del primo "Metropolis" e dell'Obraz Cinestudio di Largo La Foppa a Milano. Non poteva mancare, in premessa, un'intervista - l'ultima purtroppo - appunto a **Ciro Giorgini** che, al

di là dei benemeriti contributi in materia a "Fuoriorario", aveva già dato sommario conto dello stato dell'arte sul film in uno scritto comparso fuggacemente sulla rivista online "Roameuropamese" nel 2003, e opportunamente subito ripreso nell'intelligente volume miscelaneo allestito da Tony d'Angela *Nelle terre di Orson Welles* (Falsopiano, Alessandria 2004), che curiosamente non compare nella pur agguerritissima bibliografia di Studer. A ben guardare, si può dire che *Too Much Johnson* stia al corpus complessivo dell'opera di Welles come *Affaires publiques* a quella di Bresson. E non a caso forse i due film sono presso che contemporanei: del '38 il primo, del '35 l'altro. Singolare come l'uno e l'altro di questi due sommi cineasti, assolutamente ai reciproci antipodi ma accomunati da un registro di estrema serietà (mai smentita da Bresson, accantonato nel finale di carriera alla "lasciatevi divertire" da Welles), abbiano realizzato la propria opera d'esordio all'insegna della comicità e del grottesco che

l'uno come l'altro film per decenni interi fossero stati ritenuti perduti, e siano stati ritrovati in circostanze particolarissime e casuali. E' da ritenere che il contributo di Massimiliano Studer all'approfondimento ulteriore degli studi wellesiani nel nostro paese non si fermerà qui: con la sua associazione Formacinema, promette infatti di lavorare ulteriormente sull'archivio cartaceo Welles detenuto da oltre un ventennio dalla bibliote-

ca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, segnalatogli da Franco Prono durante il suo lavoro di dottorato su *Too Much Johnson*: il lettore interessato veda www.formacinema.it. Se il libro di Massimiliano ha riportato opportunamente l'attenzione su quel decisivo evento-recupero di qualche anno fa, riguardante gli albori dell'attività registica wellesiana, l'attualità stessa si è incaricata di riportare per l'ennesima volta l'attenzione sul sommo cineasta, a trentatré anni dalla sua scomparsa. Al recentissimo festival di Cannes sarebbe infatti dovuto finire sullo schermo *The Other Side of the Wind*, l'ultimo, infinitamente incompiuto film di Welles, iniziato nel 1972 e mai portato a termine, né in vita dall'autore, né successivamente dai molti

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

che si erano provati a farlo, tra infinite grane legali, tecniche e finanziarie, in ossequio al suo desiderio. L'occasione di Cannes è sfumata per la situazione problematica ricreatasi anche quest'anno tra il direttore Fremaux e Netflix, ma la piattaforma principe delle visioni streaming annuncia finalmente la messa in onda mondiale dello sfortunato e controverso testo. Illuminare il quale a priori non è facile. La migliore sintesi può apparire ancora quella che Peter Biskind ha posposto all'edizione, da lui curata, delle conversazioni wellesiane *A pranzo con Orson* di Henry Jaglom (Adelphi 2015): «Scritto e prodotto da Welles e Oja Kodar, girato tra il 1969 e il 1976, è un affresco satirico sullo stato del cinema attorno al 1970, e un film a chiave in cui il cineasta fustiga i suoi nemici, tra i quali John Houseman e Pauline Kael. John Huston interpreta Jake Hannaford, un attempato regista in cerca di un ritorno sulle scene con *The Other Side of the Wind*, un film-nel-film improntato alla nouvelle vague, dove si fa la parodia dei registi europei più celebrati del momento, come Michelangelo Antonioni e Jean-Luc Godard. Hannaford riceve gli ospiti alla festa per il suo settantesimo compleanno, rappresentata in tutto il suo splendore acquariano, ma muore in un incidente automobilistico subito dopo. Il film è una composizione di generi e formati diversi: fermi immagine, super8, 16 mm, 35 mm, video, bianco e nero, colore. Incompiuto, fu oggetto di una battaglia legale per la sua proprietà tra Welles e il cognato dello scià dell'Iran, che vi aveva investito. A tutt'oggi [2013, n.d.r.] non è ancora uscito. Vi appaiono tra gli altri Henry Jaglom, Peter Bogdanovich, Oja Kodar, Susan Strasberg, Paul Mazursky, Lilli Palmer, Stéphane Audran, Cameron Crowe, Dennis Hopper e Claude Chabrol». E proprio in una delle conversazioni con Jaglom -tra le ultime: spaziavano dal 1983 al 1985, l'anno della morte di Welles- l'autore si mostrava, se non scettico, almeno problematizzato e incerto sul destino del film, dalla preparazione protrattasi tanto a lungo: «Edmond O'Brien è appena morto. Toni Selwart è cieco. John Huston non si muove più. Non voglio pensarci ora. Il film ha preso un sapore strano, datato. Ma in un modo interessante. Dovrei trasformarlo in un film saggio su quel periodo, quando tutti i giovani registi volevano diventare *auteur*. Non volevano diventare Spielberg, come adesso. Era un'epoca diversa». A questo punto sarebbe necessaria una ricostruzione almeno a tratti essenziali della complicatissima vicenda di questo film la cui parabola è iniziata ormai quasi mezzo secolo fa. Dentro il complicatissimo, inesauribile puzzle del Welles incompiuto, irrealizzato, inedito e impensato, di cui Ciro Giorgini è stato maestro inarrivabile quanto insostituibile (e con lui Stefan Drössler del Münchner Filmmuseum). Per quanto riguarda *The Other Side*, dopo i contrasti legali sui diritti, prima tra Welles e il cognato di Reza Pahlavi, poi tra le coeredi, la figlia Beatrice e la compagna Oja Kodar (la stessa che ha affidato la parte di spettanza del lascito ai monacensi),



andrebbe documentato dettagliatamente l'infaticabile operare di Peter Bogdanovich, anche con lancio di *crowdfunding*, per portare finalmente alla luce il film. Anche se non coronato da soverchia fortuna: ho cercato di darne via via conto nel tempo attraverso "Le Lune" di «Cineforum». Non che Welles sia stato particolarmente tenero nei confronti di Bogdanovich nelle conversazioni con Jaglom ricordate prima: ma questo non ha mai fatto venire meno la dedizione assoluta nei suoi confronti da parte del cineasta/critico, che peraltro gli ha consacrato anche il più bel libro mai scritto su di lui, la maxi intervista del 1968 *Il cinema secondo Orson Welles* (tradotto per noi da Baldini e Castoldi nel 1993 e ripreso dal Saggiatore

nel 2016: con una fondamentale bio-cronologia aggiunta in entrambe le edizioni). Ora finalmente, ogni attesa giunta al termine, e dopo l'ennesimo incidente Cannes-Netflix, che ha impedito la prima del film nelle scorse settimane alla Croisette, il film sta per essere visibile in esclusiva appunto agli abbonati Netflix. Quando questo articolo viene congelato, è ancora solo un annuncio: quando qualcuno lo leggerà, il film sarà probabilmente già visibile. Difficile non sorprendersi: frequentavo l'università quando Orson cominciò a girarlo; sono in pensione da una vita ora che mi accingo a vederlo!

Nuccio Lodato

segue da pag. 1

l'arrivo dell'automobile e della trebbiatrice, ma c'è la prima guerra mondiale, soprattutto c'è il fascismo con le sue piccole barbarie provinciali, c'è l'avvicinarsi delle generazioni, in questa lunga storia che comincia con la morte di Giuseppe Verdi e quindi con la morte dell'800 secondo le parole del regista, fino ad arrivare alla primavera dell'utopia della libertà di quel 25 aprile 1945, quando un giovane partigiano viene ucciso da un fascista sbandato. In quella piccola sequenza, priva di ogni letterario simbolismo, l'epifania del futuro, il senso di un fallimento nonostante la libertà conquistata. Inutile ragionare, però, sull'effetto che oggi un film del genere possa avere. Molte cose sono cambiate ed è soprattutto mutato il quadro sociale dall'epoca della sua realizzazione e con esso il valore di una tradizione. È per questa ragione che *Novecento* non va letto e guardato come un film che racconta solo una storia. È un film di fondazione di un pensiero è il racconto anche di una crisi è un film con il quale Bertolucci si interroga sulla sua posizione di intellettuale, di figlio e di uomo di sinistra. C'è in questo film la narrazione di uno straordinario patrimonio culturale che ci appartiene, c'è di contro una riflessione sul rapporto con un naturale antagonista politico. L'idea di romanzo popolare nasce con la narrazione manzoniana che, per la prima volta, esalta, se pure con i limiti di una vera o presunta benevolenza, la civiltà contadina, la cultura popolare. Non è un caso che l'ormai compianto Ermanno Olmi, diretto discendente di quella cultura cattolico-illuminata abbia sempre, nella misura registica di cui era maestro, fatto riferimento, più o meno implicitamente, al *milieu* di quel patrimonio letterario che ha attraversato dalla metà dell'ottocento in poi la narrazione delle cose del nostro Paese. Olmi, che ha anche raccontato lo scontro del vecchio con il nuovo, oltre che il senso profondo di un patrimonio altrettanto ricco proprio nel film Palma d'oro ha affondato le mani in quella terra così maestosamente minuscola per estrarre quel vero profondo che ha il colore dello splendore autentico e della realtà vivente. Un'operazione simile e dissimile da quella messa in scena da Bertolucci. Due film caposaldo dell'antagonismo politico di quegli anni. Non è un caso che perfino Gramsci, il cui pensiero è fortemente presente nella narrazione che Bertolucci fa del suo proletariato contadino, pur con forti accenti critici, dovette confrontarsi con il romanzo di Alessandro Manzoni. Segno dell'inscindibile legame per la storia italiana, tra quel pensiero cattolico e quello rivoluzionario rappresentato dal socialismo prima e dal comunismo successivamente. *Novecento* e il quasi coevo *L'albero degli zoccoli* sono gli esempi di questa condizione, tracciano una linea definitiva nella quale risultano assorbite le istanze bipolari che hanno governato, politicamente, culturalmente e socialmente, l'Italia del 900 fino, almeno, alla metà degli anni '80. La caduta delle ideologie, la caduta della politica dentro una spirale di progressivo imbarbarimento



Bernardo Bertolucci sul set

culturale e un sempre più audace vilipendio (in)consapevole della cultura da parte di un ceto rampante, privo di scrupoli (tutto sommato sotto gli occhi di tutti, ma non così malamente guardato con umana compassione da Sorrentino), è diventato il solvente che ha cancellato le scintille di rabbia e malcontento, la primavera degli ideali e la volontà di radicale contestazione delle cose così come erano conosciute. È per questo che oggi un film come *Novecento* diventa un reperto, non solo di quella storia della civiltà contadina, ma di una condizione di vivace partecipazione, di quella partecipazione che è (alla Gaber) sentirsi parte di una parte più grande e ancora, nonostante tutto, non del tutto compiuta. *Novecento* narra i fatti, ma traspare questa necessità che diventa consapevolezza di una utopia che appare sempre frustrata. Un film che si fa rituale collettivo e incrocia le trame dei sentimenti che a volte sopravanzano il sentire della politica, annullando ogni effetto. La ricerca di questo comune denominatore sociale è il senso di *Novecento* riassunto nella sua immagine simbolo tratta da Pellizza da Volpedo. Oggi la difficile sopravvivenza della solidarietà che diventa produttiva solo per l'audience televisivo, ha trasformato le collettività in somma di individui. Giusto come cenno stessa sorte per *L'albero degli zoccoli* che ancora per qualche settimana resterà un ricordo che si rinnova solo per la scomparsa del suo autore. La distanza, si sente e non è un fatto di inattualità, ma di ricchezza dell'*humus* su cui crescono (o non



"Novecento" 25 aprile 1945



Ada



Alfredo e Olmo

crescono) le idee e si manifesta la critica, la contestazione, quella rivoluzione costante di cui si celebra quest'anno il cinquantenario. Ecco le ragioni per le quali la distanza si è fatta siderale e poco o nulla, nel sentire delle più recenti generazioni (fatti dovuti e minimi distinguo) sembra appartenere a quel mondo. Felice di essere smentito, ma questo è quanto si vede guardando con attenzione. Di quel film che oggi la Cineteca di Bologna ci restituisce nell'edizione perfettamente e meticolosamente restaurata, resta l'afflato, il perdersi in

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

una narrazione fluviale che attraversa il tempo, restando immobile lo spazio. Bertolucci realizza, sono parole sue, il suo personale racconto familiare, la sua *La camera da letto*. Aveva bisogno di questo film che narrasse i personaggi di quelle piccole storie in cui si possono leggere gli ideali di un socialismo che sembrava a portata di mano, pur nella accettabile retorica che trasformava l'offesa e la reazione in condivisione di una condizione che si sentiva necessario capovolgere. *Novecento* è il film delle stagioni dell'uomo e della politica, ma guardate attraverso una prospettiva minimale. È per questo che *Novecento*, nonostante il suo titolo, non troviamo sia un film epico, secondo una tradizione di eroismo ed enfatico coraggio. Nulla che possa farci riconoscere il senso di un'epica, neppure la (forse un po' troppo) lunga sequenza finale con l'apertura al vento di quella immensa bandiera rossa. Una bandiera rossa che è divertente pensare, come racconta lo stesso Bertolucci, che venne davvero cucita con le singole bandiere che i contadini avevano conservato e il cui lavoro fu fatto pagare all'americana Paramount produttrice del film. È proprio in questa ottica che *Novecento* valorizza il minimalismo narrativo, perfino logistico, tanto la sua ambientazione appare circoscritta, ma soprattutto in quella ricerca continua del particolare, in quei sotterranei sentimenti familiari che si fanno filo di ragnatela che legano la comunità. I suoi personaggi prendono rilievo in questa dimensione del piccolo, del provinciale, non acquisiscono la mitica e la retorica di titanici personaggi. Si dimensionano nella storia umana, nel volgere delle stagioni dell'età. In questa Heimat del parmense, dentro uno scenario di terra infinita e di pittorica luce crepuscolare, così valorizzata dal lavoro attento di Vittorio Storaro che non sembra sbagliare neppure un più trascurabile riverbero, trovano spazio e confronto il comunista Olmo (Gerard Depardieu), roccioso e indistruttibile, il "debole" Alfredo (Robert De Niro), ma ribelle alla genia dei Berlinghieri, anch'egli inconsapevole "socialista dalle tasche buche". Personaggio eternamente in bilico tra un perbenismo borghese e la comprensione di una difficile condizione dei propri contadini. Personaggio quindi archetipico, di cui lo stampo si è perduto, protagonista di quella successiva dominazione politica che nella commistione tra cultura cattolica e cultura contadina (anche se vista con l'occhio del padrone), avrebbe dominato il Paese per almeno i quarant'anni successivi e che oggi molti rimpiangono giganteggiando quegli uomini e quelle donne al confronto di certo successivo nanismo politico. *Novecento*, come lo stesso Bertolucci accenna, diventa un quaderno di riflessione sul quel 1976 durante il quale l'Italia sembrava essere giunta a quel crocevia importante della politica segnata da una sensibilità straordinaria e da una voglia di mutamento che solo il terrorismo, che era alle porte, avrebbe fermato. Ma questa ricchezza di temi incrociati con i ricordi di un'infanzia sulle rive dell'Oglio, hanno permesso al

film di diventare anche un reale album dei ricordi, una ricerca proustiana nella propria cultura e questo Bertolucci nelle più che quattro ore di film, lo narra attraverso il cinema e i suoi personaggi. Una galleria di personaggi nei quali leggere i rispettivi sentimenti, tutti perfettamente a fuoco nello spessore della scrittura. La sensibile Anita (Stefania Sandrelli), volenterosa comunista nel suo giovanile splendore di una femminilità così accesa da diventare l'ideale compagna del giovane Olmo. Il contraltare borghese, in questa eterna dicotomia che *Novecento* sembra avere istituito è la vivacità infantile di Ada (Dominique Sanda). Un personaggio quasi favolistico, che sembra estraneo a ciò che accade, in quella eterna infelicità della bellezza che sembra possederla. Una donna ingenuamente sempre fuori luogo e fuori posto. Il famelico Giovanni (Romolo Valli), che conferiva sicurezza al suo personaggio e poi le star quelle europee, l'ancor giovane e già irregolare Gerard Depardieu che offre la sua freschezza e la sua prestanza ad Olmo e quelle d'oltreoceano con la misurata professionalità di De Niro, la pacata e filosofica presenza di Leo Dalcò (Sterling Hayden) e il patriarca il vecchio Alfredo Berlinghieri (Burt Lancaster) che recitò gratis per il film. A due attori di calibro è affidata la messa in scena della perversione fascista. Regina (Laura Betti) la spietata divoratrice di sentimenti, sessualmente sottomessa, pronta al delitto per soddisfare la fame di denaro e di potere, un personaggio oscuro e quasi shakespeariano; più alla luce del sole la perfidia e il sadismo di Attila (Donald Sutherland) che in quello stesso anno usciva sugli schermi con *Casanova* di Fellini. Una sorta di strana continuità tra i vari gironi della perversione anche sessuale. Entrambi gli amanti diabolici e perversi compiono atroci delitti di cui resta vittima la



Anita



Alfredo e Olmo da piccoli



Bandiera rossa



"Novecento"

debole vedova Pioppi (Alida Valli). Con questa ricchezza di inesauribile interesse politico, poetico, cinematografico, *Novecento* attraverso la storia e ne racconta gli scenari attraverso gli occhi dei personaggi e soprattutto di quell'anonimo proletariato contadino che sembra affrancarsi dall'album dei ricordi familiari per farsi essi stessi storia, popolo della rivoluzione e irraggiungibile forma dell'utopia.

Tonino De Pace

segue da pag. 1

Fagioli (la dirigente del Circolo studenti medi di Roma che in seguito sarà docente di inglese al liceo Virgilio e all'Accademia nazionale di danza finché non decise di dedicarsi soltanto ai suoi libri sulla Mesoamerica e su Cristoforo Colombo. Maria Luisa, detta Chiffonnette, che sarebbe diventata mia moglie). C'era poi Virgilio Tosi, segretario della Federazione, un giovanotto magrissimo e scattante, tutto nervi, che fino a quel momento si era occupato soprattutto di teatro e che in quegli anni scopri il cinema, non solo come interesse culturale, ma anche come professione, lui che diventerà regista di raffinati documentari scientifici, autore di importanti studi, collaboratore della televisione e delle università romane. Fu in quella occasione che conobbi Callisto Cosulich, di cui tutti mi avevano parlato, ma che viveva ancora a Trieste. Rampollo della dinastia che da più di centocinquanta anni regnava sui mari con la propria flotta commerciale, aveva alla fine disertato i suoi studi di ingegneria navale e rinunciato a una brillante carriera di "armatore", quale il suo cognome sembrava imporgli. Forse segnato com'era dalla tragedia che aveva visto morire suo padre Oscar (il nome che Callisto darà ad uno dei suoi figli), sacrificatosi per lui, quando, bimbetto di quattro anni, era caduto in mare dal cutter di famiglia, proprio davanti a Portorose. Preferì inseguire la sua grande passione, il cinema, fondando un Cineclub, discutendo con Tullio Kezich o Franco Giraldo di campi lunghi e primi piani, divagando sui film di Hitchcock. Callisto quel giorno arrivò in ritardo alla nostra riunione, da Trieste, con un borsone di foggia militare, indossando un "montgomery" beige che gli vedrò portare per anni, con la disinvoltura da ufficiale di marina quale in effetti era stato, imbarcato su un cacciatorpediniere, per tutta la guerra. Una guerra di cui non lo sentii mai raccontare, se non una volta che eravamo da soli. Allora mi parlò dell'8 settembre quando con il suo "caccia" aveva lasciato La Spezia, diretto al sud con il resto della flotta. Poi rievocò l'attacco degli aerei tedeschi e la bomba che si era infilata nel fumaio della corazzata "Roma", facendo saltare in aria la nave. Ma Callisto mi parlò soprattutto dei naufraghi che gli uomini del suo cacciatorpediniere tentarono di salvare fino allo stremo delle loro forze. Conoscendo la sua passione per il cinema, il comandante della nave su cui era imbarcato gli aveva affidato il compito di organizzare proiezioni per i marinai quando erano fermi in porto, a riposo. E lui scoprì in questo modo la sua vocazione di organizzatore culturale, mettendo su un vero e proprio "circolo" nel quale furono presentati film, più clandestini che ricreativi, soprattutto del realismo francese o addirittura degli *horror*, che non piacquero ai pochi ufficiali fascisti, ma molto ai tanti marinai che partecipavano alle proiezioni, sul ponte della nave, tra un lanciasiluri e una torretta di mitragliere. Ma, come ho detto, a Callisto non piaceva parlare di sé e soprattutto della guerra

(anche se lo farà poi in un documentario di Claudio Costa, intitolato "Una lunga vacanza"), era un uomo buono, ricco di una indescrivibile carica di simpatia e di serenità, appassionato delle cose semplici della vita e della giovinezza che, per quanto potesse, non si lasciava sfuggire. In primavera, nel tiepido clima delle serate romane, ci vedevamo spesso a Piazza del Popolo, al Caffè Rosati, quello dei cineasti. Eravamo un gruppo di amici: Maria Luisa, io, Giorgio Bettini, che era stato anche lui ufficiale di marina, sua moglie (frequentatrice assidua di cineclub ed in particolare di quello che Callisto ed Enrico Rossetti avevano fondato al cinema Quirinetta) ed altri amici. Cosulich (ormai Segretario Generale della Ficc) arrivava sempre con un po' di ritardo alla guida di una "topolino" prebellica, di un colore indefinibile e con le gomme regolarmente sgonfie. La lasciava sotto il Pincio e metteva in funzione il suo personale antifurto (anche se a rubargli la macchina non ci pensava proprio nessuno, a parte, forse, qualche antiquario) che consisteva nello svitare in tre mosse la barra del cambio e portarsela appresso. E così lo vedevamo sempre arrivare sorridente, con un fascio di giornali e di libri sotto il braccio e la barra del cambio stretta in pugno come volesse difendersi da improbabili nemici. Andava poi a salutare qualcuno del mondo del cinema che conosceva, seduto a un altro tavolo, e infine tornava da noi a raccontarci aneddoti, storie e gli ultimi pettegolezzi di quel giorno, materiale di cui era sempre fornito, visto che per "arrivare alla fin del mese", come suol dirsi, collaborava in quel periodo non soltanto alle riviste di cinema, ma anche a giornali di mondanità, storie segrete e pettegolezzi. Anni dopo, il ricordo di quella



Callisto Cosulich (Trieste, 7 luglio 1922 – Roma, 6 giugno 2015)

barra del cambio rimovibile in tre mosse, mi fu di grande utilità. Ero a Montreal, in Canada, al Festival del cinema e della tv e avevo preso a noleggiare una macchina solo apparentemente in buono stato. Così capitò che un giorno in cui ero libero dai lavori della giuria tv e non dovevo mandare nessun pezzo al giornale,



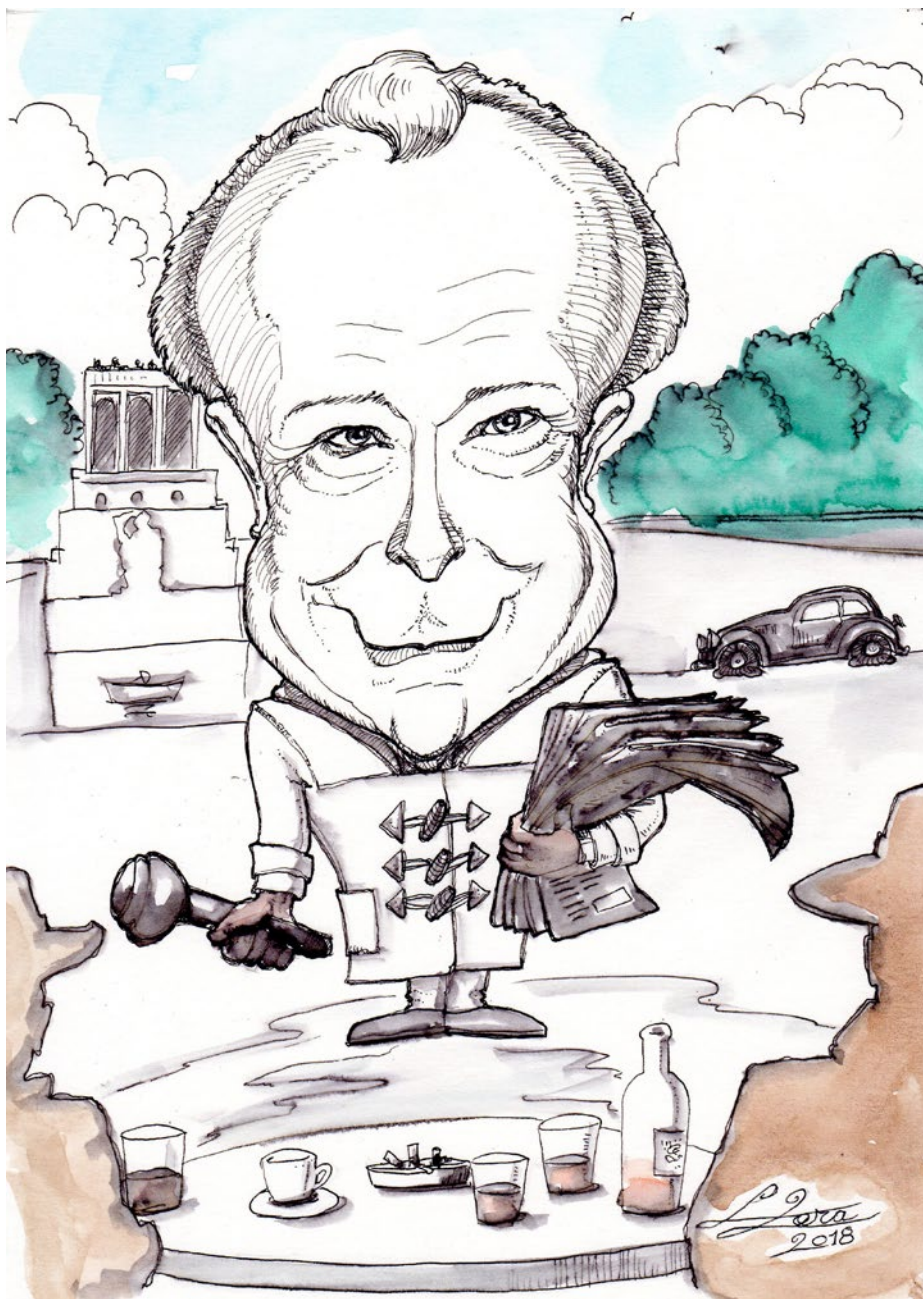
Callisto Cosulich, classe 1922, si arruola nella Regia Marina e viene imbarcato nel '43 sull'incrociatore Eugenio di Savoia come Aspirante Guardiamarina di complemento. A bordo, interessandosi di cinema, organizza proiezioni di film per l'equipaggio, ed ha la possibilità di proiettare anche quelli censurati dal regime. L'8 settembre del '43 l'Eugenio di Savoia segue la corazzata Roma insieme ad altre navi, nel drammatico viaggio che deve portarle al sud. Cosulich è testimone dell'affondamento della corazzata. Successivamente l'Eugenio di Savoia viene utilizzato dagli alleati per addestrare gli allievi piloti degli aerosiluranti. Finalmente nel 1945 Cosulich per motivi di salute viene sbarcato e torna a Trieste, città che nel frattempo ha visto l'arrivo delle truppe jugoslave. Dopo la guerra Cosulich segue la sua passione per il cinema e il giornalismo, diventando una delle firme più autorevoli della nostra critica cinematografica, ma ricorda sempre i giorni dell'imbarco sull'Eugenio di Savoia con nostalgia e, con imbarazzo, descrive quel periodo come "una lunga vacanza". Selezionato negli eventi speciali del BIF&ST 2013 - BARI

decisi di fare un giro fuori città sulle rive dei famosi laghi della regione. Ma a mezza strada, in piena corsa, imbarazzato dal cambio automatico che non conoscevo, rimasi improvvisamente con la barra in mano, fuori del proprio alloggiamento, alla mercé di quel trabiccolo impazzito. Fu allora il ricordo delle tre mosse di Callisto, per togliere e rimettere la barra della sua macchina, a ridarmi il sangue freddo necessario all'operazione di riassetto che riuscì perfettamente, permettendomi di essere qui, oggi, a raccontarla. Callisto, allora, abitava un po' a Roma e un po' a Trieste, in base alle necessità del lavoro. Quand'era a Roma ci vedevamo a Via Uffici del Vicario e non sapevo neppure dove abitasse. Poi, un giorno, dovetti andare a trovarlo a casa, in un orario strampalato, fuori dalle consuetudini. Abitava dalle parti di Viale Libia che non era allora un quartiere con strade asfaltate e sopraelevata, con la metropolitana, i palazzoni e la chiesa come adesso, ma una sorta di periferia scombiccherata: un palazzo qui e dieci cantieri in distanza, strade sterrate e, all'improvviso, spazi vuoti dove i ragazzini giocavano a calcio. Un universo corrispondente agli scenari dei film di Pasolini,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

insomma. Callisto abitava in un palazzo nuovo di zecca, appena finito di costruire, al quarto o quinto piano, non ricordo. L'ascensore ancora non funzionava e dovetti fare le scale a piedi e a mano a mano che salivo, nel silenzio di quel palazzo semideserto, sentii delle indistinte voci, molto agitate e molto confuse. che alla fine scoprii provenire proprio dall'appartamento di Callisto. Lui mi venne ad aprire e subito mi spiegò l'origine di quelle voci, una maschile e l'altra femminile, che discutevano animatamente, molto animatamente, in francese. "Non ci far caso, mi disse Callisto, è Gillo Pontecorvo che litiga con la sua compagna, una parigina. Non sono mai d'accordo su nulla e se ne dicono di tutti i colori". Così scoprii che Callisto conviveva con il futuro regista de *La Battaglia di Algeri*, in quel momento impegnato in tutt'altro genere di guerra. Ma le sorprese non erano finite perché a un tratto uscì da una stanza Giuliano Montaldo in vestaglia e ciabatte che cercava non ricordo più che cosa e veniva a chiederne conto ai compagni di casa. Allora Montaldo era soltanto un bravo attore che da poco avevo conosciuto sullo schermo, in "Achtung! Banditi" di Carlo Lizzani, ma di cui poi avevo perduto le tracce. Non avrei mai pensato che nel giro di qualche anno sarebbe diventato un regista di primo piano del cinema e della televisione italiana e che io mi sarei ritrovato, in prima fila alle sue conferenze stampa e spesso, da *Tiro al piccione* al *Marco Polo* avrei scritto di lui tutto il bene possibile. Insomma Callisto viveva in una sorta di "comune", anche se allora non si usava questo termine che entrerà nell'uso soltanto una decina di anni dopo, con amici che sarebbero diventati glorie nazionali e internazionali del cinema e della tv. Non ne ho mai parlato, di quell'incontro involontario, né con Gillo, né con Giuliano con i quali ci vedevamo in varie occasioni di lavoro e molto più tardi, già nel nuovo secolo, almeno una volta all'anno, a casa di Giovanni Berlinguer, il medico-deputato, fratello di Enrico, che con la moglie Giuliana dava sempre una festa per l'ultimo dell'anno a casa loro, a due passi da Piazza del Popolo, una straordinaria vecchia casa tutta in verticale. Si mangiavano le lenticchie ed altre prelibatezze regionali e soprattutto ci si immergeva in un'atmosfera serena che Giuliana riusciva sempre a creare (Giuliana non era soltanto una bravissima cuoca, era anche una bravissima regista della tv, che tra l'altro diresse il ciclo tratto dai romanzi di Rex Stout con il personaggio di Nero Wolfe, straordinariamente interpretato da Tino Buazzelli. Anche se era sempre amareggiata dal fatto di non riuscire a convincere i dirigenti della Rai ad affidarle la realizzazione di un ciclo su Matteo Ricci, il gesuita che nel '500 era arrivato in Cina con un intento di evangelizzazione, un progetto sul quale aveva lavorato molto e al quale teneva moltissimo). C'erano Gillo e Giuliano, a quelle serate, ma anche Cito Maselli e Stefania Brai, Mino Argentieri,



Callisto Cosulich visto da Luigi Zara (2018)

la scrittrice Dacia Maraini e tanti altri tra gente del cinema, della tv o della cultura. Quasi nessun politico invece, a parte Giovanni, anche se tutti i presenti, qualunque fosse la loro professione, erano fortemente

impegnati nella politica, tutti rigorosamente di sinistra. Callisto Cosulich non veniva mai a quella cena e preferiva aspettare l'arrivo dell'anno nuovo con la moglie e i due figli. Aveva sposato Lucia Rissone, figlia dell'attore Checco e nipote di Giuditta, prima moglie di Vittorio De Sica, e, come suol dirsi, fu un ottimo marito e un padre esemplare. Dopo gli anni della Ficc i nostri incontri si fecero più rari, lui che continuava ad occuparsi di cinema, io che mi occupavo di televisione. Finché non divenne critico del mio stesso giornale, *Paese Sera*, su segnalazione, si dice, di Roberto Rossellini di cui Callisto fu amico per tutta la vita. Allora ci rivedemmo di nuovo, quasi tutti i giorni, rievocammo i tempi dei circoli del cinema e delle vicende della Ficc, gli anni della nostra prima amicizia, gli anni della nostra giovinezza.



Callisto Cosulich con la moglie Lucia in Campidoglio nel 2002.

Ivano Cipriani

Loro di Paolo Sorrentino tra mimesi e iperbole



Alessandra Fagioli

Impresa quanto mai difficile e rischiosa fare un film, per non dire due, su una personalità di pubblico dominio ancora nel pieno delle sue attività, senza cadere in un curioso

contrappasso: alla fiction in cui si rappresenta un momento di solitudine, crisi, abbandono del personaggio, si sovrappone una realtà che celebra viceversa un momento di riscatto, riabilitazione, recupero dello stesso. Perché se una delle proprietà più importanti dell'arte è quella di preconizzare il futuro - come quella dell'artista è di farsi profeta di un avvenire che riesce a intuire - qui assistiamo per paradosso all'effetto opposto: l'arte riflette in ritardo su un passato remoto ormai canonizzato, a fronte di una realtà che anticipa il futuro prendendo tutti di contropiede.

Per la verità Sorrentino aveva già giocato questa partita, con un altro grande protagonista della politica italiana, all'epoca ancora vivente. Ma *Il divo* (2008) è a tutti gli effetti un film d'inchiesta, dominato da una forte impronta ideologica e da un esplicito impegno civile. Non è solo un ritratto di Giulio Andreotti in un momento particolare della sua vita e della sua carriera, è soprattutto

un film di denuncia riguardo le scelte di governo in merito all'omicidio di Aldo Moro, le dinamiche parlamentari dei primi anni Novanta per le elezioni del Capo dello Stato, lo scandalo di Tangentopoli col conseguente processo di Mani Pulite, nondimeno i sospetti e le indagini per collusione con la mafia riguardanti lo stesso Andreotti. L'operazione fatta su Silvio Berlusconi appare invece del tutto diversa. Non tanto perché il regista non intende costruire un film "ideologico" intorno al protagonista (seppure sia impossibile evitarlo laddove si affrontino questioni squisitamente etiche e politiche), quanto perché egli adotta una chiave decisamente mimetica per raccontare alcuni aspetti della vita di questi. Ma Berlusconi non è Gep Gambardella, metafora di un contesto sociale, emblema di uno stile di vita, paradigma di una visione del mondo e soprattutto specchio di una realtà transeunte. Berlusconi è Berlusconi, icona consegnata alla Storia in tutte le sue varianti, da quelle più trash a quelle più pop. Inoltre è già la parodia di se stesso, dalla natura di per sé caricaturale e dalla personalità inimitabile perché già istrionica di suo. Per cui fare un'operazione mimetica anziché metaforica su Berlusconi finisce fatalmente col creare una sorta di cortocircuito tra il simulacro attoriale e l'icona originale, anche se l'interprete del personaggio è un mattatore come Tony Servillo. Inoltre l'appiattimento della narrazione su un piano di pura mimesi della realtà non

riguarda solo il protagonista, ma tutto il mondo che lo circonda: ovvero proprio "loro". I due film infatti sono strutturati in modo piuttosto didascalico e soprattutto letterale: ciò che si vede è ciò che è. Nel primo si presentano le diverse componenti: da una parte tangheri e tamarri, nelle figure di Sergio Morra e Santino Recchia, che altri non sono che gli alter ego di Tarantini e di Bondi, alle prese con i loro torbidi disegni di scalata al successo e di tradimento politico; dall'altra il Nostro, isolato nella sua villa in Sardegna, avvilito perché non più al potere, oppresso da una moglie ostile, con l'unica compagnia dei suoi fedelissimi Apicella e Spagnolo. Solo nel secondo film i due poli convergono, loro e lui, e altrettanto didatticamente si rappresentano i rapporti



che il Cavaliere intrattiene con arrampicatori e questuanti: prima con Ennio Doris, imitato dallo stesso Servillo, che suggerisce a Berlusconi di corrompere alcuni senatori per far cadere il governo di sinistra, tale e quale come è accaduto; poi con Sergio Morra, finalmente assoldato per organizzare un festino con le sue escort, che si rivelerà una delusione e un fallimento in perfetta sintonia con l'animo del Nostro; infine con la stessa Veronica Lario che tornata da un viaggio lo lascerà per via di tutte le sue infamità, che lui stesso farà cadere nel vuoto chiedendole perché non se ne sia andata prima e portando il confronto su uno sterile binario morto. Nel merito il regista ha dichiarato più volte di non voler fare un film politico ma di voler raccontare una storia d'amore. Al di là della rilevanza o meno che può aver avuto la storia coniugale di Silvio Berlusconi rispetto alla sua vita politica, sociale, etica e imprenditoriale, anche quella è ridotta in tutta la sua aderenza imitativa a una realtà piuttosto squallida e banale: lui che si avvale della facoltà di non rispondere riguardo il mistero dell'origine finanziaria delle sue fortune, lei che si giustifica nell'avergli vissuto accanto tutto quel tempo per il fatto di essersene innamorata. Nulla di più superficiale e inconcludente da parte di due autori, come Sorrentino e Contarello, capaci di scrivere sceneggiature anche piuttosto sofisticate, come nel caso de *La grande bellezza* (2013) e di *This must be the place* (2011), e che in *Loro* costruiscono invece

dialoghi puramente esplicativi della realtà come essa è, senza lasciar intuire o immaginare alcunché, anzi spiegando tutto e ripetendo talvolta le stesse scene e le stesse battute: come nel caso della festa di Noemi Letizia che compare in entrambi i film con una sorta di incongruità diacronica, o come nel caso di quello che Stella, la giovane escort, dice a Berlusconi e che lui ripete pari pari alla moglie con effetto di straniante ridondanza. Ridondanza che per altro diventa quasi insostenibile proprio nel realismo eccessivo con cui si rappresentano i festini delle escort organizzati da Sergio Morra, prima per adescare l'attenzione di Berlusconi, poi nella villa di quest'ultimo. Ostentazioni di nudi e movenze così plateali da ridicolizzare la loro stessa manifestazione, anziché offrire un'idea di tutto l'abisso del loro squallore. Perché la realtà tanto esibita e smaccata attraverso virtuosismi puramente formali finisce col non rivelare la sua vera portata, neutralizzandola piuttosto in un eccesso iperrealista. La stessa figura di Kira, quintessenza della "malafemmina" berlusconiana, appare una sintesi impossibile di un femminile assoluto che contrasta con un'idea di corpo ridotto a merce, seppur d'eccellenza. Cioè, paradossalmente, è proprio questa mimesi portata all'iperbole a rendere tutto così irreal

e poco allusivo. E non basta quel Cristo estratto dalle macerie di una chiesa aquilana e deposto pietosamente in terra a riscattare una metafora mai abbozzata, un'allegoria mai decollata, un senso altro cui il pensiero non riesce mai ad andare perché sempre imbrigliato nelle reti del plateale, dell'espresso, dell'esibito. L'inserimento stesso del terremoto, che sembra simboleggiare la deriva etica del protagonista attraverso il crollo fisico degli edifici, in realtà si rivela un tentativo abortito sul nascere dal momento che viene immediatamente ricondotto alla grottesca realtà dei fatti nel protagonismo eccentrico di Berlusconi anche di fronte alle tragedie. Ma ciò che lascia più perplessi in questa operazione mimetica intorno a un personaggio pubblico di cui non si intende affrontare la dimensione politica (seppure il film sia attraversato da un sottotesto pieno di "fantasmi" politici, dall'ambigua deputata Cupa Caifa al proditorio ministro Santino Recchia), è proprio la posizione ambigua di Sorrentino nei confronti dello stesso Berlusconi. Non si capisce se sia più indulgente verso l'uomo solo, abbandonato dalla moglie e annoiato dalla vita, oppure più irriverente verso l'uomo patetico, dall'alito da vecchio e snobbato dalla escort. Quando invece la stessa tematica affrontata avrebbe potuto offrire tanti spunti per aprire nuovi scenari sia di meraviglie che di riflessioni.

Alessandra Fagioli

Loro. Ma loro chi?



Paola Dei

Dopo aver osservato Paolo Sorrentino premiare David Lynch alla Festa del Cinema di Roma e la sua gestione dei tempi e degli spazi sul palcoscenico accanto ad un collega che è stato definito "il regista più importante di questa epoca", sono stata ancora più curiosa di vedere la sua ultima opera dedicata a *Loro*, ma loro chi? Loro....., i potenti e i meno potenti, figli di un'Italia in bilico fra sacro e profano, fra furbizia e intelligenza, fra sublime e spregevole. Dopo *Il Divo* dedicato a Giulio Andreotti, il regista Premio Oscar, sceglie un'altro personaggio politico e fra ombre e luci, sontuosità e movimenti della macchina da presa con i quali tende costantemente a dare intensità o frivolezza alle scene attraverso uno sguardo d'insieme acuto, dissacrante ma capace di produrre una serie di relazioni fra codici che interagiscono in maniera efficace all'interno della comunicazione filmica, torna con il suo linguaggio senza lingua dove la narrazione principale è costruita da frammenti, ricordi, pensieri, flashback ne inglobano realtà e fantasia. Sorrentino è prima di tutto autore e ci mostra il suo modo di percepire la realtà e la vita. Lo si può amare o non amare, ma di certo è impossibile non riconoscergli una originalità che pur attingendo dai grandi maestri, rimane inconfondibile. Se non ci fosse Sorrentino che calcando le orme felliniane de *La Dolce vita* calata nel nostro tempo, riformulasse la definizione di potere, denaro e spiritualità con una forza espressiva intensa ed efficace, come lo è l'ultima scena di *Loro 2* nella quale ci viene mostrato un Cristo deposto fra le macerie del terremoto dell'Aquila, con una fotografia è un montaggio di altissimo livello, che evoca Michelangelo Buonarroti e la Pietà, saremo sicuramente meno consapevoli della natura polimorfa, eterogenea e ibrida di molte delle cose che ci circondano. "Una verità è il frutto del tono e della convinzione con la quale la diciamo". Chi si aspettava un film politico, con il dito puntato sul personaggio principale ha dovuto ricredersi. Il regista stesso ha affermato: "Il mio sguardo rispetto a quel periodo storico e a quel personaggio sta nel tono che ho adoperato e in una parola che è tornata nel linguaggio corrente: la tenerezza. Non avevo nessuna voglia di puntare il dito contro nessuno, sarebbe stato pretenzioso e presuntuoso. Sono convinto che un film o un libro, a dispetto della cronaca emotiva, irrazionale e nervosa, debbano essere gli ultimi avamposti della comprensione". Ed ha aggiunto: "Il punto di partenza è stata la storia d'amore di una coppia anche se poi il film prende altre direzioni (...). È uno sguardo nei dolori e nelle paure, in cui non ci

sono vinti né vincitori, né si può condannare chi si trova in difficoltà, specchio dell'universo in cui viviamo". Ecco allora l'entrata in scena di Riccardo Scamarcio, Kasia Smutniac, Fabrizio Bentivoglio, Euridice Axena, alla ricerca di una identità che li rappresenti fra festini, droga e orge dove il regista amplifica e calca di più la mano, diventa smisurato e costruisce un affresco nel quale è allo stesso tempo complice e giudice dei suoi personaggi mentre il pubblico in bilico fra una possibilità e l'altra ricerca nella realtà volti e situazioni della cronaca dimenticando che il cineasta nei titoli d'inizio scrive che fatti e avvenimenti sono puramente casuali. Unici personaggi certi i due protagonisti Tony Servillo alias Silvio Berlusconi e Elena Sofia Ricci alias Veronica Lario accompagnati da Giovanni Esposito alias Mariano Apicella che scandisce con la musica i vari momenti della vita dei due coniugi. Servillo, con una espressività mimica e



facciale da Premio Oscar, entra in scena molto tempo dopo l'inizio del film vestito da odalisca e fonde interno ed esterno, possibile e impossibile mentre cerca goffamente di riconquistare la donna della sua vita, ormai emotivamente lontana e meravigliosa nella sua bellezza senza tempo. "Mi tocca riconquistare la mia Veronica" dice lo stesso Berlusconi-Servillo che emerge in figura e si materializza solo dopo che è stato descritto da altri. Sorrentino prima di mostrarci il protagonista ci mostra gli ambienti, dipinge le atmosfere, il contorno, ci parla di un Dio nel quale alcuni intravedono una persona e altri un'altra, in realtà Dio sembra essere una metafora dell'Italia coperta da due asciugamani. Alice Pagani, alias Stella, una delle ragazze presentate nel film, definisce il più pulito quello che sono i genitali e non quello che copre il volto. La stessa ragazza ci mostra la parte più patetica e

malinconica che emerge in ogni scena del film: "Hai l'alito di mio nonno....." dice infatti Stella a Berlusconi dopo una festa galattica nella villa in Sardegna. L'arte della visione di Sorrentino, come quella di Fellini, è allo stesso tempo mitica, onirica, realistica, memoriale, ricca di archetipi, metafore e simboli; mentre ne *La dolce vita* il Cristo arriva dall'alto portato da un elicottero che sovrasta i tetti di Roma, in *Loro 2* il Cristo cade dall'alto in mezzo ad un'Italia distrutta e fa da contraltare alla scena in cui una pecora, entra nella sontuosa Villa in Sardegna e muore di freddo impossibilitata a muoversi ed uscire come ipnotizzata dal condizionatore appeso ad una delle pareti del salone d'ingresso. Arte e morte convivono creando una tensione espressiva che va al di là di quella narrativa mentre le figure emergono dagli spazi fra luci e ombre e prendono il posto degli spazi stessi in una Italia che come Veronica era innamorata di un uomo, un venditore di sogni, che lentamente viene pervaso egli stesso dalla noia e perde potere e amore. Geniale la scelta di Sorrentino di far rappresentare allo stesso Servillo anche Ennio Doris in un dialogo a due che ci presenta Berlusconi come un grande venditore, ciò che lui sostanzialmente è e che lo fa divenire anche l'uomo più solo al mondo. E che dire della scena in cui le Olgettine cantano: "Meno male che Silvio c'è", annoverabili fra i momenti geniali della storia del Cinema. Un grande paesaggio circense, dove vengono perdonati anche gli animali in digitale che in fondo sono in linea con una società che mescola reale e virtuale. Il cineasta è capace di stupire, far parlare, creare dicotomie ed evocazioni poetiche far figure fantomatiche che si muovono sullo schermo e ci mostra un'Italia dove sembra che esistano "...solo due categorie di incorruttibili. I ricchi perché non ne hanno bisogno e i poveri perché non hanno nulla da perdere". Sorrentino può piacere o non piacere ma di certo sa fare cinema e fra

luci e ombre di Caravaggesca memoria mostra la sua genialità espressiva muovendosi con disinvoltura fra anticonformismo ed uno stile espressivo unico e inconfondibile che sarebbe stato maggiormente apprezzato in un unico film. Alcune scene infatti sembrano ripetute, si allungano, perdono di efficacia. Con una versione più asciutta il regista partenopeo ci avrebbe decisamente regalato un'opera più incisiva e dai contorni più definiti e meno ermetici. *Loro 1* e *Loro 2* sono diretti da Paolo Sorrentino e scritti insieme a Umberto Contarello, Luca Bigazzi firma la fotografia, Cristiano Travaglioli il montaggio, Lele Marchitelli le musiche, Stefania Cella la scenografia, Carlo Poggioli i costumi. I due film sono prodotti da Nicola Giuliano, Francesca Cima, Carlotta Calori, Viola Prestieri.

Paola Dei

Kenneth Branagh: lo studio e l'inatteso in *Assassinio sull'Orient Express*



Carmen De Stasio

Nel recupero all'attualità di un luogo in cui l'immaginazione riconosce un valore al reale si dispone la sostanziale differenza tra l'operare cinematografico e l'essere nella tessitura cinematografica. Si tratta di una differenza sovente inspiegabile, malgrado qualcosa di ibrido scateni sensazioni che si dissolvono perché le parole non riescono a spiegare. Né da sole le immagini sono conclusive. L'essere nel cinema corrisponde a un vivere integralmente le funzioni, gli obiettivi, i metodi e le finalità. *Assassinio sull'Orient Express* di Kenneth Branagh riesce nell'intento. Nella propensione a mantenere tessiture così come pensate dall'autrice, Agatha Christie, nell'omonimo romanzo, insieme a una storia personale che muove il passo dall'impegno teatrale, Branagh è in scena non soltanto nel ruolo calzante a sé del detective belga Hercule Poirot, quanto con coraggio e professionalità a riscattare le trame intime, contribuendo a comporre un reticolato fitto di combinazioni che lungo la storia trovano la loro ragion d'essere. Impegnato a non sbrindellare le maglie del plot e tenere alta l'attenzione, infatti, Branagh eleva la realizzazione cinematografica a proposito drammatico in una vorticosità aritmica nella quale è possibile riscontrare il modo in cui, tenendo il controllo in quanto artefice intenzionale, Branagh-regista dispone la maestosità degli eventi in una complessità di sensazioni, di attese, di soverchianti pause che sfocheranno nel rapprendimento di tessiture rese come accadimenti di primaria rilevanza ai fini dell'intero sintagma filmico. A un paradigma potrebbe assomigliarsi per via di una caratterizzazione coinvolgente e straniante a un tempo, nella misura in cui il regista promuove se stesso all'interno di azioni che rientrano nel vissuto e visto, sul quale ci si attarda con un'adozione che passa dal sé-Io agli ambienti, ai gesti e da questi alle immagini e alle figurazioni degli attori sui quali inesistente è il primo piano assoluto alla maniera in cui inesistente è il primo assoluto nell'ordine delle circostanze consuete. Evidente che la vivacità in continua sospensione comporti l'attaccamento e l'allontanamento continuo tra reale e irreale; tra reale per immagini e immagini fatte e in fieri nell'attesa del compimento e però in sé compiute e solide. Così il film rimanda un inatteso ricamo d'arte: intelaiatura e mobilità di contenuti

oscillanti tra un esser dentro e un vibrare accanto e a distanza che vanno riscrivendosi in corso d'opera. La compresenza in tal senso non prevede solubili esperimenti di episodicità, avvalendosi di un insieme alchemico di periodi, nei quali lo spettatore ritrova la nemesi di individui che cadenzano l'intera meta-performance simile a un'empirica maglia estesa ed estensibile di tecnica e arte. Qui, anziché figure attoriali rarefatte dalla celebrità consolidata, tutti i personaggi partecipano di un laboratorio dove anche le strategie rocambolesche (che qui e là irrompono a immedesimare le sensibilità presenti e dello spettatore nella sua unicità estemporanea) conducono a una creatività applicata dalle tensioni surrealistiche. In questo modo l'intera operazione reinventa se stessa in un Io espansivo e autorevole e in una scrittura dentro-fuori e che rimanda al detto-non-detto; che è tempo e penetra gli squarci senza le asfissie di un tempo altro e reiterato. Per certi aspetti, l'intenzione di Branagh sollecita la memoria e il fatto senza perturbarne la misura, così come ampiamente espresso con i precedenti *Frankenstein* di *Mary Shelley* o *Hamlet* e continuando ad assecondare l'intenzionale ricerca d'integralità di dissidi interni e solitari in uno Sturm und Drang che unisce la romantica ribellione alla paralisi per il tramite di una parola-immagine. Nel nuovo luogo l'opera si reinventa lungo ombre e trascorse trame come un'opera shakespeariana in cui, malgrado siano tracciati prologo,



Kenneth Branagh

svolgimento ed epilogo, ferme restano le parti di tutte le identità rinsaldate per via dei turning point ricorrenti e in ombra: sono tali identità a tener desta l'attenzione in maniera drammatica, percettibile; a un tempo s'impegnano a non sfuggire alla legge dell'improvviso. Un improvviso che segue rotte diverse per poi ricongiungersi inaspettato nell'interesse: qui si risolve l'intraprendente attività creativo-empirica e non distrae la mente prolifica e accurata da particolari sovente fagocitabili, dai quali, invece, può dipendere il ribaltamento (turning point) nel quale insiste la minimale verità che giunge a dar ordine alla convulsione degli eventi. Ciascuna cosa al suo posto e ciascuna cosa è la dimora di un proposito al quale lo spettatore aderisce *preparato* non già perché l'antefatto comparsa sia visibile nella fisicità, ma in virtù di una capacità che consente di non estraniarsi dall'intreccio di arte e vita. Questo riprende il sussulto modernista di un'arte intesa a scalfire sicurezze confortanti e che non dispone all'inseguimento tra una scena e l'altra per giungere alla meta della comprensione come compendio e forzatura, poiché, se per convenzione lo spettatore può esser a conoscenza della trama, l'impegno del regista intellettuale è predisporre una tale corposità da sollecitare il recupero affinché la memoria sia azione in una modalità d'intraprendenza, quindi, creativa a permanere e a distillare una cromia del tutto individuale all'intero corpus, tanto da traslare l'opera in opera prima e per ciò stesso, opera unica irripetibile.

Carmen De Stasio



* Prossimo numero:

L'inesprimibile: da *Cuore di tenebra* ad *Apocalypse now*

Incompreso (1966) di Luigi Comencini. Una lacrima sul viso dei favolosi anni '60



Demetrio Nunnari

Sono intensi gli anni '60; duramente provati da una lunga sequela di eventi epocali. Dal muro di Berlino alla primavera di Praga, dal caso Kennedy alla cattura del *Che*, dal sogno del reverendo King alla prigionia di Mandela. Dittature e guerre civili ovunque; Grecia, Filippine, Libia, Congo. Ma in Italia è diverso. I figli dei fiori urlano in piazza "giù le mani dal Vietnam" dalle distanze rassicuranti di un benessere inatteso e senza eguali. Sono gli anni della 600 e della *Vespa*, della seconda casa al mare, degli elettrodomestici.

Le casalinghe fischiettano tra i fornelli *Love me do*, mentre alla sera in tivù c'è il western all'italiana. D'un tratto, però, l'idillio si spezza. Approda sul grande schermo *Incompreso* (1966) di Luigi Comencini; storia terribile di un bimbo che – persa la madre – si lascia morire per l'assente presenza di un padre distratto. L'idea di un'infanzia sofferta, qui ispirata dal romanzo omonimo della scrittrice vittoriana Florence Montgomery [1843-1923], è un noto luogo letterario. Tutti i grandi ne hanno scritto, da Dickens (*Oliver Twist*) a Malot (*Senza famiglia*) a De Amicis (*Cuore*). E più avanti il cinema, con *Idolo infranto* (**Diari di Cineclub** n. 52), *Amici per la pelle* (**Diari di Cineclub** n. 51) ed altri titoli ancora. Il regista è dubbioso: puntarvi è un azzardo. Ma, di nuovo, il desiderio di tornare ad uno dei soggetti più amati ha la meglio. La prima intuizione è quella di scorgere nel testo ottocentesco non una lettura per ragazzi ma un libro sull'adolescenza, con preziosi portati sul piano dello scandaglio

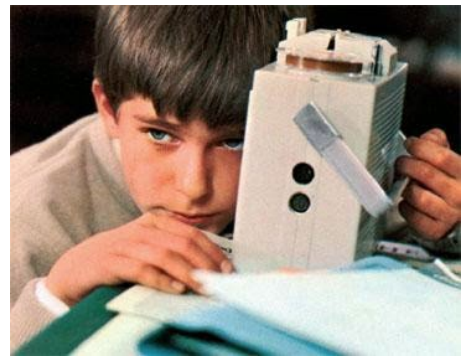
emotivo. Poi, lo scarto necessario fra opera letteraria e prodotto filmico. Se, difatti, narrare è già per concetto esperienza indiretta, il cinema rappresenta la realtà, manifestandola attraverso la viva forza dell'immagine. Comencini è bravo come pochi a fissare il bello in quell'istante che lo rende eterno. Memorabile, il primo piano del protagonista che "ruba" da un registratore la voce della mamma, colta in

un momento di svago. Due occhi grandi del colore del cielo bucano il video, e pare di leggersi dentro. Andrea (Stefano Colagrande) è il primogenito di John E. Duncombe (Antony Quayle), console inglese a Firenze che riversa ogni cura su Milo (Simone Giannozzi), il figlio minore. Ma Milo è solo un fanciullo ignaro e crudele, chissà se sfiorato dall'idea della morte. È l'altro, invece, il più fragile, e prova a colmare coi giochi un vuoto e un silenzio assordanti. Il papà è sempre duro con lui, persuaso che tutto gli scivoli addosso. *Misunderstood* - titolo del romanzo della Montgomery – ha in inglese più l'accezione di "fraiteso" che "incompreso". Non vi è una *empasse* tra padre e figlio, ma due modi discordi di approcciarsi al dolore, tanto da rendere arduo il capirsi. Al contempo, zio Will (John Sharp), recatosi a far



visita ai Duncombe, è la sola persona che sembra comprendere Andrea. Da subito entrambi si sfidano a suon di battute al vetriolo, ma s'instaura fra loro un tacito accordo, e nessuno si offende. E quando, alla fine, sir Duncombe promette al ragazzo di portarlo in viaggio con sé, Will organizza uno scherzo d'una ferocia inaudita. Si va fuori a pranzo, ma a tavola Milo è in preda al terrore: i commensali – una delegazione senegalese – sono cannibali. Proprio così; lo ha detto lo zio. Il diplomatico è furioso. Milo ha di certo mentito, oltraggiando i suoi ospiti in maniera indecente. In auto, sulla via del ritorno, la tensione raggela, e Andrea non capisce il perché di tanta follia. Ma il ghigno ferino di Will è ancora più oscuro della ferma risposta: «vedrai. Aspetta!». Come d'incanto, la torva espressione del console si scioglie in un riso, dapprima accennato e poi trascinate, corale. Ritorna il sereno. Col suo divertito sadismo zio Will colpisce nel segno.

L'augusto fratello è incompreso anche lui. Non è affatto un padre cattivo, ma un compunto signore che da tanto oramai non riesce ad esser bambino. E Andrea, dal suo canto, non ha colpa se il destino vuol fare di lui un adulto anzitempo. Un giorno, però, il telefono squilla; qualcosa è accaduto ai discoli al lago. Duncombe teme per Milo. Quando, però, giunge alla villa il frugolo, illeso, gli corre incontro



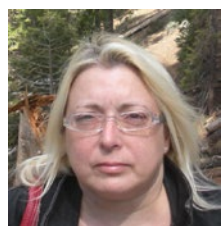
cingendolo al collo. Andrea è sul sofà del soggiorno, costretto da una lesione gravissima. Accorrono medici illustri, ma invero con poche speranze. Nei rari momenti di dormiveglia il ragazzo delira di un tema sull'amicizia lasciato a metà. Avrebbe voluto dire del padre, cui lo lega un amore profondo, ma questi non lo ha mai preso in braccio, né mai confortato di nulla. Così, dinnanzi alla morte che incombe per l'ennesima volta, i due si ritrovano, e quel tema lo finiscono assieme. Ma è tardi: sul quel dannato divano Andrea si addormenta per sempre. E Milo, riposta la palla in giardino, giunge in salotto per dargli un bacio – in punta di piedi, senza svegliarlo – e poi far ritorno ai suoi giochi. *Incompreso* è uno dei film più toccanti mai dedicati dal cinema all'età dei segreti. Quando esce, nel '66, qui da noi ottimismo e progresso sono nell'aria. Ci sono gli *hippy*, la "mini" e il *computer*, e di lì a poco il primo trapianto di cuore e il primo allunaggio. Tuttavia, se pare che l'uomo non conosca confini, un limite c'è: le soglie dell'anima. La famiglia felice di mille *reclame* si specchia in quella pellicola e scopre di non saper dialogare, sedotta com'è da un fatuo edonismo. Comencini trova per strada i due bimbi a lungo cercati. Il primo, che ancora non legge, semplicemente improvvisa. L'altro, più grandicello ma schivo ed ombroso, non vuol saperne di recitare. Il regista adotta così espedienti spesso poco ortodossi. La sequenza in cui Milo cade dal retro di una bici non è in scaletta: è un incidente, ma così credibile da sembrare fatto ad arte. Infine, alla XII edizione dei "David" di Donatello, *Incompreso* incassa tre premi: alla regia ed ai piccoli Colagrande e Giannozzi, che non volevano essere attori né mai lo saranno. Totalmente oscurati i giganti John Sharp ed Antony Quayle. Questo è *Incompreso*. Così è, se vi pare.

Demetrio Nunnari

Grandi eventi

Karen Shakhnazarov a Cagliari

Regista e direttore di Mosfilm ospite in Sardegna



Elisabetta Randaccio

È stato un percorso interessante e inusuale nella Russia di oggi e di ieri la rassegna sul regista Karen Shakhnazarov (nato nel 1952), svoltasi tra Oristano e Cagliari dal 6 aprile al 19 maggio scorsi, organizzata dalla FICC, dal

Centro Russo di Sardegna, con il supporto della Regione Autonoma della Sardegna e altri partner culturali. Infatti, la filmografia di questo autore è una riflessione, ricercando sempre la sobrietà stilistica e la chiarezza contenutistica, sulla società russa soprattutto nell'ambito meno conosciuto all'estero del quotidiano, che sfiora, seppur pesantemente, la Storia e i grandi cambiamenti di costume. Così, la sua prima pellicola, *Noi del jazz* (1983), torna indietro nel tempo, durante il periodo post rivoluzionario, dove ancora vigeva l'entusiasmo maggiormente fra i giovani, ma in cui si stavano definendo strutture burocratiche capaci di polverizzare molta della creatività e arte cresciuta in quegli anni gloriosi. Il protagonista è un giovane musicista, il quale tenta di far apprezzare il jazz in URSS. A chi, nella commissione di censura lo boccia perché le sonorità sono quelle del "capitalismo", il ragazzo mette in evidenza come il jazz sia la musica dei neri, popolo schiacciato e represso dai bianchi. In realtà, traferendosi a Mosca, scoprirà come esista un genere di jazz amato dall'élite al potere: è quello di tipo "hollywoodiano", non più sperimentale o vivacemente trasgressivo, ma splendidamente di maniera. Non ha bisogno, insomma, Shakhnazarov di parlare apertamente di politica, questa ritorna nello strutturarsi della vita quotidiana, nelle piccole e grandi situazioni esistenziali. In questo senso, esemplare *L'amore nell'URSS* (2012), nuova versione di un film del 1998 *L'impero scomparso*. La storia sarebbe flebile; è ambientata negli anni settanta dello scorso secolo, con una gioventù simile nei desideri, nelle emozioni, nella voglia di cambiare a quella del resto dell'Europa. Certo, i dischi dei "Rolling Stones" e dei "Pink Floyd" si trovano solo al mercato nero, ma i ragazzi si ritagliano gli spazi artistici, di divertimento, per il sesso e la trasgressione, come poteva capitare in quegli anni, magari nel sud d'Italia. *L'amore nell'URSS*, dunque, ci aiuta sociologicamente a capire il popolo russo più che i capolavori d'autore. Sicuramente, analizzando gli ultimi lavori di Shakhnazarov, si nota una importante crescita stilista, un'attenzione speciale ai contenuti con approfondimenti di tipo filosofico e riflessioni sulle contraddizioni della storia. Sembra che ci voglia

segnalare come ci sia qualcosa di non trasparente neppure in quei momenti della storia russa considerata eroica. Ne *La tigre bianca* (2012), tratto da un testo di Ilia Boiashov, gli elementi melanconici, pacifisti, con alcuni tratti di misticismo, seppure senza tralasciare una certa ironia amara, sono importanti e si saldano con una messinscena accurata e d'effetto. Distribuito meglio, questo bizzarro film di guerra con un carrista "fantasma" (forse sarebbe meglio dire zombie...) poteva avere successo anche nelle nostre sale. Ma è l'ultima opera del regista russo, ovvero *Anna Karenina, la storia di Vronsky* (2017), che si impone come il suo capolavoro. Nato da una commissione per la televisione (a Cagliari, Shakhnazarov ha detto esistere una doppia versione per il piccolo schermo e per le sale), è una variazione originale e affascinante sul romanzo di Tolstoj. Il regista sa di essere di fronte a un classico e, come tutti i grandi classici, gli fornisce i riferimenti per tradirlo con maestria. La storia, così, si apre con un incontro, in un ospedale da campo durante il conflitto russo nipponico del 1905 (e le tragiche situazioni dell'infermeria di guerra ricordano anche l'incipit de *La tigre bianca*) tra l'anziano Vronsky, tormentato ancora dai rimorsi per il suicidio dell'amante Anna, e il figlio della donna e del



"Anna Karenina. La storia di Vronsky" (2017) di Karen Shakhnazarov

marito Karenin, a cui sono stati negati i ricordi della mamma, rimossi perché definenti una madre "scandalosa" in vita e morte. I due uomini, quindi, rievocano la vicenda di Anna dai loro punti di vista. La psicologia della donna viene delineata, seguendo lo spirito tolstojano, soprattutto nelle sue passioni e contraddizioni, che ne fanno una figura moderna e commovente. Molto bello l'apparato formale, ma anche fantastica l'interpretazione degli attori tra cui spiccano Elizaveta Boyarskaya, Max Matveev e Vitaly Kishchenko. Karen Shakhnazarov non è solo un regista importante della cinematografia del suo paese, ma è anche l'uomo che ha salvato la grande casa di produzione e distribuzione "Mosfilm" dal fallimento e dalla svendita. I locali "Mosfilm" conservano costumi, scenografie, pellicole del cinema

KAREN SHAKHNAZAROV
...tra musica, storia e letteratura

OMAGGIO AL CINEMA RUSSO

SABATO 19 MAGGIO 2018 / Ingresso Libero

CAGLIARI | CINETECA SARDA viale Trieste 126 ore 19.00

il regista **KAREN SHAKHNAZAROV**
incontra i Circoli del Cinema ed il pubblico
coordina Galina Francis-Smith, direttrice del Centro Russo in Sardegna
al termine verrà offerto un aperitivo

CAGLIARI | CINEMA ODISSEA viale Trieste 84 ore 21.15

saluti del regista **KAREN SHAKHNAZAROV**
proiezione del film
"ANNA KARENINA. LA STORIA DI VRONSKY" (2017)
introduce alla visione Elisabetta Randaccio
critica cinematografica
membro IFFS International Federation of Film Societies

IN COLLABORAZIONE

russo dai suoi esordi. Rischiavano, negli anni novanta, di essere distrutti e trasformati in un centro commerciale; con grande impegno Shakhnazarov è riuscito ad acquisirli e ora ne è il direttore. Di questo e della sua carriera, ha parlato al pubblico e ai soci dei circoli del cinema sardi, nella affollata sala conferenze della Cineteca Sarda, il 19 maggio, prima di presentare agli spettatori *Anna Karenina, la storia di Vronsky*, proiettato, poi, al Cine Odissea. Il regista ha raccontato del suo amore per il cinema italiano, soprattutto per Federico Fellini. Ha evocato un progetto, in seguito evolutosi in altro modo, tratto dal racconto "Reparto 6" di Cechov, che sarebbe dovuto essere interpretato da Marcello Mastroianni ("un grande amico. Sono stato tra i pochi a essere invitato per festeggiare i suoi settanta anni"). A questo proposito, ha ricordato i giorni romani, in cui ha studiato la sceneggiatura con Suso Cecchi D'Amico, dove Mastroianni era sempre presente, finiti spesso con brindisi di grappa! Shakhnazarov ha anche, rispondendo a una domanda, messo in evidenza come pure in Russia il cinema stia cedendo ad altre forme d'arte e di intrattenimento. Non sono più i tempi in cui il giovane Karen saltava le lezioni per andare a vedere un film; allora il cinema in URSS costava dieci centesimi e, dunque, era un divertimento alla portata di tutti, amato da tutti. Ora l'80% delle produzioni cinematografiche sono in digitale, la qualità è cresciuta, gli spettatori, come nel resto dell'Europa, purtroppo scarseggiano.

Elisabetta Randaccio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Il presidente della FICC Marco Asunis presenta il regista Karen Shakhnazarov al pubblico del cinema 'Odissea' di Cagliari



Marco Asunis ed Elisabetta Randaccio, referente delle relazioni internazionali della FICC, durante la presentazione del film 'Anna Karenina. Il racconto di Vronsky' di K.Shakhnazarov



Il pubblico della Cineteca Sarda durante l'incontro con K.Shakhnazarov;



I saluti di K. Shakhnazarov al pubblico del cinema 'Odissea'



Le prime immagini del film di Shakhnazarov 'Anna Karenina. Il racconto di Vronsky', tratto dal romanzo di Lev Tolstoj



Il pubblico al cinema 'Odissea'



Marco Asunis, Karen Shakhnazarov e Galia Francis - Smith, direttrice del Centro Russo in Sardegna, nell'incontro col pubblico in Cineteca Sarda



La giovane operatrice Silvia Zanda riprende l'incontro con Shakhnazarov in Cineteca Sarda

Tutte le foto del servizio sono di Luigi Zara

Brasile. Ancora riflessioni sulla funzione storica del cineclubismo nel cinema e nella società. Per Diari di Cineclub l'introduzione di Felipe Macedo nel libro di Priscila Sales in imminente uscita

Troppo poco si è scritto dei Circoli del Cinema

Priscila Sales mi ha invitato a scrivere la prefazione al suo libro, *Arte in movimento: la direzione del Cineclub Assis*, che ripercorre in modo interessante vicende legate al cinema in una città importante di forte tradizione universitaria, interna allo Stato di San Paolo. Anticipo ai lettori di **Diari di Cineclub** uno stralcio della presentazione che ho fatto del libro, riportando alcuni aspetti del rapporto tra pubblico e associazionismo culturale cinematografico



Felipe Macedo

Prefazione:

Nel campo cinematografico - nell'analisi o nella stessa storia della cinematografia - non si è scritto molto dei cineclub, considerando l'influenza che questi hanno avuto e continuano ad avere

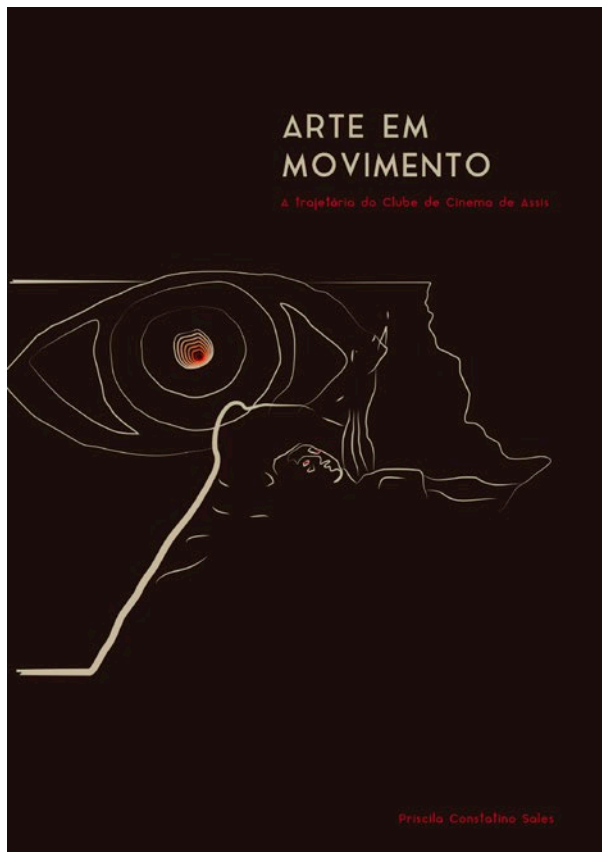
nella formazione di registi e altri professionisti del settore, così come nell'attività della maggior parte delle istituzioni e associazioni del pubblico che si occupano di cinema: come nelle cineteche o nei festival, nella critica cinematografica e nelle ricerche universitarie, nel cinema amatoriale e in quello d'avanguardia, nella realizzazione di documentari e persino in buona parte delle programmazioni nei cinema nazionali, in quelle realtà dove non esiste un'industria cinematografica strutturata, cioè la stragrande maggioranza. La storiografia sul cinema ha per lungo tempo ignorato diversi aspetti o questioni specifiche meritevoli di una ricerca, (...) che sono stati riscoperti invece solo nella seconda metà del secolo scorso. Il cineclubismo è uno di questi. Il fatto che l'interesse accademico o istituzionale abbia ignorato determinati argomenti non è un fatto neutrale; ciò è dovuto a diverse ragioni. La principale ritengo sia di natura ideologica: tante sono le iniziative realizzate e archiviate dall'Università, rilanciate dalla stampa e da altre associazioni socio culturali, svanite poi nel nulla a causa della censura. Manifestazioni, iniziative e associazioni popolari che non rappresentavano in modo appropriato la cultura dominante, per lungo tempo sono state escluse da importanti ricerche sul sistema cinema. Questo ha riguardato racconti orali sul cinema muto, i film di famiglia e in genere di quello amatoriale, il cinema erotico e quello pornografico fino alle innumerevoli forme di commedia di tutte le nazionalità, i film che hanno trattato temi sulle donne e sulla razza nera, in generale quelli riguardanti le minoranze etniche presenti nelle diverse società, così come quelli sugli orientamenti sessuali non propriamente ortodossi; tutto ciò è stato considerato per decenni come volgare, estraneo e non propriamente legittimato per essere considerato argomento da mettere in piazza. Il pubblico stesso, paradossalmente, solo recentemente e in modo parziale è stato considerato tema di studio da collegare al cinema. Buona parte di questo oblio indotto ha riguardato proprio i cineclub, le cui particolari caratteristiche spiegano le ragioni della loro esclusione da una storiografia generale - anche di quella cosiddetta progressista

-, che li ha sostanzialmente ignorati per tutto il secolo XX. In realtà, il primo lavoro che ha esaminato il fenomeno cineclubista come oggetto di studio, coincide per diversi motivi con una evidente espressione volta a deprezzarne il ruolo. Lo si può dedurre dai libri di Christophe Gauthier (1) e Antoine de Baecque (2), che hanno iniziato a scrivere cose interessanti sulla cinefilia; o per meglio dire su una certa idea della cinefilia, considerata campo chiuso per intenditori, unici specialisti in grado, secondo questi autori, di promuovere solo loro una cultura - anzi una sottocultura - nell'ambito di un codice formato da procedure rituali e forme espressive di specifica competenza, che potevano essere trasferite in forma scritta, letteraria. (...) Questi autori hanno riconosciuto quali elite i cinefili che alla fine degli anni '20 (Gauthier), o agli inizi degli anni '50 (De Baecque), frequentavano la Cineteca, alcune sale d'arte e forse una dozzina di cineclub a Parigi - quando già proprio in Francia erano presenti circa 10.000 circoli del cinema. Ma i cineclub non sono stati lasciati fuori dalla storia scritta solo per questo. Essi sono essenzialmente identificabili come associazioni per tre ragioni: a) perché sono associazioni composte da soci, strutturate in modo collettivo e democratico; b) esse non hanno scopo di lucro: nessuno si appropria individualmente degli utili economici dell'attività - se e quando questi utili ci sono -; utili che devono obbligatoriamente essere reinvestiti nell'attività del cineclub; c) inoltre, i cineclub hanno la caratteristica specifica di utilizzare il film per un'attività culturale, ovvero farne strumento di aggregazione per lo svago, informazione, conoscenza, formazione, memoria e valorizzazione delle identità comunitarie, culturali, etniche, ecc., in modo distinto o combinate tra di loro. In altre parole, il cineclub è un'entità che non ha proprietari, esso è un bene comune, la sua è una idea di proprietà collettiva; non svolge un'attività commerciale, non è un'impresa capitalista e, infine, è una associazione che crea valore culturale (tutte 'espressioni del principio associazionistico', avrebbe detto Antonio Gramsci); insomma, esso è uno strumento politico culturale per la difesa dei diritti di ogni comunità, siano essi territoriali, culturali, etnici o di classe. Queste tre caratteristiche, come specifiche qualità dei circoli del cinema, sono sempre state le ragioni per le quali essi sono stati emarginati, le cause per cui sono stati sempre oggetto di una costante vessazione amministrativa in tutta la loro storia e in tutti i paesi. I circoli del cinema appaiono in molte circostanze organismi pericolosi per le istituzioni che detengono il potere. Il settore cinematografico per

antonomasia, la cosiddetta industria cinematografica, li vede come rivali che devono essere esclusi (nonostante i cineclub siano sempre stati in generale soggetti importanti per la formazione pubblica col cinema). Oggi questo attacco viene in parte rilanciato perché essi non rientrano nelle logiche del mercato (...). I cineclub hanno sempre messo in discussione tutte le chiese e i dogmi, questa la ragione per cui sono stati perseguitati per empietà e immoralità, proprio perché non hanno rispettato la subalternità imposta da queste istituzioni. I cineclub sono stati sempre contrastati - con i soci e i loro rappresentanti spesso arrestati e maltrattati - da censura, polizia e da tutte le forme di potere che ne hanno limitato le libertà e i diritti in qualsiasi circostanza -. La Storia del Cineclubismo, che non è mai stata scritta da nessuno, è anche storia di un lungo percorso di esclusione, emarginazione e persecuzione. (...) La maggior parte del sistema cinematografico mondiale ha origine dalla storia dei cineclub; (...) fino agli anni '70 almeno, tutti i registi praticamente si formavano col cinema frequentando i cineclub. Quasi tutti i movimenti estetici del cinema sono nati nei cineclub, come l'impressionismo francese, il neorealismo italiano, la nouvelle vague francese, il nuovo cinema in Brasile, Inghilterra, Cecoslovacchia e, così un po' ovunque, il cinema sperimentale o d'avanguardia. In ultima analisi, nei paesi in cui non si è organizzata una industria cinematografica, quel che esiste del cinema lo si deve al lavoro organizzativo preliminare dei cineclub. Oggi ci sono già paesi o regioni, tra questi il Brasile, in cui il 90% dei comuni non ha più un cinema, dove sono presenti più cineclub che sale commerciali. All'altro estremo, gli Stati Uniti sono probabilmente oggi il paese con il maggior numero di cineclub: lì ogni città ha il suo cineclub. Per tutte queste ragioni, appare a dir poco strano e allo stesso tempo rivelatore di quanto così poco si sappia e sia stato scritto - o su cui si sia riflettuto in modo profondo - sui cineclub o circoli del cinema che dir si voglia. Va ricordato, tuttavia, che dalla fine degli anni '50, i cosiddetti Studi Culturali di Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams, EP Thompson e altri, hanno avuto il merito di recuperare la nozione della funzione del pubblico e delle sue organizzazioni nelle arti e nel settore audiovisivo. Sono queste figure che, sia in modo autonomo che avvalendosi del lavoro precedente di Emilie Altenloh sull'esclusione delle donne dall'attività cinematografica, hanno approfondito la questione del pubblico e delle sue organizzazioni. (...) Un recente son-

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente in Brasile [3] ha rivelato l'esistenza di un buon numero di articoli e opere accademiche su aspetti molto diversi del cineclubismo nel paese. Il testo di Priscila Sales è straordinariamente importante in questo nuovo ambito di ricerca, in particolare per l'ampiezza e linearità riferita all'attività del Cineclub Assis. (...) *Arte in movimento: la direzione del cineclub Assis non è solo il recupero della storia del cineclub Assis tra gli anni 1960 e 1983. Esso è la rappresentazione di un'esperienza culturale, sociale e politica di ben più grande spessore. La struttura di questo lavoro è articolata attraverso il tempo da diverse esperienze e attività: dalla storia che viene evidenziata e valorizzata, dall'intreccio del movimento cineclubista con il processo storico più ampio del paese, che rimarca il periodo complesso scandito dalla fine di un'epoca (quella dello sviluppo, della mobilitazione popolare, di un modo particolare di fare cineclubismo) e della fase accidentata della dittatura militare e dei suoi condizionamenti nell'università e nella città. (...) Arte in movimento: la direzione del cineclub Assis è il risultato di una seria e coerente ricerca accademica, ma per me è anche molto di più: è soprattutto un lavoro che riproduce un'esperienza culturale utile per comprendere cosa voglia dire un cineclub. (...)*



Arte em movimento a trajetoria do clube de cinema de assis di Priscila Constantino Sales,

Felipe Macedo

Ha contribuito a far nascere molti cineclub che hanno segnato in Brasile un'epoca: Barraco, Oficina, Bixiga, Oscarito, Elétrico, Latino-Americano. Ha collaborato alla creazione del CPCine, un'organizzazione di cineclub orientata alla creazione di un circuito di sale cinematografiche in quartieri e in città che non avevano più il cinema, dotandoli della tecnologia digitale e favorendo l'ingresso per un pubblico popolare. Attualmente sta sviluppando un progetto di ricerca sul cineclubismo e l'organizzazione del pubblico presso l'Università di Montreal, in Canada. Collabora con il movimento internazionale dei circoli del cinema e brasiliani in particolare.

[1] *La passion du cinéma – Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929.* AFRHC – École des Chartes. 1999.

[2] *La cinéphilie – Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968.* Fayard. 2003 (Existe edição brasileira).

[3] *Bibliografia cineclubista brasileira (2000/2017) – disponível em <https://felipemacedocineclubes.blogspot.com/2017/10/reuni-aqui-os-principais-textos.html>*

Traduzione dal portoghese di Marco Asunis



Priscila Constantino Sales, laureata in Storia all'Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-FCL / Assis-SP / BR), dove ha frequentato il Cineclub e conseguito il master con la tesi 'Cultura e política no Clube de Cinema de Assis: um projeto de formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960 – 1983)'. Ha anche una laurea in Pedagogia e specializzazione in 'Organizzazione Culturale'. Attualmente lavora come operatrice culturale presso il CIRCUS - Circuito de Interação de Redes Sociais e insegna storia presso la rete scolastica pubblica e privata in Brasile

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

Svasisci, n'coppa a lu pisci! O, come pare si dica dalle loro parti, quando si vuol esternare esterrefazione, per i poveri di vocabolario, stupore e meraviglia: eh! Cuddu cunnu!!

Sesso matto 2

Facciamoci conoscere anche fuori dalla nostra galassia!



Dott. Tzira Bella

16.04.2018. News online. Medio Campidano, un tempo granaio di Roma: un inzuzzurrito indigeno locale viene arrestato dai Carabinieri del Nucleo Radiomobile della Compagnia del capoluogo regionale sardo, con l'accusa di tentata violenza sessuale. A bordo di un autobus della CTM diretto a Quartu

Sant'Elena, avrebbe ripetutamente tentato *de atcozzai*: un cavallo minorene, dimenticato da Woody Allen mezzo secolo fa a Cagliari, durante una vacanza passata inosservata; la carrozzina di un disabile guarito da Francesco, durante la sua visita pastorale in Sardegna del 22.09.2013, miracolo avvenuto nonostante carrozzina e proprietario si trovassero in quel momento nel centro di Quartu e il Neo Santo Padre nel Piazzale del Santuario cagliaritano di Nostra Signora di Bonaria: record di diffusione del potere taumaturgico tra tutti quelli registrati nella storia della Chiesa romana! La carrozzina, abbandonata nell'autobus dallo sgambettante ex-disabile è ora cimelio e patrimonio della concessionaria trasporti; un *bangla* in trasferta da Tor Pignattara e, infine, ultima, disperata scelta libidica, visti i vani tentativi con cavallo, carrozzina, bangla, un'insegnante di latino e greco in pensione, che avrebbe accettato con entusiasmo le sue profferte, ma avendo espresso il suo gradimento in lingua greca del secolo di Pericle, l'astuto, nel senso del manico, offrente, in possesso di qualifica professionale di Istruttore attrezzature di lavoro, conseguita ai corsi regionali ANAP, non l'ha capita, mannaggia! Nomina sunt omina? Il nome del paese dell'esibizionista, secondo un'interpretazione che non possiamo divulgare, (seppur miserebondo e prossimo alla scomparsa, il villaggio esiste ancora), significherebbe: villaggio di chi ce l'ha dritto, in lingua locale, *tostau* o *derrettu*; come i leghisti della prima ora, la! Pare pure sia il lontanissimo luogo di provenienza dei miei rozzi e brutali avi Tzira, nome ingentilito nel nostro civilissimo Planet of Apes in Zira per le signore, come la dott.ssa Zira. Conserva la forma Tzira per i maschi come me, il dott. Ubaldugo Tzira Bella. A totus.

Boiccu Maghia 'e Piccu

Corsi e ricorsi storici dell'associazionismo di cultura cinematografica. L'editoriale n. 3 della rivista *Filmcritica*, mensile ufficiale che fu della Federazione italiana dei circoli del cinema, pubblicava nel 1951 un Manifesto firmato dal gotha del cinema italiano. Eredità sperperata da un mondo politico, intellettuale e artistico distratto e non organizzato, più interessato al proprio tornaconto che a quello del pubblico. Abbiamo speranza in una rapida conversione del mondo dell'arte e del resto dell'associazionismo culturale

Difendiamo l'arte del cinema

L'editoriale n.3 della rivista *Film Critica*, mensile ufficiale della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ha pubblicato sotto il titolo: Difendiamo l'arte del cinema, il seguente manifesto firmato dai più noti cineasti italiani a sostegno dell'attività dei circoli del cinema.

I film suscitano ogni giorno di più la discussione e la polemica. Il nuovo cinema italiano dal suo primo film ha sollevato l'interesse di un numero sempre più vasto di spettatori di ogni ceto e ogni mestiere. Un film ancor prima di uscire muove la discussione ovunque, non solo tra i cineasti e i critici, ma nelle case, come negli uffici e nelle fabbriche. Queste potenti forze polemiche che scaturiscono dalla rinnovata coscienza dello spettatore dalla sua attiva collaborazione con l'artista, dal vedersi egli stesso raffigurato nelle grandi opere del cinema italiano, vanno maggiormente organizzate e orientate per la difesa dei valori d'arte dello spettacolo cinematografico, ogni giorno messe in pericolo dalle mediocri produzioni degli speculatori. Già da qualche anno la parte più cosciente e attiva degli spettatori ha creato le sue organizzazioni. I circoli del cinema, si sono costituiti perché il pubblico si educi allo studio delle opere della storia del cinema, e all'analisi dei grandi film sorti dalla realtà contemporanea. Essi vogliono che lo spettatore trovi nella sua stessa coscienza critica la forza per elevare il livello della produzione cinematografica. I cineasti, che più di tutti conoscono l'importanza di un'intelligente collaborazione del pubblico, invitano anzitutto gli spettatori, ma anche i produttori e gli esercenti ad appoggiare e sostenere l'opera dei circoli del cinema.

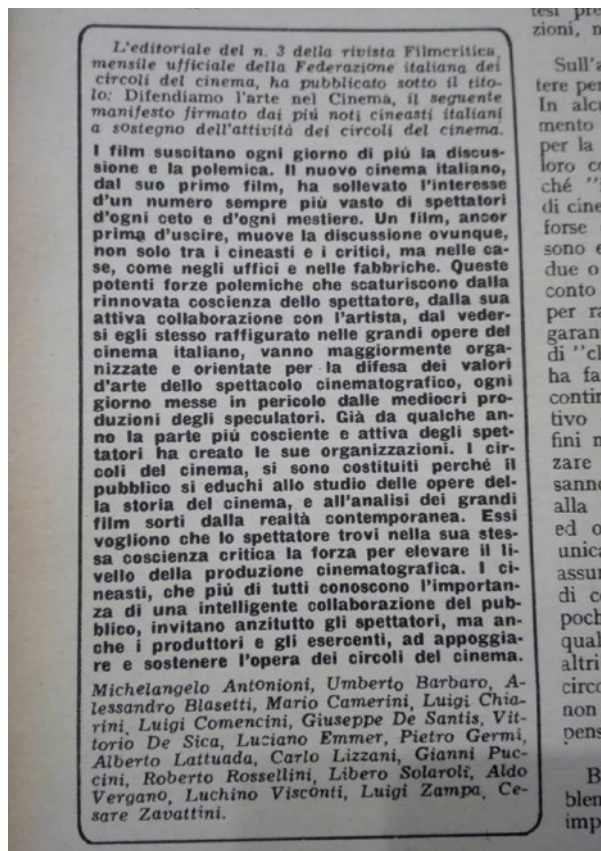
Michelangelo Antonioni, Umberto Barbaro, Alessandro Blasetti, Mario Camerini, Luigi Chiarini, Luigi Comencini, Giuseppe De Santis, Vittorio De Sica, Luciano Emmer, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Gianni Puccini, Roberto Rossellini, Libero Solaroli, Aldo Vergano, Luchino Visconti, Luigi Zampa, Cesare Zavattini.

"I film suscitano ogni giorno di più la discussione e la polemica", inizia così il Manifesto pubblicato qui a fianco. Trascorsi 67 anni, potremmo dire che oggi anche le nuove leggi su cinema e audiovisivo hanno il potere di alimentare discussioni e polemiche... e forse anche qualcosa di più; le prese di posizione della FICC e di questa rivista ne sono la riprova. Le ragioni sono state ampiamente rappresentate in questi ultimi due anni proprio da **Diari di Cineclub**, per via di una deriva della legge Franceschini di rendere il cinema pienamente subalterno alla televisione e alle sue logiche commerciali. Logiche che hanno portato a delegittimare le funzioni dell'associazionismo culturale cinematografico e a depotenziarne il suo ruolo, fino a far chiudere le sedi nazionali di rappresentanza come è avvenuto per la FICC. I cineasti scrivono questo Manifesto per 'appoggiare e sostenere l'opera dei circoli del cinema', affermando che "... I circoli del cinema si sono costituiti perché il pubblico si educi allo studio delle opere della storia del cinema, e all'analisi dei grandi film sorti dalla realtà contemporanea. Essi vogliono che lo spettatore trovi nella sua stessa coscienza critica la forza per elevare il livello della produzione cinematografica". Per ordine alfabetico il primo firmatario fu Michelangelo Antonioni, l'ultimo Cesare Zavattini, che l'anno successivo diventò proprio presidente della FICC. Dopo 67 anni, questo Manifesto la FICC lo fa ancora suo, condividendone in toto con il mondo della cultura cinematografica la viva attualità dello spirito e degli obiettivi.

Marco Asuniv
(presidente FICC)

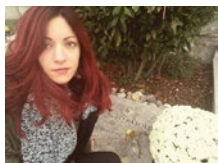
FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema
dal 1947 aderente alla International Federation of Film Societies - IFFS

www.ficc.it



Intervista a Dino Pedriali

“Io, guardiano del Corpo nudo del Poeta”. Dino Pedriali, il “Caravaggio della fotografia del Novecento” che aveva fotografato Pasolini nel 1975 per il libro *Petrolio* poco tempo prima del suo tragico assassinio, racconta e si racconta



Giorgia Bruni

Nel 2014 Angela Felice mi consigliò di conoscere e intervistare l'ultimo fotografo di Pier Paolo Pasolini; Dino Pedriali, eccentrico allievo di Man Ray che, allora ventiseienne, immortalò l'intellettuale a Chia e a Sabaudia. Scrissi a Dino un sms perché il suo telefono squillava invano, quando tentavo di chiamarlo. Gli scrissi di aver avuto il suo numero dalla Direttrice del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa e aggiunsi che non importava se non avesse voluto concedermi un'intervista poiché il desiderio maggiore consisteva nell'incontrarlo a Roma per scambiare due chiacchiere, anche informali, insieme. Dopo vari messaggi, mi chiamò. Scelse di vederci in un bar appena fuori la stazione Termini. Acconsentì all'intervista ma il nostro

mio cuore è volato via per sempre, insieme a lei. Ho deciso di pubblicare questa caotica chiacchierata con Dino per ricordarla. Anche se non basterebbero mai le parole, gli aneddoti né le iniziative a colmare il vuoto indescrivibile apertosi insieme al suo assurdo e improvviso congedo da questo mondo. Ci restano solo i ricordi da cui non si può, non ci si deve difendere. Ciao Angela.

[...] l'amicizia con Man Ray è durata dal 1972 al 1976; con Pasolini solo due settimane. Come il titolo che ho dato a un mio scritto a pochi anni dalla morte del Poeta, *Seconda settimana d'ottobre 1975* (non posso dire che fossi diventato suo amico, ma dal momento che ho saputo della sua morte ho difeso il suo Corpo, il Corpo del Poeta, e così è cominciata l'avventura nel nudo) [...].¹
Dino Pedriali, artista romano, realizzò l'ultimo servizio fotografico a Pier Paolo Pasolini

nelle opere e nel pensiero stesso di Pasolini, lo lega inesorabilmente all'operato di Pedriali. Il poeta regista si mette a nudo come uomo, come autore gettando il suo corpo in una battaglia, la sua, che lo ha corroso sin dal primo scandalo friulano. Quel corpo, quei meravi-



Giorgia Bruni e Dino Pedriali

giosi scatti, Pedriali che ne seppe cogliere ogni preziosa sfumatura al di là della carne, ancora oggi parla, grida, scalpita. Incontrare



Angela Felice - docente e direttrice del Centro studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa (Pordenone) scomparsa il 2 maggio scorso

imprinting non fu dei migliori; all'inizio Dino contestava ogni mia domanda e si mostrava sgarbato e quasi insofferente pur dilatando sino allo stremo i suoi flussi verbali affetti da diacronismo. Ci fu un momento in cui ebbi il selvaggio istinto di alzarmi dal tavolo, pagare quei caffè pur di non rivolgergli ancora la parola, e scappare via da quel tremendo bar, in quel tremendo e gelido pomeriggio invernale. Poi, lentamente, le tensioni iniziarono ad assottigliarsi, le parole a trovare i loro giusti pesi nell'incavo del nostro scambio. Tutto cambiò e l'intervista registrata si protrasse per quattro ore. Ricordo che Angela fu molto attenta nell'avvisarmi del carattere irruento e imprevedibile di Dino tenendo a sottolineare anche la sua dolcezza e la bontà innata in lui. Seppi proprio da lei che, dopo l'intervista, seguì una lunga telefonata fra loro in cui si parlò anche di me. Molti avvenimenti e molto tempo è trascorso da quel freddo pomeriggio romano. Il più inaspettato, il più crudele è che Angela non c'è più da quasi un mese e un pezzo del



Pier Paolo Pasolini di Dino Pedriali, 1975

rubando all'oblio il corpo nudo del poeta. Da quell'improvviso due novembre 1975, data che cambiò la storia delle due vite, Pier Paolo e Dino, da poco intrecciate, il fotografo difende il corpo nudo del, citandolo, “più Grande Poeta italiano”. Il corpo, elemento fondamentale
¹ D.PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Johan & Levi editore, 2011. Si riporta un frammento tratto dall'introduzione dell'artista, scritta il 21 gennaio 2011.

l'artista romano, ascoltare le sue parole, durante un pomeriggio è stata una delle esperienze più emozionanti e forti del mio percorso di ricerca. Non è semplice riportare il suo lungo e articolato discorso; dilagante e straripante rispetto alle domande che avevo preparato. La lunga conversazione ha dato vita ad un, sempre citando il fotografo, “meraviglioso canovaccio da rimettere a posto”. L'operazione segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
che, a questo punto, mi propongo consiste proprio nel collegare i frammenti sparsi dando, dove e quando possibile, un ordine al denso, intenso e straordinario "caos" che Dino Pedriali, nei suoi modi a volte rudi a volte dolci, ha voluto concedermi e a cui non posso non essere grata e riconoscente vista l'immensa ricchezza donatami gratuitamente e con commovente spontaneità.

Io, guardiano del Corpo nudo del Poeta. Dino Pedriali racconta e si racconta.

La risposta a tutto è secca: risiede nel corpo. Che ruolo ebbi io? Fui un guardiano? Sì, un guardiano del Corpo di Pier Paolo Pasolini. Credo che Pasolini abbia voluto salvaguardare proprio la dimensione del corpo in maniera, uso un termine pomposo, eterna. Per quanto riguarda il rapporto di Pasolini con la società italiana non è necessario, penso, specificare "società degli anni 70" perché stiamo parlando di un personaggio al di là di ogni datazione ormai. Questo è un mio punto di vista. "società" è, poi, un termine assai generico: per quanto mi riguarda prediligo un tipo di società abiurando completamente da un altro. La collocazione della data, tornando a Pasolini, trovo sia un errore. Ogni nostra parola va, inevitabilmente, oltre quello che è stato il suo tempo anche se si dovranno fare i conti; conti che, fino a questo momento, sono stati fatti in maniera sbagliata. La grandezza di Pasolini è proprio il tempo: egli ha e avrà sempre più incredibile attualità se si proseguirà su questa strada; se le cose, mi spiego, continueranno ad andare come stanno andando da troppo tempo. Pasolini fu completamente escluso e ripudiato dalla società in cui lottava ma continua a vivere nel tempo e continua ad avere, nel tempo, la sua forza.

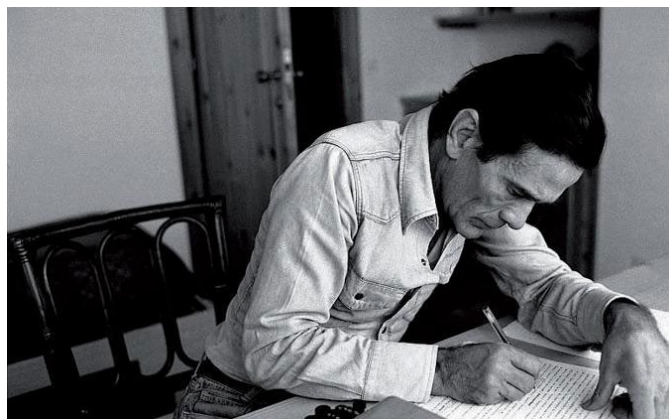
«Quando andai a vedere un film della Trilogia...»

Mi ricordo che, in quel periodo, facevo il militare qui vicino, nei pressi della stazione Termini, mi sfugge il nome esatto della via. Lì, insomma, c'era un cinema un po' di "battitura" per i militari che, a causa del freddo, spesso, nelle ore di libera uscita, andavano a rifugiarsi proprio nel calore della sala di proiezione. Quel giorno di cui ti voglio parlare, davano in questo cinema, un film della *Trilogia* anche se, purtroppo, non saprei dirti se il *Decamerò*n o *Canterbury*. Io lo andai a vedere e, quando rientrai in caserma, mi fermò l'ufficiale che, osservandomi, mi chiese: «Dove sei stato?» «Perché dove sono stato?» - risposi io già immaginando quale fosse il problema - se lei me lo chiede, forse sa già dove sono stato. Al cinema qui vicino» l'ufficiale, allora, indispettito e un po' severo, domandò ancora retoricamente: «Ah. A vedere quel film?» ed io: «A vedere quel film, sì. Perché?» in risposta ricevetti uno sprezzante: «Ah.»; il

concentrato di tutta la disapprovazione dell'ufficiale. Non replicai più. Ti ho raccontato questo episodio anche per ricollegarmi al discorso della società nei confronti di Pasolini.

«Onestamente non è che conoscessi molto il Pasolini-regista. Conoscevo il Pasolini scrittore...»

Conoscevo meglio il Pasolini-scrittore, il Pasolini autore di *Ragazzi di vita* e quello che era il continuo scandalo dei suoi lavori. Non ho vissuto, però, il periodo della contestazione. Ne ero digiuno perché, nel '68, ero completamente da un'altra parte per cui, politicamente, non lo seguii in quel senso. Da parte mia



nacque un interesse molto forte, però, per Pasolini. Lui era, nella mia mente, il personaggio dello "scandalo" e l'unico omosessuale (dobbiamo avere rispetto per questa parola), come se, davvero, fosse lui solo ad esserlo. Personalmente non capivo, prima di incontrarlo, perché Pasolini si esponesse così tanto in prima



persona tanto da diventare la voce del sottoproletariato e del proletariato. Sai, questo, per come sono io, non è che lo condividessi molto ma, nello stesso tempo, era proprio l'elemento che mi attirava. Ciò per cui desideravo conoscerlo personalmente.

«Una coincidenza volle che Pasolini incontrò Man Ray a Fregene»

Man Ray, infatti, voleva realizzare il manifesto del film *Salò*; quando venni a sapere dell'incontro, dal mio amico gallerista, riuscii ad essere presente. Mostrai a Pasolini i miei scatti ritraenti Man Ray. Lo scrittore ne rimase tanto colpito che mi chiese: «Ma le hai fatte

tu?» e questo ti fa capire la purezza di quest'uomo. Risposi a lui semplicemente: «Sì, le ho fatte io». Da quel momento, timidamente, provai a restare in contatto con Pasolini. Lo chiamavo proponendogli di posare per me e, seppur avessi notevoli difficoltà nella riuscita, ero piuttosto abituato a lavorare con grandi artisti come Giorgio De Chirico e Salvator Dalì, dunque sapevo come trattare con loro. Ti spiego, è semplice: se sei una persona vera, magari fatichi, ma alla fine ottieni risultati. I grandi personaggi cedono nel momento in cui si accorgono che hai un modo puro di fare; quando comprendono questo, si concedono.

Con Pasolini, devo dirti però, non c'era verso tanto che, forse per togliersi dall'imbarazzo della mia insistenza, mi disse «Va bene, mi venga a fare qualche scatto. Sto finendo di montare *Salò*». Io gli risposi: «No. Non mi interessa.» «Ah» fece lui. Io che rifiuto? Era stupito, capisci? Gli dissi, sinceramente, che il lavoro pensato per lui era un altro.

«Mi interessa il Pasolini scrittore, non l'uomo di cinema»

Questo risposi a Pier Paolo Pasolini. La conversazione di cui ti ho appena parlato, rappresentò la sua prima apertura nei miei riguardi. Mi concesse, allora, un appuntamento e ci incontrammo. Nacque subito, così, l'idea del *reportage* di Pasolini-scrittore nei suoi luoghi, nei percorsi della sua poesia. Nelle mie foto c'è uno scrittore. Un uomo che si illuse molto e che, disse Pasolini stesso, rimase molto deluso dal linguaggio del cinema.

«Pasolini, un uomo scolpito nel marmo...»

Non sono capace di adulare una persona o, se fossi ancor più meschino, di arruffianarmi ad una persona per ottenere determinate cose. Quella si chiama "corruzione": mettere in cattedra qualcuno per i propri comodi quando poi, magari, non lo si stima neppure e si è pronti a tradirlo alla prima occasione. Nell'incontro con Pasolini, lo dico con sincerità, mi trovai di fronte un uomo scolpito nel marmo che aveva un'impressionante tensione. Era un blocco di marmo potente ma su cui è assai ostico comprendere qualcosa proprio perché è un blocco di marmo comunicante solo la durezza. Ciò mi impressionò molto nonostante io abbia avuto a che fare con molte persone, molti artisti. Ebbi subito un grande rispetto per Pasolini dal momento che, mi resi conto, c'era qualcosa in lui di imperscrutabile e di speciale. Una sera, per farti capire la sua purezza e la sua bontà, Pier Paolo era molto preoccupato per la sorte di un ragazzo che frequentava e che appare anche in *Salò*, la sua delicatezza e la sua apprensione furono, per me, disarmanti. C'era, in Pier Paolo, qualcosa di molto serio e ardente. Ciò mi spinse a osservare con maggiore attenzione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e...cosa vidi? Un uomo abbandonato da tutti. Lui era un uomo terribilmente solo, incapace di fare la cosa più semplice che si può fare quando si riceve una persona: mettere su il caffè. I ragazzi della strada che Pasolini amava e con cui si mescolava, sono talmente puri da non essere riusciti a comprendere Pasolini a tutto tondo, possono aver conosciuto l'uomo, nella più superficiale delle accezioni per questo, spesso, non parlano. Chi lo ha amato veramente, nessuno può saperlo. Forse solo i ragazzi veri; quelli che Pasolini ha davvero aiutato a formarsi e che non hanno nulla a che vedere con i ladri, con i prostituti...tutto ciò che viene dall'infimo non l'ha mai veramente conosciuto e si è solo, macchinalmente, intromesso.

«Il discorso imponente di *Petrolio*...» Iniziammo a lavorare. Come sai, fotografai Pier Paolo Pasolini prima a Sabaudia e poi a Chia. Ecco, proprio a Chia ebbe inizio il discorso imponente di *Petrolio* di cui lui mi parlò. Su *Petrolio* io sono del parere che fu fatto un grande errore da parte degli eredi: il testo, in quelle modalità, non sarebbe dovuto essere pubblicato. Non mi interessa e non ti interessa ma, apriamo una parentesi, la pubblicazione fu mossa solo da questioni di ordine economico. Pasolini, posso confessarti, voleva fosse Livio Garzanti ad occuparsi del suo romanzo tanto che, anch'io, avrei dovuto firmare il contratto con entrambi. Ho letto, tempo fa, un'intervista a Livio Garzanti ma non ho approvato il suo discorso su *Petrolio*: affermava, infatti, che lo scritto era un pasticcio e che, sostanzialmente, non gli piaceva. Non ho gradito le parole di Garzanti perché dipingono un Pasolini "povero" e lo svalutano in quanto uomo quando Livio Garzanti deve la sua fortuna a Pier Paolo Pasolini. Ci furono, tra loro, problemi "tecnici" per così dire, interni alla "scuderia": questa fu la rottura per cui Pasolini passò, poi, a Einaudi. Io avrei dovuto illustrare *Petrolio* e Pasolini mi coinvolse nel suo magmatico scritto in modo inenarrabile e, quasi, allucinante: più io, anche a causa del mio livello di studi, indietreggiavo più Pier Paolo mi spronava apprezzando la mia bravura. Questo, però, lo compresi meglio dopo. Nel "dopo" capii tante cose della verità di Pasolini e della semplicità che gli apparteneva e che, solo ai grandi, appartiene. La sua imponenza si basa, d'altro canto, sulla semplicità.

«L'immagine compie un'azione potentissima...» Quando guardo questi scatti, quando mi trovo di fronte a questi nudi e li difendo oggi come ho fatto sin dalla morte di Pier Paolo, cosa faccio? Cosa ottengo? Il malessere di una società, di una cultura. Il Maestro aveva deciso

di autodistruggersi e, chi lo segue, affonda con lui. Ho rinunciato per sempre a qualsiasi tipo di carriera per difendere la verità di quel nudo, per custodire quel Corpo; ho deciso di affondare per non tradire Pasolini e per rispettare la sua volontà. Non ho mai lucrato, ho scelto di non violentare il valore dell'arte. In questa barca che affonda c'era Pasolini e ci sono anch'io e sono quarant'anni che mi trovo a remare da solo nel mare in tempesta. Questi nudi mi comunicano qualcosa. Non posso congiurare contro il potere dell'immagine. Verso la fine degli anni settanta volli incontrare Roland Barthes e gli inviai i nudi perché,



per me e lo scrissi anche a Barthes, lui è il vero inventore della semiotica e, dunque, l'unica persona in grado di stabilire se, nei miei scatti di Pasolini, ci fosse un'azione semiotica. Purtroppo però, mi arrivò una telefonata: Roland



Barthes è in coma. Qualche giorno dopo, infatti, morì. Non ebbi mai il piacere di incontrarlo personalmente. Uscì il suo scritto, *La camera chiara* che comprai e lessi con attenzione. Il libro è finito ma l'autore non c'era più e, quando non c'è l'autore, non si può controbattere. Non fui d'accordo con un punto: Barthes affermava "io vedo con gli occhi di mia madre nel grembo..." insomma intendeva dire che il feto "vede" ma non è così. Letto ciò capii l'errore, nonostante il testo introduca bene l'arte della semiotica, che Barthes avrebbe commesso nell'analisi dei nudi di Pier Paolo Pasolini. Arbasino, a mio parere, non amò mai Pasolini: se io sono omosessuale e tu sei omosessua-

le, tu sei un rivale per me.

«Voglio citarti una frase di Jean Genet...»

«Creare non è un gioco un po' frivolo. Il creatore si è impegnato in un'avventura terribile: assumere su di sé i pericoli che corrono le sue creature». Lessi *Diario di un ladro* di Genet. A lui fecero un'intervista dopo la morte di Pasolini. Io ero a tanto poco da incontrarlo, anche se Genet non lo seppe mai, avrei solo dovuto aprire una porta. Bè, quella porta scelsi di non aprirla perché non è giusto violentare, se vogliamo, una situazione. Bisogna anche avere l'intuito di non compiere azioni che possono danneggiare...Pasolini...si, forse era infelice nell'accezione che a questo termine ha conferito la borghesia: cosa vuol dire essere infelici? Cos'è la felicità? Sono domande difficili...tu dimostrami cosa vuol dire essere infelici. Pasolini allora, in quest'ottica, non era infelice ma sentiva, sulla sua pelle, la lotta e la sviluppa sublimemente nella Poesia Civile e in tutta la sua vita, a partire proprio dai "ragazzi di vita". Come omosessuale è Genet che deve imparare qualcosa da Pasolini e forse anche Oscar Wilde il quale dà vita ad un capolavoro solo nel momento in cui cala le sue membra e

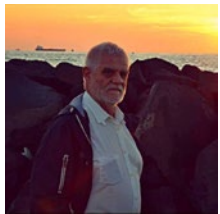
tutto sé stesso in quella che è "la bruttura". Questo viene detto con gli occhi di un omosessuale. Pasolini si condanna da sé: "io ho la condanna di Oscar Wilde.." ma per il suo pensiero politico; la sua vocazione all'amare i ragazzi di strada non poteva portarlo in cima e Pasolini non ambì mai alla "cima" ma immerse il Corpo e tutto sé stesso nella lotta ma, attenzione, una lotta giusta. «Mi dispiace se, in certi momenti, ti sono sembrato nervoso o severo...» Le tue domande mi hanno riportato, con enorme intensità, indietro nel tempo: precisamente, nell'ottobre del 1975 in quei tre giorni, nella torre di Chia. All'epoca avevo solo un anno più di te: 25 anni. Puoi capire la mia grande rinuncia scegliendo di non perseguire alcun tipo di carriera ma restituendo, com'è giusto, alla storia il corpo intatto del Poeta

Pier Paolo Pasolini. Ieri mi hai posto una domanda lungimirante: "come mai non ci sono, nel mio servizio, foto di Pasolini a Roma ed è ritratto solo nei suoi due rifugi di Sabaudia e Chia?" ti rispondo solo oggi, con questo messaggio, perché sei la prima studentessa a pormi questa fondamentale questione. Pasolini, mentre rientravamo a Roma e dopo averlo fotografato nudo, mi disse: «Dino, ci vediamo il due novembre e ti dirò i luoghi che amo di Roma». Fu la sua morte ad interrompere il nostro progetto di poesia visiva. Vai a Chia, Pier Paolo Pasolini è rimasto lì.

Giorgia Bruni

Iskolas/1

Comprendere, dice Marc Bloch, il capitano Bloch che i nazisti uccisero perché ebreo e uomo della Resistenza. Comprendere è parola chiave. “Come farlo apprendere ad Astores, agli alunni cui devo insegnare? Qui sono fondamentalisti della violenza, nella dura montagna. La violenza è la loro identità, la loro religione. Diceva un luminare di economia politica che il fondamentalismo religioso tende a chiudersi nelle identità presenti. È verità ad Astores. Hanno questo spirito e gli manca quello del Paraclito. Favorire il dialogo insegnando le diverse religioni, sostiene un teologo. Ma ad Astores sono monoteisti, in assoluto”. Chi sa che faccia avrebbero fatto i ragazzi futuri balentes se Spinoza gliene parlava, se quel prof di dubbio polso gli avesse parlato di loro stessi, delle radici che continuavano a succhiare, come capezzolo di madre, della loro alterità, del loro dio nascosto, della religione di violenza che praticavano, i credenti ma pure i tiepidi. La mentalità di Astores ricorda un antico compagno di scuola di Spinoza destinato al sacrificio nella religione della violenza e che non voleva saperne di libri e di studio e di scuola, nonostante fosse intelligente e portato. Lui voleva solo “uscire a campu”, come si diceva, fare esperienza della campagna da subito, quella che fortifica e rende uomini. Era segnato, destinato alle fucilate devastanti. (La scuola di Astores, romanzo inedito)



Natalino Piras

Queste sono finzioni ma prendono dal reale. Marc Bloch fondò la scuola delle *Annales*, la storia vista nei suoi fatti quotidiani, la gente comune, i fatti nella loro successione cronachistica e insieme ai fatti le cose, gli odori, i sapori, il tempo e la sua lunga durata. Ma anche, come ha fatto Jacques Le Goff, continuatore del metodo Bloch, lo studio dell'immaginario e delle visioni, le vetrate delle cattedrali medievali come sequenza narrativa, la storia delle stasi, delle parole e dei silenzi. Una grande scuola le *Annales* da cui in maniera diretta e no attinge anche il cinema. Come non pensare al cinema come capacità di fare scuola, il cinema che sulla scuola è un racconto senza soluzione di continuità: a tutte le latitudini, quasi come la presenza del cavallo nei film. Non si dà cinema senza scuola, intesa come istituzione e il suo contrario, come nucleo centrale del racconto e come dettaglio, elemento a margine e corpus indispensabile, molto più che una metafora. La scuola di Astores messa in epigrafe è tutto questo, un luogo e una situazione a cui guardare e da cui imparare, anche per quanto riguarda il negativo, se possibile portarlo a una e più giuste direzioni. La stessa cosa riguarda il rapporto cinema-scuola dove la narrazione della Scuola, nella storia e in diverse geografie, è insieme arte della visione e manuale pedagogico, compendio generale e focalizzazione di nodi cruciali e situazioni. Il cinema usa gli stessi linguaggi della scuola, semplici e complessi, strutturati e destrutturanti. Soprattutto il cinema racconta la scuola e diverse sono le porte di entrata. Noi qui iniziamo con *Diario di un maestro*, film televisivo realizzato nel 1972 da Vittorio De Seta, undici anni dopo *Banditi a Orgosolo* (1961). Il film è tratto dall'opera autobiografica *Un anno a Pietralata* (1968) del mio compaesano Albino Bernardini. Lo conoscevamo tutti come mastru Bernardini, comunista in un paese roccaforte democristiana e clericale. Mastru Bernardini è nella scuola colui che innova, ne sostiene il ruolo davvero educante, un atto del comprendere come lo intende appunto Marc Bloch, comprensione tra chi insegna e chi apprende, in una reciprocità dove l'interesse comune è dato dal crescere. Appunto buoni maestri, per tutte le stagioni. Insegnare la fermezza senza violenza in

luoghi, come Pietralata, borgata periferica della metropoli, dove l'abbandono, la violenza e l'aggressività sono sistema. Ha scritto Gianni Rodari nella prefazione alla prima edizione del libro di mastru Bernardini che la gente di Pietralata è quella di “una periferia non diversa da quelle che Pasolini ha presentato nei suoi romanzi e nei suoi film”: *Ragazzi di vita*



“Diario di un maestro” è uno sceneggiato televisivo del 1973 diretto da Vittorio De Seta e trasmesso su Programma Nazionale in quattro puntate. Il soggetto è tratto dal libro autobiografico “Un anno a Pietralata” di Albino Bernardini.

(1955) e *Una vita violenta* (1959) i romanzi, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) i film. Un mondo senza scuola o per usare di quanto Michelangelo Pira dice degli insegnamenti che vengono dall'esperienza della campagna e dell'ovile, di scuola impropria. *Diario di un maestro*, con l'attore Bruno Cirino capace di rendere bene Albino Bernardini, fu un successo, “il film sulla scuola più credibile, onesto e appassionato che sia stato mai realizzato in Italia”. Ne sono passati di anni. Nella narrazione cinematografica la scuola sta dappertutto, nell'alto, nella medietas, nel basso. Prendete un film ungherese del 1970, *I falchi* (*Magasiskola*) di István Gaál, vincitore del Premio della Giuria al Festival di Cannes. Era il tempo che il cinema magiaro veniva considerato come unico nello stare nella spina dorsale del tempo. Il film narra di un cittadino che va in campagna e qui apprende l'arte di istruire i rapaci perché tengano lontano dai campi altri uccelli che devastano la coltivazione e i raccolti. Si sono decisi adesso,

2018, a usare questa strategia anche in diversi paesi della Sardegna. Allora, quando uscì il film di István Gaál, c'era chi vide, con sguardo analitico e prospettico, quanto il film voleva insegnare. *I falchi* è una metafora dell'alta scuola per formare funzionari di partito. Due anni dopo i carri armati a Praga, così come la Cecoslovacchia l'Ungheria continuava a restare satellite dell'Unione Sovietica, in piena era Breznev, il più ottuso dei funzionari di partito nella storia del socialismo reale. Un film come *Magasiskola* è la cattiva coscienza della cattiva scuola e dei suoi cattivi maestri, la memoria lancinante di quanto come illusione e repressione, come scisma e come abbandono dell'idea di comunismo come cosa giusta da parte di molti intellettuali, comportò l'invasione di Budapest, sempre carri armati sovietici, nel 1956. Racconta bene tutto questo, la scuola come crisi e come incubo, c'è sempre l'ombra della forca per i dissidenti, *La confessione* (*L'aveu*, 1970) di Costa-Gavras, tratto dalla vicenda personale di Artur London, “un chierico che non tradi” nonostante il regime lo accusasse di spionaggio, a Praga, nel 1951. Erano passati diversi lustri da quando iniziò a essere pubbli-



“Il maestro e Margherita”, film italo-russo del 1972 diretto da Aleksandar Petrović,

cato il romanzo *Il maestro e Margherita* (*Master I Margarita*) iniziato proprio nell'Unione Sovietica di Stalin nel 1928 e finito nel 1940, anno della morte, neppure cinquantenne, del suo autore, Mikail Bulgakov. Era uno scrittore, un drammaturgo, un maestro, un comunista utopista ridotto alla miseria e alla fame più molte altre persecuzioni dal socialismo reale dove i cattivi maestri abbondavano. Ho visto nel 1972 una versione cinematografica del capolavoro

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di Bulgakov, un film diretto da Aleksandar Petrović con Mimsy Farmer nella parte di Margherita, la donna amata (un amore tragico dove a un certo punto, per renderlo grottesco, entrano in scena il diavolo e Ponzio Pilato) e Ugo Tognazzi che fa il maestro-Mikhail Bulgakov. Lo stesso Tognazzi che, a proposito di cattivi alunni, era stato *Il commissario Pepe*, film di Ettore Scola del 1969. C'è una scena in cui l'umanissimo commissario di polizia corregge l'aoristo del compito a casa di alcuni studenti, a pensione da una Maristella Diotallevi (Véronique Vendell), una gentile signorina che tira le file di un giro di prostituzione di minorenni. È lo stesso film, a proposito di maestri assoluti, dove la padrona di casa del commissario è incantata dalla recita che Giuseppe Ungaretti fa della sua traduzione dell'*Odissea*, ogni puntata prima che vada in onda la riduzione televisiva Rai (opera magistrale) del poema di Omero realizzata nel 1968 da Franco Rossi. Bisogna sempre tendere a essere buoni pedagoghi, nella scuola istituzionale e in

quelle improprie. Maestri. Ne ricordo uno umile di questi personaggi, allo stesso tempo intenso, doloroso, in un film, *Il maestro* (1957) diretto (insieme allo spagnolo Eduardo Manzano Brochero) e interpretato da Aldo Fabrizi. Lo ho visto una volta sola. Era una pellicola 16mm, ai tempi, primi anni Sessanta, che studiavo dai saveriani. Il film l'avevano proiettato sulla parete dietro la cattedra, nella stessa aula che la mattina serviva per lo svolgimento regolare delle lezioni. Aldo Fabrizi è un maestro elementare pieno di buona volontà e di entusiasmo, capace di stabilire un buon rapporto con i suoi scolari, che tutto questo perde quando una macchina investe il suo bambino, uccidendolo. Sprofonda nell'annullamento di sé, nell'abulia, nella rinuncia al suo ruolo di educatore. Ci vorrà un miracolo, l'apparizione di Gabriele nel banco che occupava il figlio e poi il suo repentino scomparire, perché il maestro capisca che deve riprendere proprio in nome del suo bambino morto. Il film termina con il maestro che torna in classe, apre la finestra e dice: "È primavera". Quanti personaggi, in cattedra e fuori dalla cattedra, affollano il cinema italiano. Dal Nord al Sud. Da *Il Maestro di Vigevano* (1963) di Elio Petri dall'omonimo romanzo (1962) di Lucio Mastronardi, con Alberto Sordi nella parte di Antonio Mombelli, angariato dal direttore didattico, sino a Paolo Villaggio di *Io speriamo che me la cavo* (1992) di Lina Wertmüller. Il film, tratto dal romanzo omonimo (1990) di Marcello D'Orta è la cronaca in diretta e in differita di cosa sia stato e continui a essere il progressivo "sgarruparsi" della scuola italiana, il suo andare dalla deriva verso il fallimento totale come progetto educativo. Una scuola della violenza come quella che viviamo e che comprendo, cinematograficamente parlando una congerie



"Il maestro di Vigevano" (1963) di Elio Petri

di titoli. Il cinema registra i progressivi abbandoni del bene, i buoni maestri, chiamateli pure *I piccoli maestri* (1998) come nel film di Daniele Lucchetti tratto dall'omonimo romanzo (1964) di Luigi Meneghello, studenti universitari vicentini che scelgono di combattere da partigiani contro il nazifascismo, per tanti altri cattivi maestri, quelli che perdono la memoria del bene come sé e come storia. Smarriti. Indecisi. Preda dei vuoti. Offesi e chi sa se ci sarà risarcimento. Si passa da *La scuola* (1995) ancora di Daniele Lucchetti dove c'è un professore idealista, Silvio Orlando, che combatte contro la ripetitività di gesti, tempi e spazi burocratici, a *Ovosodo* (1997) di Paolo Virzì, le disillusioni del mondo bambino che scopre il mondo degli adulti. Da *Notte prima degli esami* (2006) di Fausto Brizzi, con Giorgio Faletti nella parte di Antonio Martinelli, professore carogna, ai flashback di tanti film di Pierino e Gianburrasca, l'icona di Alvaro Vitali a fare cassa nel botteghino prima di finire nel frantoio della dimenticanza. Ma i flashback comprendono anche la figura dolente

di Totò nel piccolo capolavoro che è *Totò e i re di Roma* (1951) di Steno e Mario Monicelli. Per ottenere la promozione da archivistica a archivistica capo, Ercole Pappalardo deve sostenere l'esame di licenza elementare. Tutto andrebbe bene se non ci fosse nella sua strada il maestro carogna Alberto Sordi che ci gode a torturare Totò che non ricorda tutti e sette re di Roma. E lo fa bocciare. Così era la scuola, così è incognita sempre più, lontani i tempi che don Camillo (Fernandel) aiutava Peppone (Gino Cervi) a sostenere pure lui l'esame di licenza elementare, previo accordo sui benefici che la chiesa del prete avrebbe ricavato dal sindaco comunista per l'aiuto clandestinamente fornito. Che poi era lo stesso don Camillo ad alimentare la rabbia del suo acerrimo antagonista quanto profondo amico (furono entrambi combattenti della Resistenza) con il correggere a penna i manifesti scritti a suo modo, da analfabeta, dal sindaco. Don Camillo tira un frego e aggiunge: "Peppone è un asino". A sua volta così comincia Peppone: "La quale, stia bene attento quel mascalzone...". Paradossale che questa educazione alla tolleranza che supera le divisioni ideologiche provenga da uno scrittore "di destra", Giovanni Guareschi. Oggi non c'è più nessun don Camillo a correggere, carognescamente

ma pure con intenti di riconciliazione quanti scrivono, e sono tanti, scuola invece che scuola. Ci sono testi letterari a funzionare ma è il cinema che li popolarizza. E che rende bene il discorso sulla *Scuola nemica* (1976), ancora un libro importante di Albino Bernardini. Tutto torna al rapporto che si istituisce tra chi educa e viene educato, tra chi conferma e chi sovverte. La scuola, in tutte le sue estensioni, è il passaggio obbligato, il riflesso condizionato e condizionante di quanto sarà da grande chi è stato bambino. È in questo passaggio che si innerva il dualismo, e il cinema lo registra, tra scuola come dominio dei corpi e delle anime, delle posture, delle parole e la scuola come tensione. Come violenza. La scuola come formazione dei sogni e legittimazione del fatto che Peter Pan non diventerà mai grande, leggi *L'attimo fuggente* (Dead Poets Society, 1989) di Peter Weir, con Robin Williams. E il classico *La scuola della violenza* (To Sir, with Love, 1967) di James Clavell con Sidney Poitier. Il prima del Sessantotto, il Sessantotto, con il razzismo all'apice (le morti di Malcolm X e Martin Luther King) e la

caduta del Muro di Berlino anche come frantumazione del sistema-scuola, a livello globale, capace di essere istituzione e momento educativo di crescita. I segnali premonitori si trovano in *Fragole e sangue* (The Strawberry Statement, 1970, Premio della Giuria a Cannes) e *Easy Rider* (1969, Premio Opera Prima a Cannes) di Dennis Hopper, dove è la repressione opera dei padri e di gente del profondo sud a uccidere i sogni e con questi i corpi dei figli. Ma segnali premonitori ci sono anche ne *Il Laureato* (The Graduate, 1966) di Mike Nichols

dal romanzo omonimo (1963) di Charles Webb e, veicolato dallo stesso interprete Dustin Hoffman, *Cane di paglia* (Straw Dogs, 1971) di Sam Peckinpah dal romanzo *The Siege of Trencher's Farm* (1971) di Gordon M. Williams: il mite professore di matematica che si trasforma in spietato assassino di quanti (sempre del profondo sud anche se l'ambientazione è in Cornovaglia) lo hanno sottoposto ad angherie, gli hanno violentato la moglie. Dice lo scemo del villaggio che ha aiutato, consapevolmente/inconsciamente, il professore a compiere la strage: "Non conosco la strada giusta". "Neanche io", risponde il professore. È la scuola del dolore che esplose, della vittima che si fa carnefice, a fare oggi da modello. Nel deserto di quello che la scuola è come istituzione educativa. Il cinema ne prende atto. Scrivo questo pezzo mentre arrivano dal Texas notizie di una nuova strage scolastica, opera di uno studente che non si è mai sentito accettato. Proveremo, in qualche successivo intervento a riprendere il discorso, per vedere se la scuola potrebbe un giorno o l'altro ritornare, così come il cinema la racconta, nel solco del comprendere come metodo, quello di cui avverte Marc Bloch.

Natalino Piras

La scena dipinta: cinema e arte visiva



Lucia Bruni

Cinema, ovvero arte totale: non è la prima volta che uso questa definizione per entrare nello specifico di argomentazioni al riguardo. Del resto Kandinsky, nel 1912, avvertendo talune limitazioni espressive nel suo fare pittura, parlava di "arte monumetale" (*Gesamtkunstwerk*) che si realizzava non nel quadro ma nel teatro. Stesso concetto, teorizzato nel medesimo periodo, dall'attore, regista e scenografo inglese Edward Gordon Craig, il quale riconosce nella realizzazione di uno spettacolo teatrale una summa di espressioni artistiche: la letteratura per i testi, la pittura per i fondali, l'architettura per lo spazio scenico, la musica e così via. A parte poi le sue teorie sulla figura dell'attore ("Towards a new theatre" del 1913) che non interessano in questa sede. Il palcoscenico ieri, il set cinematografico oggi. Letteratura, pittura e musica furono le prime a entrare nel cinema donando le proprie risorse creative. E poiché, per sua natura, al cinema occorre un tessuto narrativo di fantasia o preso direttamente dalla letteratura, i problemi cinematografici da risolvere erano per la maggior parte problemi visivi; fu la pittura quindi, più di ogni altra arte, a dover nutrire di molta sua materia le immagini in movimento. Entriamo dunque nei rapporti fra cinema e arte figurativa; e se ci chiediamo quanto il cinema debba a questa disciplina artistica troviamo un dibattito aperto. Un film infatti può realizzare le proprie scene con sequenze e inquadrature che rimandano a grandi capolavori e riproporli in immagini "altre", sia come citazioni puramente ripetitive, sia come referenti narrativi di significato, o addirittura, "farsi pittura". Prendiamo ad esempio una scena de *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini (episodio del film *Rogopag* di Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti): la drammaticità della scena della deposizione, deve la propria efficacia anche e soprattutto al richiamo preciso di quella straordinaria "Deposizione di Cristo" dipinta da Rosso Fiorentino nel 1521 e conservata nella Pinacoteca di Volterra. Immagine "altra", quindi con un referente diretto. Diversamente e andando a ritroso, nel 1918, troviamo un esempio di citazione ripetitiva riferita al soggetto; in questo caso scultorea. Il regista-pittore Giulio Aristide Sartorio, nel fotogramma del muto *Il mistero di Galatea*, fa entrare l'opera d'arte nella trama del film. La scultura "L'acquaiolo" di Vincenzo Gemito, filmata (nella fiction) durante la sua realizzazione fungerà da chiave di volta per la risoluzione dell'intricato mistero alla base della storia: il bambino che fa da modello, proprio nel momento in cui viene ad assumere la posa dell'acquaiolo, svelerà allo scultore e amico, il nascondiglio di Galatea depositaria dei segreti dell'arte e della bellezza. Tra l'altro, sembra che sia questo l'unico film muto interamente

scritto e realizzato da un pittore italiano. Farà eco, nel 1924, il pittore francese Fernand Léger con la realizzazione di *Ballet mécanique* ("Balletto meccanico") firmandone soggetto, sceneggiatura, scene, costumi e regia e interamente ispirato all'arte cubista. Le grandi avanguardie artistiche del secolo appena tra-



Rosso Fiorentino, Deposizione dalla croce, 1521, Pinacoteca di Volterra - Proprietà della Cattedrale di Volterra

scorso, sembrano inoltre aver perfino percorso insieme all'arte cinematografica la strada della propria storia. Nel cinema futurista come in quello surrealista e anche nei film espressionisti, però, più che i riferimenti a un'opera celeberrima, sono le *Stimmungen* di una "poetica figurativa", ovvero le disposizioni degli stati d'animo generati dalle situazioni, a fare da protagonisti. Nel film espressionista di Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* ("Il gabinetto del dottor Caligari"), del 1920, ad esempio, in quel mondo allucinato,



"Un Chien Andalou" (1929) di Luis Buñuel

creato da scenografi come Walther Reimann, Herman Warm e Walter Röhrig, nel gioco di inquietanti diagonali, nella violenta e irrealistica geometria di luci e ombre, i riferimenti alla produzione figurativa dell'Espressionismo

nell'arte visiva è praticamente impossibile; vale a dire, non c'è un raffronto diretto che richiami le opere pittoriche di artisti appartenenti a quell'avanguardia. E' invece lo stato d'animo ad essere pressoché ugualmente angoscioso, così come i ritmi incalzanti della narrazione. La stessa considerazione si può fare per i film surrealisti *Un chien andalou* ("Un cane andaluso) del 1929 e *L'âge d'or* ("L'età d'oro") del 1930, entrambi diretti da Luis Buñuel e Salvador Dalí, come pure per il leggendario *Entr'act* ("Intermezzo") del 1924 di René Clair, da alcuni considerato come manifesto del cinema dadaista ma, a mio avviso, secondo la dinamica delle scene, più rivolto all'ambito *surreale*. In questi film c'è senza dubbio tutta l'estetica del Surrealismo, ma non si vede neppure un quadro surrealista di raffronto. Molte inquadrature presentano motivi riferiti alla tecnica dell'avanguardia, ovvero in una sorta di accostamento "a sorpresa" di elementi fra i più vari, nello scontro di immagini senza alcun rigore logico e senza nessun senso apparente. Qui le pellicole non prendono spunto dalla pittura bensì diventano pittura, nel tentativo da parte degli autori di indirizzare l'attenzione sui sogni, ma soprattutto di sfruttare con intelligenza le possibilità della tecnica cinematografica al fine di utilizzare l'esperienza del film come un laboratorio di studio. Se non sulla stessa linea di intenti, ma stavolta con ampia citazione di opere futuriste, ci piace ricordare *Thaïs* ("Tailandesi") del 1917 di Anton Giulio Bragaglia, dove la scenografia reca la firma di Enrico Prampolini, uno tra gli artisti italiani maggiormente impegnati nell'evoluzione e negli sviluppi del linguaggio cinematografico di quell'avanguardia. La trasfigurazione delle fonti iconografiche può essere considerata comunque alla base delle sinergie artistiche fra cinema e pittura. Benjamin Christensen in *Häxan* ("La stregoneria attraverso i secoli") del 1922, uno dei capolavori del cinema scandinavo, ha ricostruito un sabba infernale facendo ricorso alle tele di Bosch, Brueghel, Callot e Goya, stravolgendole attraverso la luce e i trucchi più artificiosi



"Häxan, la stregoneria attraverso i secoli" (1922), Benjamin Christensen

e riproducendone magicamente lo spirito. E ancora Fritz Lang in *Die Nibelungen* ("I nibelunghi"), del 1923-1924, con l'intenzione di togliere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

alla saga ogni orpello wagneriano, nella ricerca dell'astrazione e della stilizzazione delle forme, ha fatto ricorso a certe miniature medievali per i costumi disegnati da Paul Gerd Guderian; ha citato l'opera "Grande Pan" di Arnold Böcklin per la sequenza della cavalcata di Sigfrido attraverso la foresta di nebbia striata di sole; ha fatto ricostruire dallo scenografo Otto Hunte la scena del prato fiorito, nella quale la lancia di Hagen colpirà Sigfrido, sulla combinazione di altri due quadri sempre di Böcklin; si è ispirato a una incisione di Max Klinger per l'immagine dei bambini nudi con le ghirlande in testa accanto ad Attila nella sua armatura nera. Jean Renoir, invece, in *Nanà*



"NANA" (1926) di Jean Renoir

(*Nanà*) del 1926, coniuga l'omonimo romanzo di Émile Zola con inquadrature accuratamente studiate, nelle quali gli elementi figurativi e le influenze di Auguste Renoir (suo padre) e di Édouard Manet, vengono utilizzati per realizzare immagini di assoluto rigore stilistico in sequenze di forte impianto realistico. Infine Ājzenštejn in *Que viva Mexico!* ("Lunga vita al Messico!") del 1932-1933, più che rifarsi all'arte di Diego Rivera, Clemente



"Que viva Mexico!" un film incompiuto del 1931, diretto dal regista sovietico Sergej Michajlovič Ājzenštejn

Orozco, Alfaro Siqueiros, ai quali comunque rimanda per la costruzione di alcune scene, sembra abbia attinto soprattutto all'arte primitiva messicana. Nella celebre sequenza del "Giorno dei morti", il regista ha adoperato come unico modello non tanto "La danza della morte" di Hans Holbein, bensì i disegni e le grottesche figurazioni di uno dei più parodistici pittori messicani, José Guadalupe Posada, quasi riproducendo i famigerati calaveras (teschi), macabri simboli di morte. Cinema dunque non solo come arte totale ma anche come fonte di grandi ispirazioni creative che non si fermano qui.

Lucia Bruni

Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda tutta calda

Il film che diede il via alla commedia sexy all'italiana



Orazio Leotta

Tutto ebbe inizio con Edwige/Ubalda. Ci riferiamo alla commedia sexy all'italiana, quel fortunato genere cinematografico degli anni '70/'80, etichettato troppo frettolosamente all'epoca come porno o soft-porno e più avanti come trash e invece ultimamente rivalutato anche grazie ai lusinghieri feed-back rilasciati da un regista del calibro di Quentin Tarantino. Un genere ideato dal regista Mariano Laurenti e dal produttore Luciano Martino, a quei tempi compagno della Fenech, genere che si colloca nel post decamerotico. L'idea nuova fu quella di unire i comici, dunque le gag e le battute da avanspettacolo, un po' caciaroni e volgarotte, alla procacità dei corpi femminili, vedi per esempio Edwige Fenech, spesso collocati in situazioni di voyeurismo e vagamente erotiche. Nel film in questione, *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda tutta calda*, infatti, la verve comica di Pippo Franco e Umberto D'Orsi traina il film e ben si concilia con le nudità alternate della Fenech e di Karin Schubert. Pertanto non solo tette, giovani donne sotto la doccia o sbirciate dal buco della serratura ma soprattutto ottimi comici. Esplosero sul grande schermo da lì a poco i vari Lino Banfi, Alvaro Vitali, Renzo Montagnani, Gianfranco D'Angelo mentre confermarono le loro doti di caratteristi comici i vari Mario Carotenuto, Gigi Ballista, Alberto Lionello, Francesca Romana Coluzzi e via dicendo. Il successo ai botteghini dell'Ubalda non si ripeté col successivo film dell'accoppiata Laurenti/Fenech, *La bella Antonia prima monica e poi dimonia*, appunto perché non era sufficientemente sorretto dalla componente comica: Riccardo Garrone e Piero Focaccia non potevano reggere il confronto con la coppia Franco-D'Urso e le belle forme della Fenech non bastarono a renderlo un film indimenticabile. Stesso discorso vale per il successivo *Quando le donne si chiamavano madonne* ove fra l'altro la Fenech ricoprì un ruolo marginale. Si dovette attendere il celeberrimo *Giovannona Coscialunga disonorata con onore* con il ritorno di Pippo Franco e la centralità della scena per la Fenech per suffragare la bontà della giusta scelta quella cioè di un dosato mix tra comici e belle donne. Ancora successo subito dopo con *Vedova inconsolabile ringrazia quanti la consolano* con Carlo Giuffrè e ancora la Fenech. Era stato "brevettato" il

segreto del successo di questo filone di film: comicità immediata legata a erotismo, immaginazione e voyeurismo che dovevano avere come location i luoghi del quotidiano: la scuola, la camera da letto, il bagno, le caserme, gli ospedali, le piscine, il mare o la campagna e come moventi i tradimenti, le gelosie, i turbamenti giovanili e non. Si alterneranno nel genere registi come Nando Cicero, Steno, Salvatore Samperi, Sergio Martino, Michele Massimo Tarantini, Pasquale Festa Campanile e finanche Ugo Tognazzi (*Cattivi Pensieri*), attrici indimenticabili quali Gloria Guida, Barbara Bouchet, Carmen Villani, Nadia Cas-



sini o Femi Benussi per notissimi film quali *Il Vizio di Famiglia* (1975), *La Liceale* (1975) con Gloria Guida, *La Professoressa di Scienze Naturali* (1976) con Lilli Carati e tantissimi altri compresi i più accettati dai critici severi *Malizia* o *Il Merlo Maschio*. Uno stuolo di ziette, cognatine, infermiere, dottoresse e insegnanti, più o meno disponibili, che hanno permeato gli anni '70 cinematografici italiani; vere muse ispiratrici, erotiche ma raramente morbose, che hanno rappresentato in fondo il crepuscolo della rivoluzione sessuale.

Orazio Leotta

Si mobilitano le Radio Universitarie per parlare di Cinema a un nuovo pubblico

Cinema e radio: interessante progetto di RadUni



Giovanna Delvino

CineUni è la nuova Redazione Cinema formata da studenti di tutte le radio universitarie aderenti all'Associazione *RadUni*, Radio Universitarie. Ma cosa è cosa fa esattamente *RadUni*? È un'associazione che, grazie a un gruppo di persone, ha deciso di farsi promotrice nel nostro Paese della nascita e della diffusione del modello delle college radio americane e anglosassoni. Un progetto che parte dall'idea di promuovere un'esperienza di una radiofonia universitaria strutturata, quando in Italia esistevano appena solo poche radio universitarie. A fare da apripista furono le emittenti universitarie di Siena e Teramo, rispettivamente *Facoltà di Frequenza* e *RadioFrequenza*, che iniziarono a trasmettere su web e in simulcasting su FM. Ma è solo nel 2006 che nasce *RadUni*, quando 18 persone – tutti studenti o giovani professionisti –, si danno appuntamento a Firenze e danno vita al primo raduno nazionale delle radio universitarie. Da qui il nome *RadUni*, che rappresenta oggi più di 100 soci e 26 radio universitarie sparse su tutto il territorio nazionale. Essa produce programmi radiofonici di informazione e musicali, interagendo con diversi attori del settore della comunicazione: Siae, Scf e Agcom in testa. Sono più di dieci anni che *RadUni* organizza il FRU – Festival Radio Universitarie, un evento itinerante che offre occasioni di formazione, riflessione e sviluppo della radiofonia universitaria italiana. L'Associazione, che ha sede legale a Novara, gestisce anche programmi internazionali come *Europhonica* (<http://europhonica.eu/it/>) e risulta capofila di diversi progetti europei. Il suo direttivo è composto da Alessandro Raimondo, presidente, esperto di comunicazione da 15 anni nel settore, Andrea Diani, station manager di Fuori Aula Network e memoria storica del movimento, e Alice Plata, segretario e consulente unico del Cda. A Cagliari si è svolta la dodicesima edizione del festival nazionale FRU – Festival Radio Universitarie, che ha visto la partecipazione di più di 120 operatori radiofonici universitari e diverse personalità del settore. È in questo contesto che è maturato il nuovo progetto di far nascere dalla struttura di *RadUni*, attraverso un'apposita Redazione Cinema chiamata *CineUni*, una nuova attività radiofonica rivolta specificamente al cinema. Questa redazione per allargarsi si è assunta l'obiettivo di rivolgersi specificamente ad un *target* formato da studenti ed appassionati di cinema, prospettando orizzonti culturali verso quanti intendono impegnarsi e interessarsi a festival e rassegne cinematografiche organizzate da circoli del cinema, per promuovere e favorire una più costante e attiva partecipazione nei territori dove si svolgono iniziative cinematografiche. Il primo evento che verrà documentato e

trasmesso con la radio da *CineUni* sarà il prossimo *Giffoni Film Festival* che, grazie ad una collaborazione esclusiva tra la redazione e il *Festival*, consentirà ai fruitori più appassionati di cinema ma anche no di conoscere momenti particolari con i protagonisti di questo importante evento culturale. Gli intenti sono quelli di allargare l'organizzazione di *CineUni* con rappresentanze attive nelle diverse regio-



Alcuni dei partecipanti al work-shop (foto di Rossella Biagi)

ni italiane, in modo che la varietà, l'autonomia e il colore nel racconto possano risultare i punti di forza della redazione; in questo modo pensiamo sia inoltre possibile approfondire attraverso l'individuazione di manifestazioni cinematografiche anche le piccole realtà territoriali, meno conosciute ma spesso fertili ed ispiratrici dei grandi film in sala e di cui, soprattutto, si parla sempre troppo poco. La redazione si occuperà di preparare, registrare e mandare in onda un appuntamento radiofonico settimanale a reti unificate su tutte le ra-



La Redazione e il presidente Alessandro Raimondo (foto di Simone Chiovelli)

dio universitarie presenti nel paese, che includa approfondimenti sui film programmati, notizie sul mondo dell'associazionismo culturale cinematografico e sulle più importanti iniziative di festival e rassegne promosse nelle diverse regioni italiane. Per realizzare tale progetto, la redazione di *CineUni* deve continuare ad avere caratteristiche di eterogeneità in modo tale che le qualità differenti interne al gruppo siano sfruttate al meglio e siano funzionali per la qualità del lavoro. Anche per questa ragione la redazione è stata divisa in tre settori di programmazione: radiofonico, promozionale e tecnico, così da rispondere ai bisogni di organizzazione e soddisfare le qualità e gli interessi principali dei diversi componenti del gruppo di lavoro. In questo modo, ognuno dei partecipanti potrà scegliere il settore in cui volersi impegnare. *CineUni* è nata con l'intento di far conoscere ed appassionare con contenuti di *infotainment*, cioè di informazione

con l'intrattenimento, il mondo dell'associazionismo e del cinema, dando voce al nuovo pubblico che, fidelizzato, può interagire con se stesso e con la redazione. I mezzi di fruizione principali saranno i collaudati canali mediatici nel web, attraverso la promozione social con *Facebook*, *Instagram*, *Telegram* ed il sito di *RadUni*. La redazione si occuperà prevalentemente di approfondire gli argomenti con dirette radiofoniche, con la scrittura di articoli e post ad alto tasso virale. Perché l'obiettivo sia raggiunto è necessario puntare su una selezione di partecipanti appassionati e dinamici. È questa la ragione per cui, all'interno della 12ª edizione del FRU – Festival delle Radio Universitarie svoltasi a Cagliari a metà maggio, si è deciso di organizzare un *workshop*, nel quale i ragazzi partecipanti al *panel* avevano l'obbligo di confrontarsi e verificare il loro effettivo interesse al progetto. L'occasione formativa e di confronto si è potuta sviluppare nel visionare un cortometraggio in sala per poi discuterlo, realizzare successivamente un contenuto creativo di scrittura di un articolo, realizzazione di un *talk* radiofonico e l'elaborazione di un prodotto originale per il web come prova di comunicazione e sponsorizzazione. Tale operazione è stata resa possibile grazie alla collaborazione con la FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e il Cineclub di Sassari che da 13 edizioni organizza il SFF - *Sardinia Film Festival*. Proprio un film premiato l'anno scorso al SFF, *Voiceless – La voce* di David Uloth, è stato al centro del *workshop*, un'opera che è riuscita a sviluppare molteplici emozioni tra il pubblico, raccontando le varie sfaccettature tragicomiche della comunicazione umana in una realtà distopica, non troppo lontana da quella reale e tangibile, lasciando una sensazione interiore col bisogno di una voce solidale che reagisse a tale visione orrificica sociale. La struttura completa della redazione si sta costruendo grazie a questi importanti momenti formativi, passaggi preliminari che porteranno successivamente a necessarie ulteriori collaborazioni con l'esterno: a convenzioni speciali con cinema, media partner di eventi cinematografici, festival nel campo cinematografico e altro ancora. A quel punto *CineUni* potrà cominciare a sintonizzarsi in una straordinaria e originale impresa di promuovere un'attività culturale cinematografica attraverso la radio.

Giovanna Delvino

Laurea in Lettere, studi di cinema e la realizzazione di alcuni cortometraggi. Borsista presso il Master in Media Entertainment della Link Campus University. Studia comunicazione con i linguaggi radiofonici e televisivi presso l'ART, Accademia di Max Poli. Seconda classificata al Fru Talent del 2017, collabora con varie web radio ed è Trainer nei corsi di formazione all'estero secondo il metodo Learning by doing – non formal education, formata presso Erasmus AEGEE. Autrice e conduttrice del format radiofonico "8mm".

Il cinema della Puglia nelle sale in questi giorni



Adriano Silvestri

Facciamo il punto sulle opere audiovisive girate in Puglia che - in questo primo scorcio dell'Anno - raggiungono un "piazzamento" nelle sale, a volte dopo lungo tempo dal mo-

mento della lavorazione, spesso per problematiche di distribuzione. Abbiamo scritto - nel fascicolo di Maggio di **Diari di Cineclub**, del film *Rudy Valentino* di Nico Cirasola, che finalmente il 24 Maggio è uscito nelle sale italiane, appoggiato ai distributori indipendenti regionali. Ma nello stesso periodo hanno debuttato nelle sale altri titoli, in tutto o in parte ambientati in Puglia. Ecco il film drammatico *La Settima Onda* (Ipnotica distribuzioni) di Massimo Bonetti, attore alla sua seconda prova di direzione. Fu presentato al Bif&st già nel 2015. Ambientato in Sicilia, ma girato a Margherita di Savoia, Molfetta, Palagiano e Castellaneta Marina, con riprese anche a Napoli: «Sicilia. Tanino è un giovane pescatore, che incontra una persona, alla quale scoprirà di essere profondamente legato. In contrasto con la suocera Lavinia, combatte le difficoltà di una esistenza umile, insieme alla moglie Sara. Ma è condizionato da un boss del pesce...» Più recente (e attuale?) il film commedia *Si Muore Tutti Democristiani* (01 Distribution), girato a Novembre 2016 - oltre che a Milano e in Liguria - in gran parte in Puglia (Mola di Bari, Monopoli, Torre Canne, Ostuni e Cisternino) dal collettivo "Il Terzo Segreto di Satira" «Enrico, Fabrizio e Stefano sono tre amici e colleghi di una vita. Provengono da quel vasto mondo che è (o è stato), la sinistra italiana. Attraversano quel momento di transizione, in cui affrontano i primi veri compromessi della vita, che si contrappongono a tutto ciò in cui - fino a quel momento - gli stessi hanno creduto. Nasci contestatore, muori contestato...» Nelle sale con successo anche il Film *Tonno Spiaggiato* (Vision Distribution) di Matteo Martinez, girato a Trani e Bisceglie a fine anno scorso, «Lasciato dalla sua fidanzata, Francesco fa di tutto per riconquistarla. Dopo numerosi e maldestri tentativi, miseramente falliti, finalmente al funerale della nonna di lei, Francesco riesce a recuperare un contatto con la sua ex...» Il ritardo nella uscita nelle sale è motivato in maniera particolare per *Love Peace Freedom*, girato a Bari nel 2013 e distribuito a Maggio 2018 da Ismaele. Fu scritto, diretto e interpretato dal regista barese Giangiacomo Ladisa, purtroppo deceduto alla vigilia di Natale del 2014, all'età di 44 anni, a causa di una malattia fulminea. Lungometraggio in tre episodi: «Tre spaccati di vita e altrettanti modi per raggiungere l'obiettivo. *Love* racconta la storia di due creature soprannaturali, un vampiro ed un angelo, che - grazie all'amore - superano le barriere della diversità. *Peace* narra il conflitto israeliano-palestinese, con il gioco del calcio, che annullerà i pregiudizi. *Freedom* si concentra sull'amicizia e rielabora,



"La Settima Onda" di Massimo Bonetti



"Peace Love Freedom" di Giangiacomo Ladisa



"Tonno spiaggiato" di Matteo Martinez



"Xolo": recensione del film di Giuseppe Valentino



"Si muore tutti democristiani" di Il Terzo segreto di Satira

in chiave attuale, il mito di Pinocchio.» C'è spazio nel mercato anche per titoli poco più che amatoriali, come *Xolo*, un film un po' off dai circuiti ufficiali. Giuseppe Valentino, regista di Cerignola, ha presentato in Anteprima al Bif&st il film girato sul Gargano con protagonista Angela Neiman. Un viaggio compiuto tutti insieme in grandissima libertà, alla scoperta continua dei territori, tratto da una storia realmente accaduta: «Rosa è una donna con un passato travagliato. Abita in una roulotte in

campagna. La sua vita dipende da Gino, che possiede una stazione di servizio, dove lavora la donna. Nathaniel è un giovane venuto dai Paesi Baschi, anche lui al servizio di Gino. Tra Rosa e Nathaniel nasce un legame e per Rosa il giovane rappresenta quella spinta che aspettava da sempre, verso una vita libera. I due scappano dopo aver derubato Gino di Xolo, un cane da combattimento che dà il titolo al film e ne accompagna tutte le vicende.» Lungometraggio low-budget, girato tutto in esterni nelle campagne di Puglia, tra Siponto, Margherita di Savoia e tra colline, laghi e coste del Gargano. Chiudiamo con il film *Dei*, primo lungometraggio del regista pugliese Cosimo Terlizzi, prodotto da Buena Onda di Riccardo Scamarcio, Valeria Golino e Viola Prestieri, dopo la presentazione al Bif&st, verrà proiettato a partire dal prossimo 21 Giugno. «Martino, un 17enne di provincia, è affascinato dalla vita dei ragazzi di Città. Si dibatte fra l'università e le sue difficili condizioni economiche. Il giovane cerca una soluzione nella vendita di un ulivo secolare, di proprietà della famiglia. Inizia un percorso di crescita e di consapevolezza di sé.» Le riprese erano iniziate a Ottobre 2016 tra Bari, Modugno, Santeramo in Colle, Cassano delle Murge, Altamura, Monopoli. Fanno da comparse molti allievi che (per davvero) studiano al Liceo multimediale "Rosa Luxemburg" di Acquaviva delle Fonti. Un successo complessivo che vede protagonista la Puglia, sia attraverso il lavoro dei professionisti del comparto, impiegati sui diversi set, sia per le bellezze dei luoghi, scelti dai location manager delle produzioni. Tra i motivi che spingono a girare in Puglia, i registi indicano la luce, gli attori, la cucina, i produttori la Apulia Film Commission. Durante il recente Festival di Cannes - infatti - la Fondazione ha annunciato che la dotazione del "Film Fund" - per il triennio 2018/2020 - sarà di dieci milioni di Euro, con un contributo massimo di un milione per il prodotto fiction, 250mila per l'animazione, 100mila per documentari e format, 40mila per short. Il Film Fund valorizza l'industria audiovisiva e sostiene l'occupazione in Puglia. Gli schermi generano un immaginario potentissimo, che aiuta le destinazioni turistiche a entrare nel mindscape dei consumatori. Attraverso i film i territori vengono conosciuti e apprezzati in tutto il Mondo. E i tanti titoli proiettati possono essere piaciuti o meno al grande pubblico, ma hanno certamente raggiunto l'obiettivo dello sviluppo turistico della regione.

Adriano Silvestri

Immagini della contestazione

La Spezia - 50 anni dal '68



Daniele Ceccarini

Si è svolta alla Spezia nel mese di maggio, la rassegna "Immagini della contestazione" una serie di incontri organizzati in occasione dell'anniversario dei cinquant'anni dal '68, dal La Spezia Film Festival insieme

all'Associazione Culturale B52 e con media partner, tra gli altri, di **Diari di Cineclub**. Si è iniziato con un doppio appuntamento con il cinema di Pier Paolo Pasolini, presso la Mediateca Regionale Sergio Fregoso, con ospiti Roberto Chiesi, critico cinematografico e responsabile del Centro Studi Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna e Angelo Tantarò direttore di **Diari di Cineclub**, periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica. Giovedì 17 maggio alle 21 si è svolta di fronte ad un bel pubblico interessato, la proiezione del film *Teorema* introdotto da Roberto Chiesi "...Nasce contemporaneamente come romanzo e come film. E' l'espressione dell'utopia di Pasolini che consiste nella distruzione della borghesia, dei suoi riti e della sua mentalità che lui detestava. Tutto il film deve essere interpretato in maniera metaforica. Pasolini immagina che una famiglia tipicamente borghese deflagri perché visitata da un giovane bellissimo, interpretato da Terence Stamp, uno degli attori più popolari del momento, che identifica in maniera provocatoria ma coerente con la sua visione ideologica e politica con il sesso, con il dio Eros, che entra nella famiglia per rivelare ad ognuno di loro la reale natura, che non conoscevano o che hanno represso per tutta la vita. Attraverso il sesso l'individuo borghese è smascherato, sconvolto perché perde i suoi punti di riferimento". Nella mattinata del venerdì alcuni studenti degli istituti superiori della Spezia hanno partecipato alla visione del film *Uccellacci e Uccellini* alla quale è seguito un dibattito molto serrato con alcuni loro docenti e Chiesi che ha affermato "...E' una fiaba che ne contiene un'altra come succedeva spesso nella letteratura fiabesca, raccontata da un corvo parlante che rappresenta la voce dello stesso Pasolini, un intellettuale in crisi perché si rende conto che le sue idee, le sue utopie sono sconfitte, vede che l'Italia si sta avviando verso un'industrializzazione che distrugge tutto e il popolo si sta trasformando in piccola borghesia, diventando una massa anonima di consumatori". La rassegna è proseguita sabato 19 maggio presso la Libreria Booklet dove si è svolta la presentazione del fumetto *Sessantotto e dintorni* di Oskar (Oscar Scalco, disegnatore) e Davide Barzi (sceneggiatore), presenti gli autori e l'editore Fabio Nardini, l'incontro è stato moderato dallo scrittore spezzino Marco Della Croce. E' un volume a fumetti pubblicato per la prima volta dalla belga Joker Editions



Roberto Chiesi resp. Fondazione Pier Paolo Pasolini - Cineteca di Bologna. Per seguire il suo commento al film "Uccellacci e uccellini" vai sul canale YouTube di **Diari di Cineclub** (riprese di Daniele Ceccarini) https://youtu.be/V4_Uo3LYeY8



Ingresso della mediateca di La Spezia. Da sx Roberto Chiesi, Angelo Tantarò, Daniele Ceccarini, Maria Caprasecca, Paola Settimini



Libreria Booklet Da sinistra: Fabio Nardini editore di Cut-Up, gli autori Davide Barzi e Oscar Scalco, Marco Della Croce (foto di Daniele Ceccarini)



"Alla rivoluzione sulla due cavalli" (2001) di Maurizio Sciarra, vincitore del Pardo d'Oro 2001 al Festival del cinema di Locarno

ed oggi riproposto in una versione aggiornata e ampliata dalla casa editrice spezzina Cut-up Publishing, attiva ormai da quindici anni nel

LA SPEZIA FILM FESTIVAL e ASSOCIAZIONE B52



Giovedì 17 Maggio ore 21

c/o Mediateca Regionale Ligure Sergio Fregoso (Via Firenze 37 La Spezia)

Film - **TEOREMA** di Pier Paolo Pasolini

Partecipazione
ROBERTO CHIESI critico e responsabile del Centro Studi Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna
ANGELO TANTARÒ direttore di Diari di Cineclub

Venerdì 18 Maggio ore 10

c/o Mediateca Regionale Ligure Sergio Fregoso (Via Firenze 37 La Spezia)

Proiezione per le Scuole

Film - **UCCELLACCI e UCCELLINI** di Pier Paolo Pasolini

Sabato 19 Maggio ore 17:30

c/o Libreria Booklet, via del Mille, 42 La Spezia

Fumetto - **68 e DINTORNI** di Barzi e Oskar Cut-Up Publishing

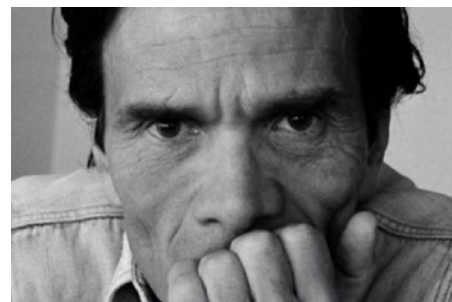
MARCO DELLA CROCE introdurrà gli autori e l'editore FABIO NARDINI

Venerdì 25 Maggio ore 17

c/o Mediateca Regionale Ligure Sergio Fregoso (Via Firenze 37 La Spezia)

Film - **ALLA RIVOLUZIONE SULLA DUE CAVALLI** di Maurizio Sciarra

Parteciperà MARCO FERRARI sceneggiatore del film e autore del libro



campo del fumetto e della letteratura di genere. Come affermato dagli autori racconta "un decennio di grandi sconvolgimenti, di rivoluzioni culturali, di invenzioni epocali. Tipo il topless e la minigonna. Poi le gag comiche del volume raccontano il Sessantotto, come il mondo ci è arrivato, come l'ha vissuto e cosa ha generato: vi si narrano i trasferimenti in massa dalla campagna alla città, l'avvento degli elettrodomestici, delle materie plastiche e dei cibi conservati e surgelati, la diffusione del televisore, la rivolta studentesca, la conquista della Luna e i primi anni Settanta. Ma soprattutto il topless e la minigonna...". La rassegna si è conclusa venerdì 25 maggio, presso il Cinema Il Nuovo della Spezia con la proiezione del film *Alla rivoluzione sulla due cavalli* diretto da Maurizio Sciarra, vincitore del Pardo d'Oro 2001 al Festival del cinema di Locarno. Il film, presentato dallo scrittore spezzino Marco Ferrari, autore del libro da cui è stato tratto il soggetto del film e sceneggiatore dell'opera, è ambientato nel 1974 all'alba della liberazione della città di Lisbona dalla dittatura e racconta il viaggio di tre amici di vecchia data che decidono di partire a bordo della mitica 2 cavalli da Parigi verso la capitale portoghese.

Daniele Ceccarini

Teatro

Papusza, poetessa e cantante rom, riscoperta da Elena Bucci e Le Belle Bandiere



Giuseppe Barbanti

La galleria di personaggi femminili di cui ha dato una sempre originale lettura nella sua rivisitazione per il palcoscenico Elena Bucci, spaziando nel quarto di secolo da che assieme a Marco Sgrosso ha fondato la compagnia Le Belle Bandiere dalla drammaturgia contemporanea alla creazione di scritture sceniche originali impregnate dall'impiego di codici artistici diversi, si è arricchita con Corale numero uno - Ritratto di Bambola della figura di Bronislawa Wajs detta Papusza (Bambola), una poetessa e cantante di etnia rom di origine polacca, scomparsa poco più di trent'anni fa, che ereditò dalla madre il talento e la capacità di elaborare i canti e le favole tramandati oralmente fino a renderli storie e poesie nuove e originali. La sua vicenda di poetessa si consuma nell'arco del '900, in un'Europa sconvolta dai due grandi conflitti mondiali, ed è per tanti versi emblematica di contraddizioni e difficoltà attraverso cui si afferma nel passaggio dall'oralità alla scrittura l'esistenza di una letteratura rom. Bronislawa Wajs, detta Papusza (Bambola), nata alla fine del primo decennio del '900 in Polonia in una famiglia di nomadi, riuscì a imparare a leggere e a scrivere frequentando di nascosto la scuola nei villaggi prossimi al luogo in cui i suoi si accampavano. Giovannissima sposò Deionizzi Wajs, un suonatore d'arpa molto più anziano di lei. Cominciò a scrivere e cantare ballate, che a volte intitolava semplicemente "Canzoni uscite dalla testa di Papusza"; ballate che parlavano della sua vita, del suo popolo, della povertà, della libertà e dell'amore che ne fecero nel giro di non molti anni un'originale interprete di un mondo, per tanti versi impenetrabile, perfettamente integrata nella sua comunità e a essa molto legata. Il rapporto con il suo popolo paradossalmente comincia a incrinarsi negli anni Cinquanta, quando il poeta polacco Jerzy Ficowski ascoltandola ne comprese il valore e infrangendo il tabù dell'oralità pubblicò alcuni suoi componimenti su una rivista. Il suo talento di poetessa capace per prima di cantare la realtà dei rom polacchi finì, infatti, con l'inserirsi in una vicenda più grande della sua di letterata: Ficowski era un sostenitore

della politica che voleva trasformare i rom in una popolazione sedentaria e pensò bene di utilizzare Papusza e i suoi versi nella prospettiva di agevolare il conseguimento del suo obiettivo. La poetessa, pur protestando, finì, proprio a seguito di questa strumentalizzazione, con l'essere messa ai margini della comunità rom polacca, allontanata proprio da quel mondo di cui aveva saputo essere personalissima interprete per tanti decenni e costretta a rifugiarsi in Occidente. Elena Bucci porta coraggiosamente alla ribalta il percorso di questa figura veramente unica, nelle tanti



tensioni che agitano il cuore dell'Europa nei decenni della guerra fredda: e lo fa utilizzando con la padronanza che le è propria la vasta

gamma di mezzi espressivi e tecniche che spaziano nell'ora e un quarto di durata dello spettacolo dal teatro di narrazione all'impiego in chiave drammaturgica della musica eseguita al violino e al pianoforte da Dimitri Sillato sino a coprire il volto, in maniera al tempo stesso sorprendente ed efficace, per quasi tutto l'arco dello spettacolo con una maschera realizzata da Stefano Perocco di Meduna (se la sfilata solo nel finale) nel segno della lezione del teatro kabuki. Le luci di taglio di Loredana Oddone e la drammaturgia del suono e le registrazioni di Raffaele Bassetti danno un importante contributo al buon esito dell'allestimento. L'esigenza di dar conto della complessità della figura di questa poetessa porta Elena Bucci a intersecare le vicende personali di Appuzza, una donna che, pur avendo vissuto tutti i condizionamenti di genere del mondo rom, riesce a emanciparsi in anni segnati per il suo popolo anche dalla persecuzione nazista, con quelle fortemente traumatiche prima dell'inaspettato conseguimento della notorietà seguito poi da una sofferta emarginazione dalla sua gente che la induce ad un definitivo e doloroso distacco. Papusza diviene negli ultimi decenni della sua vita vittima di una odiosa e ottusa lotta di potere che si scatena intorno all'affermazione pubblica del suo talento: il regime comunista e il mondo rom, per motivi contrapposti, di fatto ottengono il risultato di far tacere la sua voce. Elena Bucci ci fa percepire con la sua vocalità, mai abbastanza elogiata, la tragedia che vive Papusza restituendole la dignità calpestata da chi voleva impadronirsi delle sue opere per motivi che nulla avevano a che vedere con l'arte.

Giuseppe Barbanti

Mr. Long, di Sabu (Giappone)

La parabola di un hitman, da Taiwan al Giappone



Giovanni Ottone

I gangster films dedicati al mondo della mafia, la *yakuza*, costituiscono un genere molto presente nel cinema giapponese: ebbero una stagione di gloria negli anni '60 e '70 e, dopo un declino durante gli anni '80, dagli anni '90 ad oggi hanno offerto una varietà ampia e significativa di prove d'autore. Il pubblico italiano ha conosciuto e apprezzato alcuni dei migliori esempi di originali rivisitazioni di questo genere attraverso la presentazione ai Festival di Torino e di Venezia e / o la distribuzione in sala dei film di Takashi Miike, realizzati tra il 1995 e i primi anni del nuovo millennio, tra cui ricordiamo *The Third Gangster* (1995), *Rainy Dog* (1997), la trilogia *Dead or Alive* (1999, 2000 e 2002) e *Ichi the Killer* (2001), e di quelli di Takeshi Kitano, caratterizzati da uno stile personalissimo e minimalista, con una narrazione ellittica, una violenza brutale e un esistenzialismo malinconico e antiromantico, tra cui citiamo in particolare *Sonatine* (1993), *Hana-Bi* (1997) e *Brother* (2000). È quindi un felice evento l'uscita nelle sale cinematografiche, a maggio, di *Mr. Long*, di Sabu, un film interessante e, a tratti, davvero emozionante, che racconta, con una originale mescolanza di generi, la parabola esistenziale di un hitman. Il cinquantaduenne Sabu, attore in film cult di Takashi Miike e di Kiyoshi Kurosawa e regista molto conosciuto nell'ambiente del cinema indipendente e art & essay giapponese, è autore finora di 14 lungometraggi. Ha esordito alla regia nel 1996 con *Dangan Ranna* (*D.A.N.G.A.N. Runner*), un film memorabile, ipercinetico, ansioso e paradossale, con echi cyberpunk, che fa incontrare tipi umani patetici, violenza scriteriata, commedia e action, attraverso coincidenze clamorose e fatali durante un folle inseguimento tra le strade di Tokyo. Sabu è molto versatile, quantunque i gangster movies e le black commedie siano i generi che ha maggiormente privilegiato. Molti suoi film presentano personaggi problematici, con identità frammentata e un difficile equilibrio tra disperazione, dignità e concitazione vitalistica. I suoi anteroi appartengono a un campionario antropologico che mostra un'inalienabile vocazione all'alterità, simbolicamente rappresentativo del disagio nell'attuale società giapponese. E la ricerca di una via di uscita rispetto a un destino di violenza e di perdizione è uno dei temi ricorrenti del suo

cinema. Tra i suoi film più noti e riusciti ricordiamo in particolare *Shissô* (*Dead Run*) (2006), un adattamento del racconto omonimo di Shigematsu Kiyoshi. Si tratta di un dramma tragico e fatalista, con un intreccio complesso che si sviluppa in una circolarità, priva di sbocchi, delle azioni e dei destini dei personaggi, che sono socialmente marginali ed eccentrici. Il protagonista è Shuji (Yûya Tegoshi), un ragazzino che, già a 7 anni, nell'incipit del film, incontra il gangster Demon Ken Nitta (Susumu Terajima) e si confronta con la

balneare, ma il progetto è stato abbandonato per il venir meno degli investimenti. Vi è quindi una stretta relazione speculare tra personaggi in crisi e ambiente urbanistico disastroso: sono ugualmente dissestati e contraddittori. *Mr. Long*, il suo lungometraggio più recente, presentato alla Berlinale del 2017, è un gangster film crepuscolare, ma è, al tempo stesso, anche un malinconico ed emozionante dramma esistenziale. Al centro della storia vi è il trentenne cinese Long (Chen Chang), un silenzioso, accorto, freddo e implacabile sicario al soldo di una gang mafiosa di Taiwan. Durante il folgorante, e molto dark, prologo notturno l'uomo compie una spettacolare eliminazione lampo di quattro delinquenti appartenenti a una banda rivale, usando solo un lungo pugnale, con micidiali movimenti stilizzati. Poi viene convocato dal suo padrino che gli affida una missione a Tokyo: l'esecuzione di un giovane e temibile boss della *yakuza*. In queste prime battute Long appare taciturno e riservatissimo, estremamente professionale ed efficientissimo quando è in azione come killer, mentre si mostra ascetico ed enigmatico nei momenti privati: è un personaggio misterioso. Nonostante una pianificazione e una tempistica perfette l'operazione di Tokyo fallisce, forse perché i criminali nipponici non erano impreparati al suo arrivo. Long viene gravemente ferito e quando, ormai soverchiato, il suo destino sembra segnato, si salva a stento con una fuga rocambolesca. Tutto avviene nel corso di una lunghissima sequenza mozzafiato, altamente suggestiva. Stremato, il protagonista approda in una cittadina di provincia e si rifugia in una stamberga disabitata in un quartiere apparentemente abbandonato e in rovina. Si ritrova solo in un Paese



ed è cosciente di essere impossibilitato a trovare aiuto. Anche il ritorno a Taiwan appare chimerico, se non impossibile, senza contare che dovrebbe poi giustificare uno scacco inspiegabile. Successivamente, dopo alcune ore trascorse semisvenuto, si accorge che qualcuno occupa la squallida abitazione vicina: Lily (Yiti Yao) una single mother cinese di Taiwan, tossicodipendente da eroina e già prostituta, e suo figlio Jun (Bai Runyin), un tenero bambino di otto anni. È proprio quest'ultimo che porta a Long dell'acqua e qualche vestito. Dopo essersi ripreso, l'uomo, per ricambiare, cucina il cibo recuperato in giro, preparando alcuni piatti, zuppe e pietanze, semplici, ma molto gustosi. In effetti emerge una sua sconosciuta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

vocazione culinaria. Nel giro di qualche giorno Long riesce a far ristabilire Lily, gestendo la crisi di astinenza della donna e vincendo la sua indole autodistruttiva e la diffidenza e il disprezzo che lei nutre verso gli estranei. Poco a poco tra i tre nasce un fragile, ma promettente legame di amicizia, anche grazie alla possibilità di comunicare attraverso la lingua comune. Nel frattempo alcuni pensionati sono entrati occasionalmente in contatto con Long, che a loro appare come un brav'uomo di indole pacifica. Quindi, avendo apprezzato la qualità dei cibi che prepara con perizia e creatività, lo spingono a installare un piccolo food stall sul piazzale del vicino tempio scintoista, dopo essersi dati da fare per fornirgli l'attrezzatura da cucina. In breve la zuppa di noodles alla taiwanese cucinata dallo straniero diventa famosa e ogni giorno i clienti della piccola comunità proletaria della zona si mettono in coda per mangiarla. Long sembra aver trovato una via d'uscita alla spirale di violenza in cui è stato coinvolto da molti anni, attraverso un'inaspettata e fortuita possibilità di riscatto e di nuovo inizio di una vita tranquilla. E contemporaneamente si assume la responsabilità di mantenere Lily e Jun che sembrano felici e liberi dal cupo ricordo del passato. Tuttavia un giorno i loro fantasmi ricompaiono: l'uomo che sfruttava e drogava Lily rientra in gioco volendo riprendere il suo sordido mercimonio. Scacciato da Long, si rivolge a una gang che, guarda caso, è la stessa comandata dal criminale che era stato il bersaglio fallito del contratto affidato all'hitman. Ne risulta uno scontro sanguinoso, fino al finale, a Taiwan, che, per la nuova atipica famiglia di Long, non rappresenta un semplice happy end. *Mr. Long* è forse uno dei film più compiuti, in termini drammatici, tra quelli realizzati da Sabu, perché configura, con grande sensibilità, una parabola esistenziale tanto inconsueta quanto coinvolgente, e, al tempo stesso, delinea uno struggente fairy tale. Il regista riesce a orchestrare magistralmente e ad armonizzare un mix di generi diversi, dal crime thriller - noir al melodramma tragico e fatalista, dalla farsa, con note di slapstick comedy, alla love story con spunti poetici. Controlla, quasi sempre efficacemente, la materia narrativa, senza scivolare in un patchwork anarcoide e pretenzioso. Utilizza una sensibilità artistica pop, che riscatta esteticamente gli ambienti più sordidi e le minuzie della quotidianità e che rielabora, con personale originalità, situazioni canoniche. Sabu riconferma uno stile di regia ricco di virtuosismi e di geniali invenzioni per gestire e combinare esplosioni coreografiche di violenza, scene contemplative, tra cui quelle incentrate sul cibo che viene cucinato e consumato, e momenti di umorismo vernacolare. E sfrutta al meglio il potere carismatico del personaggio di Long. In aggiunta segnaliamo la magnifica colonna sonora, molto creativa e sorprendente, curata da Junichi Matsumoto.

Giovanni Ottone

1945, di Ferenc Török (Ungheria)

Le radici dell'antisemitismo in Ungheria



1945, sesto lungometraggio dell'ungherese Ferenc Török, presentato alla Berlinale del 2017, costituisce l'adattamento del racconto *Hazatérés* (Homecoming) del noto scrittore ungherese Gábor T. Szántó, che ha anche collaborato alla sceneggiatura del film. È un dramma - thriller ambientato in uno sperduto villaggio ubicato nella vasta *puszta* ungherese, in agosto, durante la torrida estate del 1945. Il giorno della celebrazione del matrimonio del trentenne Arpad (Bence Tasnádi), gestore della farmacia e profumeria, nonché figlio del notaio István Szentes (Péter Rudolf), vero capataz del posto, che sa muoversi a suo agio con i militari sovietici, che "fraternamente" occupano il Paese, succede un fatto inedito che minaccia di sconvolgere la festa, già gravata da malcelate tensioni tra i partecipanti. Due ebrei ortodossi, padre e figlio, sopravvissuti all'Olocausto, arrivano in treno alla stazione locale. Scaricano un paio di casse misteriose, affittano un carretto e si avviano sulla strada che porta al villaggio. Non hanno posto domande né chiarito i motivi della loro venuta. Nella piccola comunità la notizia si diffonde rapidamente e si scatenano pettegolezzi e illazioni. Mentre da un lato i due, taciturni e severi, avanzano determinati, dall'altro, tra la popolazione locale, poco a poco, emerge una crescente inquietudine che prepara lo scatenarsi di reazioni razziste e antisemite da sempre presenti in quelle terre. I segreti, le miserie morali e i misfatti di "stimati cittadini" e di "buoni cristiani", compresi quelli del parroco locale (Béla Gados), sono evocati e tornano alla luce. Molti abitanti del villaggio, durante l'occupazione nazista, avevano denunciato ai tedeschi le famiglie ebrae, assistito impassibili alla loro cattura e deportazione e poi arraffato le loro case, i loro negozi e i loro beni, e ora temono la vendetta dei vinti. La psicosi

che attanaglia colpevoli e complici produce reazioni diversificate. Alcuni, oppressi dalla vergogna e dai sensi di colpa, vorrebbero pentirsi e forse pensano a come potranno spiare, altri, i più rapaci, sono decisi a tenersi quanto hanno rubato, senza restituire nulla, altri ancora brandiscono i forconi e si preparano a celebrare l'ennesimo pogrom, secondo un osceno rituale di secolare memoria. Nuclei familiari entrano in crisi e il matrimonio previsto viene infine annullato. In effetti Kisrózsi (Dóra Szta-renki), la promessa sposa, una graziosa giovane contadina, apprende che il futuro suocero si era impossessato del negozio del precedente proprietario, un ebreo che era stato tra i primi deportati nei campi di concentramento. Nel frattempo anche la precedente fidanzata del futuro sposo è riapparsa, essendo tornata dopo essere stata liberata dalla prigionia. Alla fine i due ebrei se ne vanno, dopo aver raggiunto il cimitero e adempiuto alla loro missione privata, che non era quella che gli abitanti del villaggio supponevano e temevano. La comunità ha consumato un feroce rito in cui ognuno ha cercato di liberarsi dalle proprie responsabilità colpevolizzando l'altro. Un processo di esclusione di singoli individui, e di cancellazione della memoria storica, prodromico ad un nuovo conformismo che getterà le basi per una "nuova società". Ferenc Török propone un approccio originale al tema della Shoah attraverso una sottile, stringente ed emozionante disanima dei comportamenti degli istigatori e dei complici dell'eccidio, senza eccessi sensazionalistici o prosaici. E, animato da una genuina vena pessimistica, mette a fuoco la relazione tra crimine e castigo. Il piccolo villaggio diventa metafora e archetipo del fallimento culturale e morale di un'intera nazione, in tutti i suoi risvolti sociali. La scelta di girare in uno splendido bianco e nero, con una squisita composizione delle inquadrature e delle immagini e la fotografia dai toni nettamente modulati di Elemér Ragályi, unitamente al montaggio cadenzato e alternato di Béla Barsi, che cattura l'attenzione, e al convincente lavoro di production design di Dorka Kiss, conferiscono ulteriore credibilità alla storia. *1945*, tutto giocato sui dettagli e sulle posture, con dialoghi stringati, ma significativi, risulta drammaticamente asciutto e narrativamente efficace, nonostante l'eccesso di personaggi minori. È un film assolutamente privo di retorica didascalica, benché marcato anche da qualche spunto umoristico rozzo e feroce, non sempre comprensibile e adeguato. Ricorda sia l'austerità di Robert Bresson, sia la problematicità dei primi film di Polanski e di quelli di Kieslowski. Inoltre richiama alla memoria sia antichi film dell'Europa orientale dell'epoca dei regimi comunisti asserviti ai russi, come *The Shop on the Main Street* (1965), dei cecoslovacchi Ján Kadár ed Elmar Klos, sia certe atmosfere del cinema di Béla Tarr.

G. O.

The Void: il vuoto apparente del caos semiotico



Giacomo Napoli

E' in Canada, presso Toronto che, nell'estate del 2016, prendono il via le frettolose riprese e l'ancor più frettolosa realizzazione di questo strano film fanta-horror. L'opera nasce dalla fantasia e dalle ambizioni di una coppia di esordienti: Jeremy Gillespie e Steven Kostanski i quali, dopo aver partecipato

alla realizzazione di numerosi mediometraggi decidono di mettersi all'opera in proprio, creando una pellicola tutta loro che riunisce in sé tre elementi molto sostanziosi e altrettanto difficili da manovrare. Il primo elemento, che è poi il principale, consiste nel tentativo di rievocare letteralmente il grande cinema di Carpenter e Cronenberg a cavallo tra anni Ottanta e Novanta del secolo scorso; già questo la dice lunga a proposito delle intenzioni interne al film. Il secondo elemento è ancor più "scivoloso" e complesso: si tenta di inserire la suggestione della mitologia horrorifica di H. P. Lovecraft nel succoso minestrone; infine, terzo ma non meno presente elemento, viene aggiunta una notevole dose di azione pura ispirata ai classici videoludici del genere survival horror, come Silent Hill o Resident Evil. Il risultato è The Void - il Vuoto, un'opera a basso costo (e ad altissimo consumo energetico per gli addetti ai lavori) che parte molto bene e che poi tende a sbandare in numerosi punti, complici probabilmente la fretta nella lavorazione (a causa dei tipici, ristretti tempi di produzione) e l'inesperienza (o l'oggettiva penuria di talento) dei due co-registi. Tuttavia una buona parte delle mancanze del film viene egregiamente bilanciata dall'enorme impegno dei suoi costruttori; dagli scenografi che riescono a trasformare un vecchio ospedale e una scuola dismessa in un convincente fabbricato-labirinto composto

da più piani dimensionali, agli attori, in massima parte semiconosciuti eppure estremamente convinti nel loro ruolo e decisamente coinvolti e coinvolgenti. L'atmosfera "anni Ottanta" regge anche troppo bene, finendo per includere persino acide citazioni involontarie da baracconate visive risalenti a quei tempi ma in generale funziona a dovere e, dati i costi ridottissimi e i tempi stringati, non si potrebbe chiedere molto di più. Al tempo stesso, la coppia registica non sempre riesce a mantenere perfettamente l'equilibrio ma fortunatamente non si esibisce mai in cadute di stile maldestre. D'altra parte giocano facile, evitando di dare troppe spiegazioni che possano illuminare le numerosissime zone oscure della trama, e si appoggiano sia agli stereotipi carpenteriani che a quelli lovecraftiani, senza farsi venire troppe voglie di rinnovarli. In ge-

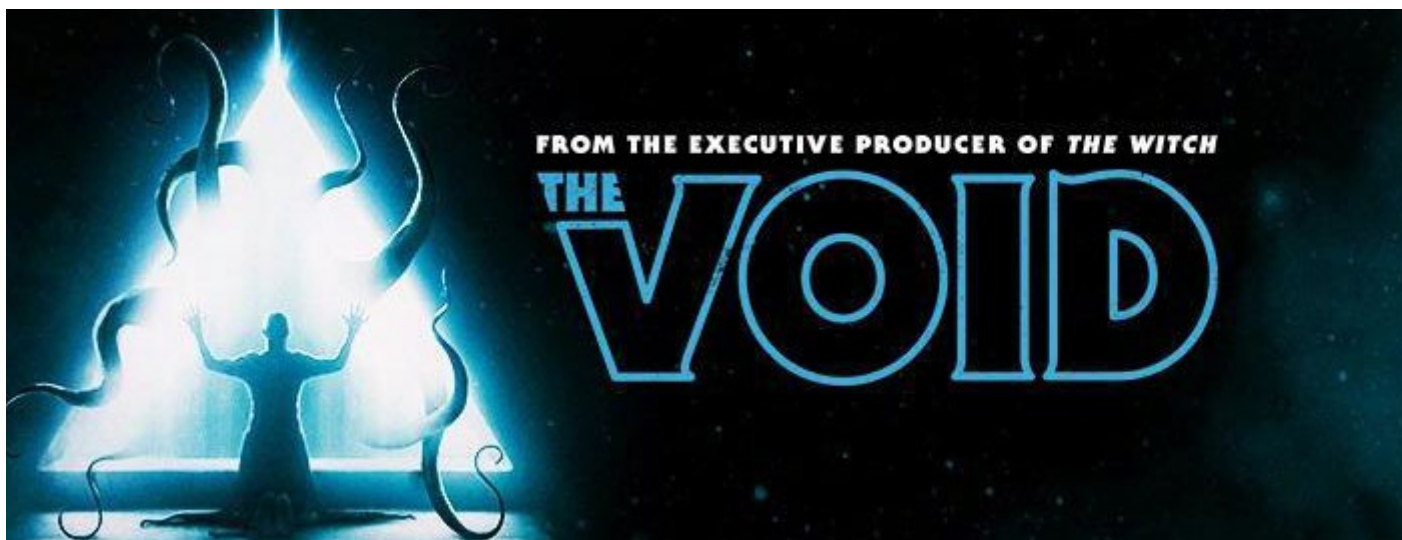
crudeli e folli cultisti incappucciati) contribuiscono infine a rendere uno spessore che a tratti, proprio a causa della trama troppo poco sviluppata e al tempo stesso troppo satura di idee e contenuti, viene a mancare lasciandosi dietro un "vuoto" (per l'appunto) decisamente tangibile. In un crescendo ben calcolato di tempistiche e di colpi di scena, infatti, i registi ci propongono tematiche che spaziano dalla vita provinciale alla piaga della droga, dalle sette sataniche e dai festini a base di orge al malfunzionamento delle infrastrutture americane, fino a spingersi oltre e comprendere esperimenti genetici illegali, alchimie segrete, folli scienziati pazzi, dimensioni parallele, pianeti alieni e orde di mostri lovecraftiani. Il problema è che ognuno di questi argomenti finisce per sovrapporsi agli altri, senza integrarsi realmente con essi, in un vero e proprio



caos semiotico che sfocia nell'indigesto finale in cui ogni singola tematica permane attiva senza sciogliersi del tutto e restandosene sovrapposta alle altre, provocando una sensazione cacofonica e frastornante nello spettatore. Peccato, perché la pellicola in sé è dimostrazione di buon cinema e di lavoro approfondito tout court. Senza contare la scelta stilistica coraggiosa degli effetti visivi e speciali creati alla vecchia maniera; la computergrafica infatti è presente a malapena, tutto il resto è creatività, lattice e manodopera. In definitiva quindi possiamo parlare di una pellicola decisamente originale, piena di spunti molto interessanti, anche psicologici, che purtroppo non vengono adeguatamente coltivati durante il montaggio e finiscono per ridursi a citazionismi di poco conto. Un potenziale capolavoro mancato insomma; tuttavia godibilissimo dagli amanti del genere e dagli appassionati di horror metafisico. Si spera che al loro prossimo film, il duo registico metta maggiore attenzione ai contenuti astratti, senza per questo toglierne a quelli artigianali, già solidamente ben riusciti.

nerale il film risulta compatto e soprattutto vengono bene abbozzate le varie psicologie dei personaggi, senza scadere in forzature o in stereotipi evidenti ma mantenendosi sempre nei limiti della credibilità. Trovate suggestive e immagini iconiche (ad esempio i

Giacomo Napoli



La comunicazione nei social media: cosa ci riserverà il futuro prossimo?

“Parole, immagini, suoni, si diffondono nella Rete in un modo che può apparire caotico, ma che soddisfa le infinite possibilità ed i bisogni di chi i contenuti li produce e di chi li cerca”



Ireneo Picciau

I social media si sono rapidamente diffusi nel giro di pochi anni, concedendo a ciascuno di avere un pubblico potenzialmente smisurato per i propri messaggi. In effetti, proprio la narcisistica aspirazione a porsi in evidenza, radicalmente sviluppata nell'essere umano, ha grandemente contribuito alla diffusione capillare dei social network. La relativa facilità di accesso alla Rete in strati sempre più ampi della popolazione mondiale ha fatto il resto. La diffusione dei contenuti si è fatta, quindi, sempre più rapida e virale, evidenziando anche un altro aspetto innovativo, rispetto al modo in cui precedentemente veniva articolata la comunicazione: la progressiva e inarrestabile prevalenza dell'immagine (ferma o animata) rispetto alla parola. Quest'aspetto non è solo formale, ma riveste un forte rilievo in termini di efficacia della comunicazione, in quanto il pensiero funziona esclusivamente per immagini e, di conseguenza, risulta più permeabile ad un messaggio veicolato con tali modalità. Ne consegue una comunicazione più semplice e intuitiva, in qualche modo più democratica, che chiunque è in grado di comprendere. Da ciò deriva anche la sua efficacia. Un altro aspetto decisivo della comunicazione social è dato dalla sua universalità, in quanto in linea di massima chiunque nel mondo può vedere quello che pubblichiamo e il nostro potenziale pubblico assume dimensioni inavvicinabili per i media tradizionali. La comunicazione social si configura, quindi, come un qualcosa di nuovo e diverso rispetto ad un recente passato. Parole, immagini, suoni, si diffondono nella Rete in un modo che può apparire caotico, ma che soddisfa le infinite possibilità ed i bisogni (reali o immaginari, genuini o indotti) di chi i contenuti li produce e di chi li cerca. Sui social si è sempre esposti. È come essere su un palco con tante persone a guardarci, mentre svolgiamo la nostra comunicazione. Tuttavia, se davanti ad un pubblico in carne ed ossa abbiamo piena consapevolezza della situazione, nei social non sempre il livello di vigilanza è adeguato e corriamo il rischio di esagerare, di andare oltre rispetto a ciò che sarebbe più saggio esprimere. Alcuni messaggi potrebbero risultare troppo personali, o aggressivi, o discriminanti nei confronti di qualcuno. Nell'era dei social e dell'informazione liquida e istantanea abbiamo imparato a comunicare attraverso molteplici canali, ma

abbiamo disappreso ad aspettare. Ciò fa di noi dei *client* molto esigenti, che danno (giustamente) per scontata l'interazione diretta e immediata con le aziende e che si aspettano una risposta a qualsiasi interazione in tempi pressoché immediati. Tutto ciò è causa (colpa o merito, a seconda dei punti di vista) del nuovo modo di percepire il tempo, che è radicalmente mutato rispetto al passato proprio con l'avvento del *web* e delle connessioni mobili *always on*, sempre accese. Cinzia Fiaccadori, CEO di Eidos, importante società di relazioni pubbliche e comunicazione, in merito al tema della percezione del tempo in rete, sostiene che oggi molti di noi vivono in un eterno presente dove, grazie alla partecipazione a più social, conduciamo più vite contemporaneamente e tutte nel segno dell'impazienza. Questa è per la Fiaccadori la *Generation Now*. Giulia Ceriani, presidente di *Baba Consulting*, Agenzia per ricerche di mercato, ha sottolineato invece la natura paradossale del tempo vissuto sui social e più in generale nel *web*: da un lato, c'è il tempo scandito dall'urgenza, dove tutto accade nello stesso istante. Dall'altro,



Umberto Eco (1932 - 2016).

abbiamo quello che la Ceriani definisce un tempo "fermo", immobile, una fotografia del passato costituita da ciò che è stato immesso e che resta immutato, sempre ricercabile e reperibile da chiunque. Un mondo di informazioni su di noi e sugli altri che non può essere cancellato, ma anzi diventa memoria collettiva della quale non possiamo difarci, nel bene e nel male. Pensiamo solo per un attimo a quel *post* o *tweet* scellerato lanciato nel social in un momento di scarsa consapevolezza, o magari a quella foto o quel video pubblicati in un istante di superficiale incoscienza, che ora potrebbero danneggiarci. Molteplici sono i casi di cronaca in questo senso, che spesso si concludono in modo tragico. Anche per le aziende ed i politici questa caratteristica della rete può rappresentare un possibile fattore di rischio, quando, ad esempio, le loro magagne del

passato restano puntualmente documentate nel mare magnum del *web* e tornano a galla ogni volta che qualcuno si prende la briga di andare a riesumarle. Pensiamo soltanto, a questo proposito, a tutte le volte in cui un personaggio della politica o della cultura o un capitano d'azienda fa una dichiarazione di un certo tipo su di una questione d'attualità e puntualmente spuntano fuori in rete dichiarazioni di segno opposto, rilasciate dallo stesso personaggio in un passato più o meno recente. La permanenza di qualunque nostra traccia nel *web* comporta anche che dobbiamo sempre considerare con attenzione le nostre comunicazioni nei social, i contenuti che vi immettiamo. Di conseguenza, prima di premere il tasto *invio*, varrebbe forse la pena di porci qualche domanda: è necessario? Potrebbe ferire qualcuno? Potrebbe danneggiarmi? Perché lo sto condividendo? Quali obiettivi mi pongo e quali conseguenze mi attendo? La sensazione netta è che siamo soltanto agli albori di una nuova comunicazione di massa. Forse, questo è solo l'inizio di un processo che avrà ulteriori e imprevedibili sviluppi in un

futuro prossimo, avviandoci verso una sorta di democratizzazione e diffusione orizzontale dei processi di comunicazione e persuasione, che, pur con le sue inevitabili distorsioni, potrà forse portare risultati migliori rispetto a quelli ottenuti dall'informazione controllata da pochi esclusivi gruppi di potere. Anche se non possiamo certo ignorare gli effetti negativi della democratizzazione della comunicazione nella rete. Come saggiamente ci ricordava Umberto Eco: "I social media danno diritto di parola a legioni di imbecilli. Prima parlavano solo al bar dopo un bicchiere di vino, senza danneggiare la collettività."

Venivano subito messi a tacere, mentre ora hanno lo stesso diritto di parola di un premio Nobel. È l'invasione degli imbecilli."

Ireneo Picciau

Psicologo e psicoterapeuta, è stato a lungo *team manager* della formazione in una grande azienda sanitaria. Esperto in tecniche di comunicazione e persuasione ed in psicologia delle organizzazioni, svolge attualmente l'attività di formatore e consulente aziendale. Ha al suo attivo alcune pubblicazioni: *Camminerai sui mocassini del guerriero*, Punto di Fuga Editore, Cagliari 1998; *Il mistero di Campo de' Fiori*, Punto di Fuga Editore Cagliari 2000; *L'incoscienza del coraggio*, Albatros Editore, Roma 2011; *Imperfette solitudini*, Edizioni Creativa, Viareggio 2013, scritto a quattro mani con Francesca Salis; *La regola del sospetto*, Edizioni Creativa, Viareggio, 2013; *L'ultimo sciamano*, Edizioni Creativa, Viareggio, 2015; *Strategie della comunicazione*, Dissensi Editore, Viareggio, 2017

Il club dei 27 - film documentario di Mateo Zoni (Italia, 2017)



Danila Benedetto

Un bambinetto smilzo vestito come uno grande, che parla di lirica come un consumato esperto ma con quel lieve accento emiliano che gli restituisce la freschezza dei suoi undici anni: è questo che d'impatto attrae e incuriosisce nell'originale corto di Mateo Zoni, *Il club dei 27*. Sì, vuoi proprio sapere cosa combina questo bambinetto saputello, che sa tutto delle Opere, delle Opere di Verdi, in quanto il nonno melomane gliel'ha fatte ascoltare tutte, a partire dalla *Aida*, finché non gli sono "entrate in testa". Ma scordatevi i giovani fenomeni, con dietro l'ombra dello share, che la Tv ci propina in continuazione. Qui, e lo si avverte, si tratta di una passione autentica: il protagonista, Giacomo, così si chiama - come Puccini, ironia della sorte! - interpreta se stesso, ed è veramente un giovanissimo appassionato del più noto compositore italiano. Qualche inquadratura dopo, sono passati tre anni e Giacomo è diventato un ragazzino intraprendente: nonostante il limite della sua giovane età, è deciso con tutte le sue forze ad entrare nel serio Fan-Club del Maestro: il Club dei 27; anche quello, come Giacomo, realmente esistente, fondato a Parma nel 1958. Ventisette sono le Opere di Giuseppe Verdi e ventisette sono i severi membri dell'esclusivo Club dei suoi amatori che hanno il vezzo di farsi chiamare proprio come le sue Opere: *Rigoletto*, *La Traviata*, *Nabucco*, *Otello*, *Aida* e così via. Assistiamo così ai maldestri tentativi del tenero Giacomo di avvicinare l'agognata congrega, prima in maniera ufficiale - spedisce una lettera al Club con annessa domanda di ammissione - e poi in modo ufficioso: carpando la parola d'ordine - "Viva Verdi?" "Sempre Viva!" - Giacomo riesce a intrufolarsi nella sede dell'associazione dove con coraggio si sottopone a una strenua interrogazione da parte dei ventisette in quanto, per far parte del Club, bisogna sapere vita, morte e soprattutto miracoli del venerato Verdi. "Qual'era per Verdi la sua opera più bella?" "La casa di riposo per musicisti da lui costruita a Milano." "E quale porta sfortuna?" "Io sanno tutti che non si può dire - e poi sottovoce - ... *La forza del destino!*" "Quanto pesava la Callas alla nascita?" "Sei chili, perché da piccola era *cionona*." Insomma fin qui il film di Zoni sembra un racconto di formazione, la storia di un ragazzo che affronta le prime battaglie della vita con

le armi della sua passione, ma poi, poi questa sorta di *fiction* che saltella tra realtà e finzione, diventa qualcos'altro, diventa un *documentario*. Un vero e proprio documentario su Verdi. E' lo stesso Giacomo ad annunciarlo, quando compare, piccolo piccolo, davanti alle tende chiuse di un enorme sipario e annuncia: "Io sono il prologo." Detto fatto, Giacomo diventa la voce narrante della vita del grande musicista: comincia col vestire i panni di una guida turistica mentre spiega a un gruppo di giapponesi in visita a casa Verdi, in un perfetto inglese 'emilianizzato', che se il Maestro dovesse tornare, troverebbe tutto così come lo aveva lasciato, e finisce con una completa identifi-

cazione col suo idolo. Ora Giacomo è Verdi: un *docu-fiction!* Sì, lo so, espressione orribile, ma rende l'idea. Attenzione però, c'è dell'altro. Ad un certo punto, il *docu-fiction* di Zoni vira nel *Giallo*: succede quando Giacomo, tra i 27, sceglie proprio Aida (il primo amore non si scorda mai!) per capire come poter entrare nel Club. "Uno di loro deve morire" è la sentenza. E qui, a mio parere, c'è la scena più esilarante del film, onirica e ironica insieme: Giacomo vestito da Sherlock Holmes che sogna di far fuori il rivale, facendogli piombare in testa una lussuosa forma di parmigiano. Un omaggio alla zona del parmense dove è nato Verdi (e anche Giacomo)? Non è l'unico. C'è anche la scena della scuola di ballo dove imperversa il liscio, e quella dove il soprano gorgheggia tra le galline nella campagna della bassa e insomma tutto ciò che accade in questo film ha a che fare con le cose tipiche e anche un poco *naïf* di quell' "enorme zanzariera" lungo le rive del Po che ha dato i natali a Giuseppe Verdi; il che non sminuisce la sua musica solenne, sempre presente come sottofondo, ma anzi le dona un tocco di autenticità "perché Verdi non era mica un signore, di quelli col *bavagliolino* che hanno tutto pronto, era uno di campagna...Verdi era per il popolo!" avverte Giacomo. A livello tecnico, l'ottima fotografia di Daniele Cipri rende scenografico al punto giusto il film di Zoni, mentre il sapiente montaggio di Andrea Maguolo pesca nei filmati di repertorio dell'Istituto Luce, riuscendo a darci uno spaccato dell'epoca d'oro della lirica: gli anni '50, tra Callas e Tebaldi, Prime e vestizioni prima della Prima, oscillando fra i teatri più prestigiosi e le osterie dove si ordinava solo cantando. Per non parlare della *chicca* sul finale, quando per pochi secondi si inquadra Toscanini, il più autorevole interprete di Verdi. Direi insomma che in questo film, regia, fotografia e montaggio hanno contribuito insieme a sostenere il ritmo adolescenziale del



protagonista, capace di entrare nella sacralità della musica di Verdi con leggerezza, senza retorica, simile a uno di quei gattini randagi, magri e avventurosi che riesce a infilarsi nei cancelli serrati di un tempio proibito. Riuscirà alla fine il nostro eroe ad entrare nel Club dei 27? Certo, è troppo piccolo. Rigiro la domanda: può una musica tanto grande essere partorita dalla piccola mente di un uomo? Viva Verdi, sempre Viva.

protagonista, capace di entrare nella sacralità della musica di Verdi con leggerezza, senza retorica, simile a uno di quei gattini randagi, magri e avventurosi che riesce a infilarsi nei cancelli serrati di un tempio proibito. Riuscirà alla fine il nostro eroe ad entrare nel Club dei 27? Certo, è troppo piccolo. Rigiro la domanda: può una musica tanto grande essere partorita dalla piccola mente di un uomo? Viva Verdi, sempre Viva.

Danila Benedetto

I dimenticati #43

Fatty Arbuckle



Virgilio Zanolla

In un sondaggio su quali comici del cinema muto siano noti al pubblico italiano, ho forti dubbi che verrebbe mai citato Fatty Arbuckle. Pare incredibile, ma da noi egli è semplicemente non pervenuto: mamma Rai e le altre emittenti si sono

del tutto disinteressate a lui, e nella ponderosa Enciclopedia dello Spettacolo Unedi, diretta da Silvio D'Amico, il suo nome non si trova in scheda neppure negli aggiornamenti! Siccome si tratta d'un grande comico, vediamo di rendergli giustizia almeno con questo profilo. Roscoe Conkling Arbuckle era nato il 24 marzo 1887 a Smith Center, nel Kansas, primo di nove fratelli. Per i genitori, Mary 'Mollie' Gordon e William Goodrich Arbuckle, entrambi di fisico esile, la sua nascita fu un trauma: coi suoi 5 chili e 900 grammi di peso prostrò la madre, e il padre, sospettando il figlio non fosse suo, gli dette il nome d'un senatore repubblicano noto donnaiolo, che detestava: Roscoe Conkling, e lo trattò sempre con durezza. Poco dopo, i suoi genitori si trasferirono a Santa Ana, in California. Qui, amando cantare, incoraggiato dalla madre, a otto anni Roscoe debuttò in uno spettacolo della compagnia di Frank Bacon, truccato da bambino nero. Nel '98, quando sua madre morì, il padre lo mandò a lavorare in un hôtel: qui però egli conobbe un cantante professionista, che colpito dalla sua bella voce lo invitò a esibirsi in un talent show: Roscoe, che a dispetto della mole era tutt'altro che goffo, cantò, ballò e vinse la gara con un inatteso tuffo finale nel golfo mistico. Nel 1904, diciassettenne, ottenne una scrittura come cantastorie nell'Unique Theater di San Francisco, per 17,50 dollari a settimana. Poi, col Pantages Theatre Group andò in tournée nella costa occidentale degli Stati Uniti; fu quindi con la compagnia di Leon Errol all'Orpheum Theatre di Portland, Oregon, da primo attore. Il 6 agosto 1908 Roscoe sposava Minta Durfee (1889-1975), un'attrice snella e vivace, che in coppia con lui funzionava a meraviglia proprio per la loro diversità fisica. Con lei si unì alla compagnia di vaudeville Morosco Burbank Stock per una tournée in Cina e Giappone. Nel luglio del '9 iniziò a lavorare nel cinema, nello studio della Selig Polyscope Company a Edendale, Los Angeles, esordendo davanti alla macchina da presa in *Ben's Kid* di Francis Boggs. Ma in cinque anni prese parte a poche altre pellicole: e per sbarcare il lunario dovè arrangiarsi. Nell'aprile '13, mentre lavorava come garzone d'un idraulico, venne notato da Mack Sennett: il geniale attore, regista e produttore, uno dei maggiori scopritori di talenti della storia del cinema, intuì le potenzialità comiche del suo fisico debordante ma straordinariamente

agile, gli offrì una paga settimanale di 400 dollari per entrare nella sua scuderia cinematografica, la celebre Keystone Cops dell'Universal Pictures. Così Roscoe si trovò arruolato nella troupe di maldestri poliziotti che coi loro gag a base d'inseguimenti, assieme alle pruriginose Bellezze al bagno deliziavano l'ancora poco smalzato pubblico di quegli anni prebellici, il quale, col divismo ancora sul nascente, identificava i bravi attori non col nome ma in base alle caratteristiche fisiche e al ruolo che interpretavano: perciò per esso egli divenne Fatty (grassone), un soprannome da lui odiato, che il crescente successo gli impose come una camicia di forza. Invece di «lasciar perdere le sciocchezze del cinema» e studiare canto (come gli suggerì Caruso, sicuro delle qualità della sua voce), presto Roscoe iniziò a rivestire anche altri ruoli, e a farlo da assoluto protagonista delle storie. Il personaggio col quale si distinse fu appunto quello di Fatty: un ragazzone ora cortese e imbranato, ora possessivo e prepotente, spesso in gara con altri per gli occhi di qualche ragazza. Lavorò anche con Chaplin (*His New Profession*, *The Rounders* e *The Knockout*, 1914) e Harold Lloyd (*Miss Fatty's Seaside Lovers*, '15), entrambi scoperte di Sennett: in quest'ultimo caso, vestito da donna, egli interpretava «miss Fatty». Nel '14 cominciò a dirigere da sé i suoi film, talvolta scrivendone i soggetti; grande esito ottennero quelli che lo videro in coppia con la bella Mabel Normand, prima storica partner anche di Chaplin. Nel film del loro esordio (*A Noise from the Deep*, del '13) si registrò la prima 'torta in faccia': un gag che nei film di Fatty sarebbe divenuto ricorrente. Nel '16 si mise in proprio, fondando con Joseph Schenck la Comique Film Corporation, per la quale in due anni ideò, interpretò, supervisionò e produsse 22 film della serie Fatty, alcuni dei quali diresse; molte di queste opere sono piccoli capolavori. Nel febbraio '17, trovandosi a New York, un amico attore gli presentò un giovane collega del vaudeville, anch'egli agilissimo: Buster Keaton. Dopo aver provato con lui qualche gag, egli lo scritturò subito nella sua compagnia: Keaton apparve così con Fatty in *The Butcher Boy*, girato in aprile, e in 13 altri film della serie, alcuni dei quali scritti da loro a quattro mani; poi, con lo scoppio della prima guerra mondiale, fu inviato come soldato in Francia. Come Buster scrisse anni dopo nella sua autobiografia, Roscoe fu il suo migliore amico di sempre, nonché il suo primo e unico maestro nel cinema. Sedotto da una straordinaria offerta della Paramount (un contratto triennale per realizzare 18 lungometraggi alla somma esorbitante di tre milioni di dollari, quasi 50 milioni di oggi), nel '18 Roscoe lasciò la Comique, cedendo la sua parte a Keaton. I suoi nuovi film registrarono altri successi, tanto che nel '21 la Paramount gli rinnovò il contratto con un'altra cifra astronomica. Per festeggiare l'evento, con un paio d'amici egli prese alloggio in



Roscoe Conkling Arbuckle - soprannominato Fatty



Fatty e Buster Keaton

tre appartamenti comunicanti al dodicesimo piano del St. Francis Hôtel a San Francisco, dove la sera del 5 settembre di quell'anno organizzò un party a ingresso libero, al quale presero parte varie persone; tra queste c'era anche la ventiseienne Virginia Rappe, un'attricetta della Fox. A un certo punto della festa ella, ubriaca, si sentì male e lui l'accompagnò nel bagno del suo appartamento: poco dopo, quando Roscoe tornò lì con alcuni ospiti, la trovò in preda a convulsioni, intenta a lacerarsi i

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente vestiti; la rinfrescarono nella vasca, chiamarono un medico e avvertito il direttore dell'albergo la portarono in un altro appartamento; il dottore le diagnosticò un'intossicazione e per calmarla le dette della morfina. Due giorni dopo la Rappè fu ricoverata in ospedale, dove il 9 morì per una peritonite causata dalla rottura della vescica. Maude Delmont, l'amica con cui era venuta al party, affermò che quella sera le aveva sentito dire le parole: - Muoio... m'ha fatto male - riferite a Roscoe, e insinuò che lui l'aveva violentata; la sua asserzione fu confermata da un altro ospite e da un'infermiera dell'ospedale. Roscoe venne subito arrestato e accusato di violenza carnale e omicidio preterintenzionale. Si scatenò allora contro di lui un processo mediatico senza eguali: dove l'invidia, l'ipocrisia e l'interesse fecero a gara per distruggere la sua reputazione; nell'arco d'un anno, sottoposto a tre procedimenti giudiziari, egli dovette fronteggiare false testimonianze, tentativi di ricatto, minacce e vessazioni d'ogni sorta, giacché diverse associazioni morali (non solo in America) invocarono la sua condanna a morte e il boicottaggio dei suoi film, di cui addirittura promossero degli auto da fé. Nell'avversare la sua figura, l'America puritana dette il peggio di sé: basti dire che il magnate della stampa Randolph Hearst orchestrò sui suoi giornali una formidabile campagna contro di lui, che gli fruttò - si vantò - «più vendite di quando affondò il Lusitania» (ma tre anni dopo, quando nel suo yacht, per gelosia - volendo colpire Chaplin, che credeva amante della sua amica Marion Davies - Hearst sbagliò e con un colpo di pistola uccise il regista Thomas Ince, si guardò bene dall'accusarsi, anzi mise subito a tacere tutto, comprando i testimoni). Gli unici a difendere il comico furono la moglie e alcuni colleghi, che ne conoscevano la rettitudine e l'animo gentile: come Chaplin e soprattutto Keaton, che si spese molto per lui. Nonostante le accuse, alla fine Arbuckle fu riconosciuto innocente con verdetto unanime (colpevole solo - si era nel proibizionismo - d'aver offerto bevande alcoliche ai suoi ospiti, per cui venne



Nelle due foto Fatty e Buster Keaton

multato di 500 dollari): fu accertato che la Rapp non aveva subito alcuna violenza fisica né morale, la sua morte era dovuta a complicanze d'una cistite cronica di cui soffriva, agli abusi di alcool e stupefacenti e, forse, alle conseguenze d'un aborto. Ma Roscoe (che per affrontare le spese dei processi - oltre 10 milioni di dollari attuali - aveva dovuto vendere la ca-



Fatty e Mabel Normand



Fatty e Mabel Normand



Fatty e Minta Dufee "The Knockout" - Charlot e la partita di boxe (1914) di Mack Sennett

sa e le sue auto) ebbe la carriera distrutta: inizialmente Will Hays, capo della censura hollywoodiana, gli vietò di lavorare in film americani, nessun distributore ebbe più il coraggio di commercializzare i suoi film, e la Paramount stessa fu costretta a 'congelare'



Nelle due foto Fatty e Minta Dufee



Fatty tra Buster Keaton e Al St. John

quelli che aveva in uscita. Pur restandogli l'amica, la moglie chiese e ottenne il divorzio; depresso, il 16 maggio 1925 egli si risposò con l'attrice Doris Deane (1900-1974) e prese a bere. A venirgli incontro fu Keaton: il quale già nel marzo del '22, per alleviarne la situazione finanziaria, con un accordo aveva concesso all'amico il 35% di tutti i futuri profitti della Buster Keaton Productions, ed ora gli diede lavoro come soggettista e regista nei suoi film; Roscoe adottò lo pseudonimo di William Goodrich, il nome di suo padre. Da regista, diresse attori come Louise Brooks e Marion Davies e scoprì il talento di Bob Hope. Nel '29 divorziò dalla seconda moglie e il 21 giugno '32 sposò un'altra attrice, Addie Oakley Sheldon (1905-2003). Quell'anno, la Warner Bros lo chiamò a interpretare col suo vero nome sei commedie sonore a due rulli presso gli studi Vitagraph di Brooklyn, a New York. Molto soddisfatta dell'esito, la Warner gli offrì la parte di protagonista in un lungometraggio: per Roscoe era finalmente l'uscita dal tunnel. Per festeggiare la firma del contratto e insieme il primo anniversario di matrimonio, la sera del 28 giugno 1933 egli uscì a cena con degli amici: - Questo è il più bel giorno della mia vita - affermò. Durante la notte, però, ebbe un infarto e morì, all'età di quarantasei anni.

Virgilio Zanolla

La Storia fai-da-te



Andrea David Quinzi

Nel programma di Rai 1 presentato da Carlo Conti, *l'Eredità*, c'è un gioco in cui i concorrenti devono indicare l'anno in cui si è svolto un fatto storico scegliendo tra quattro possibilità, un appuntamento che, molto spesso, rivela purtroppo il basso livello di conoscenza della storia tra gli italiani. In una puntata, alla domanda: "In che anno Adolf Hitler fu nominato cancelliere?", il primo concorrente ha indicato il 1948 (tre anni dopo la fine della guerra); il secondo il 1964 (quando c'erano i Beatles); e il terzo addirittura il 1979! Che non tutti conoscano la storia è comprensibile, ma non avere neanche una vaga idea sulla collocazione temporale dell'ascesa al potere del nazismo è inconcepibile! Gli italiani studiano la storia a scuola, ma poi solo il 6% di essi consegue una laurea in discipline umanistiche, e tra queste quella in Storia e tra quelle considerate *inutili*. Lo studio della Storia si ferma dunque ai tempi del liceo, quando conoscere l'anno della spedizione dei Mille o le cause dello scoppio della prima guerra mondiale serviva soprattutto per prendere un sei all'interrogazione, dopo sono pochi quelli che ripassano e ancor meno quelli che approfondiscono. Ora, in piena onestà, chi di noi a distanza di venti o trenta anni dalla fine del liceo si avventurerebbe in una discussione sugli elementi della tavola periodica di Mendeleev o sulla formula di un polinomio di secondo grado basandosi sui ricordi scolastici? Eppure sono argomenti sui quali spendemmo tante ore di studio per raggiungere la sufficienza. Ogni giorno, invece, sia che si tratti di discussioni tra amici, di articoli di stampa o di *talk show* televisivi, sentiamo e leggiamo infiniti pareri su fatti e personaggi storici. Un fenomeno che sui *social* vede addirittura schiere di anonimi interlocutori avventurarsi, con sprezzo del ridicolo, in analisi e giudizi sulla Storia con la proverbiale leggerezza di un elefante in un negozio di cristalli. Purtroppo c'è la convinzione che la Storia sia una sorta di argomento da salotto in cui ognuno possa dire la sua, una disciplina da autodidatti, un hobby *fai-da-te* da coltivare a tempo perso. Invece, come la medicina, la giurisprudenza o l'ingegneria, la Storia è una scienza che richiede anni di studio e di applicazione. Nessuno si sognerebbe, dopo aver letto un paio di libri o qualche pagina di Wikipedia, di eseguire un trapianto di cuore, affrontare una causa in un tribunale o costruire un grattacielo. Eppure, dal medico all'avvocato, dall'idraulico al falegname, tutti si sentono in grado di parlare di Storia, elaborando in proprio *certezze* e *verità* basate in realtà più su preconcetti che sulla padronanza di una materia che richiede un approfondito studio delle fonti, la conoscenza di altre discipline e, soprattutto, la visione di

ogni avvenimento in un più ampio contesto cronologico. Oggi, invece, televisione, cinema, giornali ed internet, sulla cui competenza ed imparzialità c'è molto da temere, offrono quotidiane lezioni di Storia *prêt-à-porter*, dando vita ad un circolo vizioso per cui meno si studia e più ci si basa su queste fonti e meno si è in grado di capire se le informazioni ricevute siano corrette oppure no. Un grande giornalista come Indro Montanelli, che insieme a Roberto Gervaso e a Mario Cervi ha scritto una monumentale *Storia d'Italia*, non si diede mai arie di storico, ma si ritenne semmai un divulgatore: "Se riuscirò ad affezionare alla storia qualche migliaio di italiani fin qui respinti dall'accademismo di chi gliel'ha raccontata prima di me, mi riterrò un autore utile e fortunato". In televisione ci sono fortunatamente alcuni validi divulgatori come Piero e Alberto Angela, Corrado Augias, Massimo Bernardini, Paolo Mieli, che



L'eloquente espressione di Carlo Conti dopo le tre risposte sbagliate

nei loro programmi sollecitano, stimolano, illustrano, lasciando però sempre la parola ai veri storici. Ma purtroppo, confondendo la divulgazione con la semplificazione, ci sono anche tanti personaggi televisivi che si improvvisano storici in programmi che non sono altro che contenitori di documentari fatti da altri, spesso stranieri, dei quali l'improvvisato storico non è neanche in grado di riconoscere errori e false verità, di valutare la veridicità di cifre e statistiche, di distinguere tra pettegolezzi e banalizzazioni. Se poi a parlare di storia sono dei politici la tragedia si tramuta in farsa, perché per loro ciò che conta non è il fatto o il personaggio storico, ma l'uso o l'abuso politico che se ne può fare, strumentalizzando, decontestualizzando e riadattando gli eventi storici a fatti contingenti a favore della propria fazione. C'è anche chi ritiene che per farsi un'idea *obiettiva* basti fare riferimento a fonti e documenti



diversi, ma per esempio, per quanto riguarda la controversa storia del XX secolo, pur avendo a disposizione miriadi di pubblicazioni, filmati, registrazioni e fotografie, l'abbondanza di documenti anziché semplificare complica il problema, consentendo a chiunque, con tendenziosa superficialità, di ricostruire un avvenimento scegliendo solo i documenti più utili al suo scopo. Ecco perché, proprio come per tutte le altre materie scientifiche, anche per la Storia diventa fondamentale l'uso del



Piero e Alberto Angela

metodo, per cercare di raggiungere una conoscenza *oggettiva, affidabile, verificabile e condivisibile* dei fatti. A quanti si vantano di aver letto *diversi* libri di storia bisognerebbe chiedere quanti ne hanno letti di storiografia, che etimologicamente significa proprio *descrizione della storia*, dal primo rivoluzionario trattato sul metodo storico di Johann Gustav Droysen, del 1858, alla *Teoria e storia della storiografia* di

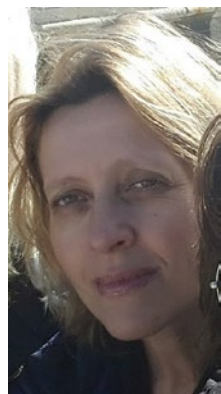
Benedetto Croce; alle *Lezioni di metodo storico* di Federico Chabod; o alla *Guida critica alla storia e alla storiografia* di Armando Saitta, solo per citare alcune opere. Il *modus operandi* è infatti alla base di ogni disciplina: nessun ingegnere si sognerebbe di dare inizio ad una costruzione senza prima aver fatto i calcoli e disegnato il progetto; così come nessun chirurgo entrerebbe in una sala operatoria senza prima aver studiato il quadro clinico del paziente e l'operazione da effettuare. Gli storici *fai-da-te*, invece, fanno esattamente il contrario: partono dalla fine,

cioè da ciò che vogliono dimostrare, per poi raccogliere e conoscere solo gli elementi utili per sostenerlo, ed escludendo tutto ciò che mette in dubbio le loro certezze. La Storia, invece, è necessario conoscerla *prima* di parlarne.

Andrea David Quinzi

Wajib - Invito al matrimonio

Regia di Annemarie Jacir. Cast: Mohammad Bakri, Saleh Bakri, Maria Zreik, Tarik Kopty, Monera Shehadeh. Titolo originale:Wajib. Genere:Drammatico; Palestina, 2017, durata 96 minuti. Distribuito da Satine Film



Giulia Zoppi

Nazareth, già soggetta all'Impero Ottomano dagli inizi del 16° sec. alla fine della Prima guerra mondiale, fu successivamente amministrata dalla Gran Bretagna. Dopo la cessazione del mandato, avvenuto nel maggio del 1948, avrebbe dovuto far parte dello Stato arabo, ma durante il conflitto del 1948-49 fu occupata e annessa dallo Stato

d'Israele. La città ha mantenuto una popolazione prevalentemente araba, anche se, trovandosi in terra israeliana, questa è soggetta a continue restrizioni e ad una politica repressiva. La breve premessa storica è d'obbligo, visto che parliamo di *Wajib*, un film ambientato

nella città di Nazareth che simbolicamente fa da sfondo all'opera della palestinese Annemarie Jacir (formatasi come regista negli Stati Uniti) e in questi giorni sugli schermi italiani, dopo aver fatto incetta di premi, nel suo girovagare per festival internazionali, ottenendo, non ultima, la candidatura agli Oscar come miglior film straniero (che per una produzione palestinese, rappresenta un passo decisivo, se non altro per la visibilità che ne consegue). Jacir ora vive ad Haifa, ma la sua vita nomade l'ha portata a Riad, Los Angeles, a New York (dove ha studiato e successivamente insegnato cinema alla Columbia), passando per Amman. Una lunga maratona esistenziale che le ha donato esperienza e saggezza, tanto da poterla annoverare oggi, tra le migliori registe in circolazione: sensibile e acuta osservatrice della realtà, come dimostra in ogni pellicola, delle complicate e sanguinose situazioni che coinvolgono quella martoriata parte del mondo che comprende Palestina e aree limitrofe. Proprio in queste settimane siamo testimoni dell'uccisione di molti palestinesi coinvolti nella cosiddetta marcia del "diritto al ritorno", la forma di protesta organizzata ogni venerdì per ricordare i 700.000 profughi che dal lontano 1948, si sono rifugiati nei territori intorno a Gaza, dopo essere stati espulsi dai territori occupati da Israele, grazie alla protezione dell'Egitto. In un simile contesto di conflitti (seppure Nazareth non sia la Striscia

di Gaza, riconosciuta universalmente come carcere a cielo aperto), è ambientato questo film a basso budget, ricco di stratificazioni, rimandi culturali e simbolici, tali da imprimersi nella memoria perché, qui lo scriviamo spesso, non sono le immagini ad effetto a rendere indimenticabile una storia, quanto ciò a cui esse alludono, evocano, rimandano. In "Wajib" infatti, non vediamo che poche persone e altrettanto situazioni, ma queste sono sufficienti a darci un quadro nitido della storia e un'idea chiara del sentimento della regista. La trama è facile. Abu Shadi (Mohammad Bakri) è uno stimato insegnante vicino alla pensione che sta adempiendo al suo dovere di padre, nel voler consegnare a mano, uno ad uno, all'intera comunità di

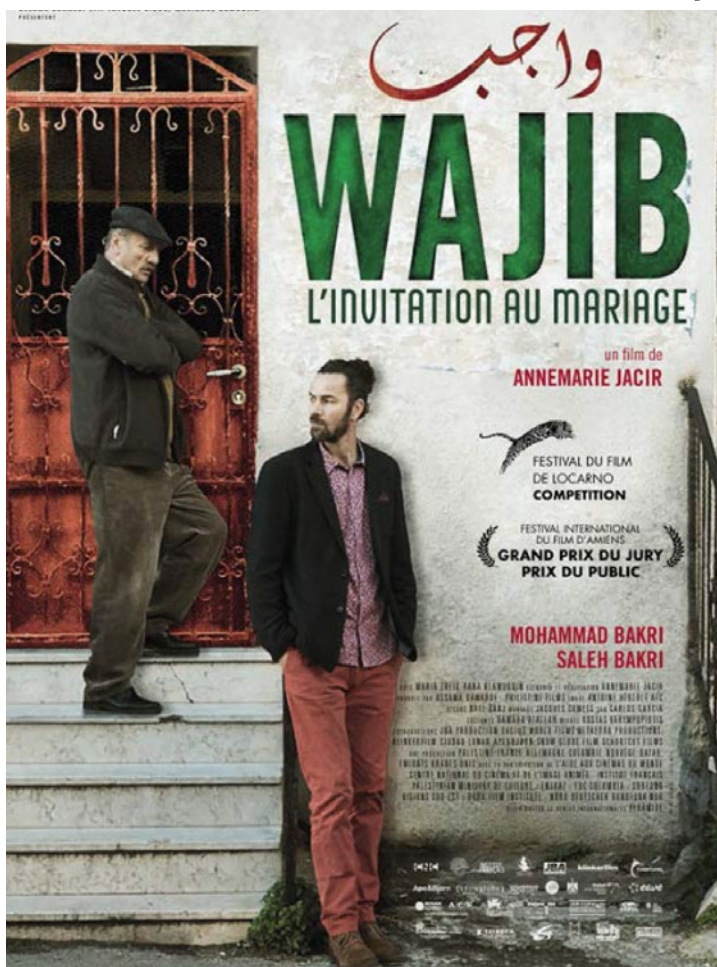


(figlia di un intellettuale, già dirigente dell'OLP), conosciuta in Italia. L'invito al matrimonio, consegnato casa per casa, è una tradizione che resiste negli anni e Abu Shadi è fiero di poter assicurare alla figlia una cerimonia degna delle aspettative di pa-

renti e amici, tanto più se il percorso compiuto durante la consegna è arricchito dalla presenza del figlio, giovane architetto (non propriamente realizzato professionalmente, ma tant'è, la sua autonomia in terra italiana è comunque segno di prestigio) che egli stesso invitò, anni prima, ad espatriare in cerca di maggior fortuna. In questo "road movie" consumato tra le strade inerpicate di Nazareth (i cui scorci vedono intrecciarsi il biancore delle case all'azzurro del cielo) in cui padre e figlio si ritrovano dopo qualche tempo, a bordo di una vecchia auto per "espletare la pratica", si muovono rancori, nostalgie e paure che li vedono impegnati in un dolce e intenso corpo a corpo, a segnare l'intero andamento della pellicola che qui assume i contorni di una metafora delle loro vite di uomini e di palestinesi. Abu Shadi, che ad ogni angolo di strada è intercettato da giovani alunni che lo salutano con sincero affetto, è un uomo di mezz'età che dovrebbe eliminare le sigarette per dei problemi cardiaci, ma che non ce la fa (e fuma di nascosto al figlio) e che vive un'esistenza votata al lavoro, vicino alla figlia minore Amal, che ha

cresciuto dopo l'abbandono della moglie molti anni prima. Tra Abu Shadi e il figlio si materializza lentamente, dentro l'abitacolo della vecchia auto, tutto un mondo di sentimenti che rimandano al loro vissuto; vissuto familiare

segue a pag. successiva



amici e conoscenti, l'invito alle nozze della figlia Amal (Maria Zreik), come vuole l'usanza. Il matrimonio è imminente e per l'occasione è giunto anche l'amato figlio Shadi (Saleh Bakri, figlio di Mohammad anche nella vita) direttamente da Roma dove vive con la fidanzata Nada

segue da pag. precedente

(è stato il padre a crescere i figli, la madre da anni vive negli Usa con il nuovo marito, ora gravemente malato, ed è per questo che il suo arrivo per le nozze nell'imminenza del Natale non è ancora sicuro) e vissuto "politico", dovuto alla condizione di stranieri nella loro terra: ovunque esiliati "ab origine". Inizia così un percorso porta a porta dentro le case di parenti e conoscenti che facilita la riscoperta di un rapporto geograficamente lontano ma emotivamente vicino, sullo sfondo di una realtà, quella di Nazareth, che li vede contrapporsi su visioni diametralmente opposte a proposito delle loro esistenze. L'anziano padre non riesce a perdonare al giovane la relazione con la figlia di un intellettuale "engagé", nonché membro dell'OLP che, dall'estero teorizza strategie per liberare la Palestina, senza sortire alcun risultato, pur rivendicando una lotta imperitura. Egli infatti, al contrario del figlio, sostiene che la resistenza all'occupazione si debba combattere in loco, opponendosi ogni giorno ai soprusi, cercando faticosamente di ottenere maggior diritti e maggior libertà nel quotidiano. Non c'è speranza di vittoria in chi si limita a progettarla da un paese straniero, rimprovera Abu Shadi al figlio riluttante. Shadi dal canto suo, è consapevole che la nostalgia per la sua città e per la famiglia siano sentimenti fuorvianti, ché la realtà dei palestinesi sia troppo condizionata e segnata dall'occupazione invadente e repressiva degli israeliani, per risultare un valido motivo per lasciare l'Italia. I due opposti punti di vista, quello del padre impegnato ogni giorno in una battaglia di autodeterminazione (da lì il desiderio di mantenere intatta la tradizione del matrimonio con annessi e connessi) e quella del figlio, esule nostalgico di un eden immaginifico, ci conducono di fronte ad un'aporìa: chi tra i due sta dalla parte giusta? Il padre che si piega all'autorità israeliana, diventando "amico" del presidente della scuola che lo spia in quanto insegnante palestinese, o il figlio che dall'Italia sogna il ritorno in una terra finalmente liberata? Sullo sfondo di questo commovente confronto consumato per strada, tra una confessione e un'altra, vediamo passare Amal, la futura sposa alle prese con la scelta dell'abito nuziale e l'attesa della madre scomparsa, un piccolo profugo che vende pupazzi per strada, la bella cucina avvocato e un vicino di casa di Abu Shadi, ovvero lo stesso uomo che confessa a Shadi, quando i due si sono momentaneamente separati dopo un'accesa discussione, che il padre lo ama e lo ammira a tal punto, da dipingerlo come un eroe. Sarà questa rivelazione che darà ai due Shadi la chiara percezione dell'importanza di quel giorno speso insieme, alla vigilia delle nozze, mentre stanchi ed emozionati, si godono lo struggente crepuscolo calato sulla città a rafforzare il loro rapporto. Entrambi uniti, essi incarnano una speranza: quel sentimento spesso tradito, quando non infangato ma sempre vivo, che si tramanda di padre in figlio, rivolto verso il medesimo orizzonte.

Giulia Zoppi

Cinema e letteratura in giallo

La parola ai giurati di Sidney Lumet (1957)

Cast: Henry Fonda, Martin Balsam, Lee J. Cobb, E.G. Marshall, Ed Begley, Jack Warden, John Fiedler, Robert Webber, Edward Binns, Joseph Sweeney, Jack Klugman, George Voskovec



Giuseppe Previti

In un'aula di tribunale si svolge un processo per omicidio, un figlio è accusato di avere ucciso il padre. La giuria sta per riunirsi, il verdetto deve essere espresso all'unanimità per dichiararlo colpevole e condannarlo alla sedia elettrica, non è prevista la grazia. All'inizio sembra tutto scontato, undici votano per la colpevolezza, soltanto uno si mostra dubbioso. Sul ragazzo pesano accuse gravissime, testimonianze e accuse mostrano che tutto è contro di lui. Il giurato... perplesso non è convinto dell'arringa della difesa, si ripercorre tutto l'iter processuale, ma inaspettatamente, a una nuova votazione un altro giurato si aggiunge a lui. Si cominciano a analizzare testimonianze e prove, e tutto ora appare meno scontato, con gli innocenti che aumentano a ogni votazione. E alla fine anche l'unico giurato che non vuole cambiare idea ammette che solo motivi di odio personale lo portano a votare colpevole....Va detto che *La parola ai giurati* era nato per la televisione, siamo nel 1954, il successo fu tale che si decise di portarlo sul grande schermo, fu girato in 17 giorni conoscendo da subito un successo memorabile dal punto di vista della critica, assai minore quanto a incassi... Il 13 aprile 1957 usciva nelle sale cinematografiche *La parola ai giurati*, non mancavano le perplessità perché molti lo consideravano più adatto al palcoscenico, visto che era tutto girato in una stanza, e che faceva forza esclusivamente sui dialoghi. Ma si rivelarono timori infondati, ebbe tre nomination all'Oscar e vinse l'Orso d'Oro al Festival di Berlino. E ancora oggi rimane un modello esemplare di scrittura e di messa in scena, oltre che di profondo insegnamento etico e morale. Dodici uomini, indicati solo con un numero, devono pronunciare un verdetto su un processo per omicidio, accusato un giovane diciottenne. La storia si è svolta nei bassifondi di New York, le prove appaiono schiacciati, tutti convinti che il lavoro della giuria sarà brevissimo. Ma c'è un giurato che si oppone a questa rapidità di giudizio, ha la faccia

severa e riflessiva di Henry Fonda. Inizia quindi un serrato confronto che si rivela sempre più appassionante e teso, l'uomo che sembrava solo costringe invece i suoi compagni a riesaminare tutto il processo, ricordando loro che basta un "ragionevole dubbio" per rendere assai meno scontato il verdetto. In un torrido pomeriggio il nervosismo in quella stanza aumenta di momento in momento, questi dodici uomini, chiusi in un piccolo spazio, danno luogo a uno scontro che li coinvolge tutti e sul piano morale e su quello psicologico. Ne nasce un'opera affatto claustrofobica, che ha la sua forza nella parola e nell'unità di tempo e di spazio, oltre ovviamente che in un grande gruppo di attori. L'abilità di Lumet sta anche nel rendere credibili e ben delineati i singoli personaggi, si può dire che ognuno diventa un protagonista, molti di questi attori erano o diverranno celebri, ma qui è il gruppo che funziona lasciando però che ognuno porti il suo contributo sfruttando ogni attimo a propria disposizione, e palesando i propri limiti umani, con una contesa che se prima appare giuridica poi diventa sempre più personale. 12 uomini sempre più arrabbiati (il titolo originale era *12 Angry Men*) che poi non sono altro che lo specchio delle classi borghesi americane. Un grande regista come Sidney Lumet è il valore aggiunto di un film che resta tra gli emblemi del "cinema di parola" pur conservando intatte le peculiarità del fare cinema. E rivedendolo oggi non viene certo meno l'insegnamento della pellicola, basta citare la figura del giurato impersonato da Henry Fonda che è il richiamo al linguaggio della ragione, una ragione che deve andare oltre l'apparenza e la superficialità, che non deve essere offuscata da pregiudizi, istinti vendicativi, ragionamenti razzisti. E' l'eterna contrapposizione tra la pietà verso gli altri esseri umani e la voglia di fare giustizia a prescindere..., infischiosene se uno sia innocente o colpevole. Oggi il tema del "diverso" è più che mai attuale, e quindi il tema del film può essere giustamente riproposto, mette tutti di fronte alle proprie responsabilità, con l'invito no a assolvere-e che giustizia sarebbe? - ma a giudicare secondo l'uso della ragione.

Giuseppe Previti



Mostre

La guerra ininterrotta: World Press Photo. (Catalogo Skira)



Mario Dal Bello

Un sentimento di angoscia cresce man mano che l'occhio osserva, scruta, indugia e medita sulle 307 foto - divise in otto categorie - scattate da 42 fotografi di 22 paesi che sono state esposte sino al 27 maggio al romano Palazzo delle Esposizioni. E' il

mondo di oggi, disperato, violento, ammalato. Una terra dove si vive in un esilio perpetuo. Da cosa? Dal bene che è la vita. Non si tratta, infatti, qui di un galleria di immagini per quanto sensazionali, ma di una immersione nell'universo delle anime di questo nostro mondo che vorrebbe amore e trova troppo spesso solo dolore. Gli esempi sono innumerevoli. Dal pianeta terra violentato con le miniere a cielo aperto in Africa o con i milioni di plastica raccolti ad Amsterdam e che ormai invadono gli oceani, al disboscamento immorale dell'Amazzonia; dai piccoli elefanti bisognosi di protezione al rinoceronte imbavagliato in una cella... Fino ad arrivare alla persona umana, vittima di un progresso che è solo per pochi, mentre per molti significa miseria malattia e morte. E' un calvario osservare le stazioni della Via Crucis di questa umanità. Osserviamo le donne costrette alla prostituzione in Russia, esposte nelle stanze come cose; le ragazze rapite da Bobo Haram che si chiudono il volto rivivendo il male e l'oltraggio; il pianto disperato dei bambini Rohingya e la foto terribile della famiglia stesa a terra, gli occhi spenti e angosciati, con i loro due bambini addormentati. Una Pietà di una desolazione straziante. Fino al culmine del giovane venezuelano in preda alle fiamme e alle vittime di attentati stese a terra, tra il sangue la sporcizia e la confusione. "Pietà l'è morta", scriveva un soldato ignoto durante l'ultima guerra in Italia. Certo è morta nei mercanti di guerra e di armi, ma non nel cuore di questi fotografi che affidano ad uno scatto, a lungo meditato e ricercato, di trasmettere una immagine di verità, quella della sofferenza dei deboli nel lungo e tremendo anno 2017. Cent'anni fa il mondo soffriva per il grande conflitto. Questa guerra non è mai finita, perchè è dentro l'uomo. Ci consolano forse due immagini. La bambina Hannah che osserva con amore un uccellino posato sul suo petto, e l'anziana di Mosul, seduta dinanzi alle rovine della città, sola, mentre aspetta che i soccorritori estraggano i corpi dei familiari dalle macerie. Un sorriso e un compianto, l'infanzia e la vecchiaia. La vita, nonostante tutto, vale. Faticosamente cercando la pace.

Mario Dal Bello



Kevin Frayer, i rifugiati Rohingya fuggono in Bangladesh



Anna Boyzias, Trovare la libertà nell'acqua



Ivor Prickett, La battaglia per Mosul

Armando Bandini e i suoi settant'anni di lavoro in tutti i campi dello Spettacolo

Un ricordo di Daniela Iglizzi, attrice e doppiatrice, sua moglie per trenta anni

"Tra tutte le cose certe la più certa è il dubbio".
Bertolt Brecht



Daniela Iglizzi

Piaceva molto ad Armando Bandini questa citazione. Considerava il dubbio come qualcosa di prezioso per conoscere le cose, verificarle e approfondirle. Il dubbio genera curiosità, e la curiosità sta alla base della

conoscenza, soleva dire. Però su una cosa non aveva dubbi: cosa fare da grande: l'attore, anzi l'artista, come usava dire allora. Un mestiere da inventarsi di sana pianta non avendo nella famiglia, che aveva un laboratorio di ricamo per bandiere e grandi stemmi, esempi da seguire in tal senso. Era attratto più dai cinemini e dai teatrini sparsi per Genova che non dalle lezioni a scuola dove doveva recarsi coi pantaloni corti di ruvida lana militare e fare il saluto fascista. Le lire di cui poteva disporre le spendeva alle bancarelle di libri usati scegliendo quelli con più dialoghi. Cominciò a cercare scritture e con qualche amico, tra le macerie dei palazzi bombardati dalla guerra, provava scenette da proporre al direttore di qualche teatro di varietà. Riuscì a farsi regalare un frac, indispensabile per essere scritturato, dallo zio Pippo che glielo promise se avesse trovato lavoro e che mai avrebbe immaginato che quel contratto che Armando gli presentò – il primo, e pegno per il frac – era solo per una settimana. E in mezzo alle macerie di quella Genova *coventrizzata* da bombardamenti aerei e navali si ritrovò un bel giorno con fucile e bombe a mano... *"Spari ripetuti mentre si fa buio e per tutta la notte. L'indomani Piazza De Ferrari è teatro di scontri. Guardinghi, scendiamo armati al Ragno d'Oro. Nella semioscurità puntiamo le armi contro delle sagome: sono undici marinai russi ficcati lì dentro dai tedeschi prima di scappare..."* (Dal libro, ricordando quei giorni di Aprile del '45). Si presentò al Piccolo Teatro Eleonora Duse, dove sarebbe stato contento di restare anche degli anni dietro le quinte per imparare. Ma fu scelto subito dal regista Aldo Trabucco per il quattordicenne Tommy di *Fermenti* di O'Neil. *"Sì... in fondo con un paio di pantaloncini corti potrebbe andare..."* Il Lei era di rigore. Con ogni probabilità Armando stesso rimase sorpreso di riceverli, al suo debutto, il primo applauso a scena aperta. Molti altri furono i lavori in quello da cui poi nacque il Teatro Stabile di Genova, di cui fu di fatto tra i fondatori e dove ebbe come compagna di lavoro in molte commedie Emma Fedeli. Si innamorarono, si sposarono, passarono la prima notte di nozze in una pensioncina dentro un letto a una piazza. *"Non c'erano soldi per gli attori, per tram, alberghi, e per il mangiare: due mele e ottocento grammi di pane"* (Enrico Vaime). Ma poi

Armando Bandini

così come viene il mio Novecento

edizioni di pagina



arrivò la Tv. Era il '54, il primo anno delle trasmissioni televisive, e Armando poté dire Io c'ero perché vi debuttò con *Un biglietto da diecimila lire*, regia di Vito Molinari: il primo degli innumerevoli programmi – culturali, di varietà, sceneggiati, originali, serie, musical, fiabe, Tv dei Ragazzi – a cui nel corso degli anni prese parte con i registi Daniele Danza, Eros Macchi, Ugo Gregoretti, Gino Landi, Sandro Bolchi, Guglielmo Morandi e tanti altri. Diventò presto un volto familiare al pubblico televisivo che cominciò a considerare particolarmente apprezzabili le trasmissioni che lo comprendevano. Spostandosi da una Sede all'altra della Rai – Roma, Milano, Napoli, Torino – scoprì da subito la sua passione

per la guida, e ben presto per la velocità, al volante della sua prima automobile, una Topolino. Si aggiunsero le tantissime trasmissioni radiofoniche di tutti i generi, con testi anche suoi, e i moltissimi doppiaggi. La sua voce riconoscibilissima aggiungeva una nota di unicità al suo talento. *"Sentendo la sua voce ho avuto un tuffo al cuore"*, si sentì dire una volta da una signora che lo udì parlare dandogli le spalle e di scatto si voltò. Fu straordinario il successo dello spettacolo, con lunghe file al botteghino, di Martini, Perani, Torre e Enzo Tortora *Il dente senza giudizio* che debuttò al Duse di Genova nel '53 e che andò a Roma e a Milano. Quel successo valse a Armando, e a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Emma, oltre ad altre offerte teatrali, anche quelle televisive e radiofoniche. Ma c'erano già state le Compagnie di Tatania Paplova, con testi di Lope de Vega e Pirandello; la Gandusio-Besozzi-Solari con testi di Armont e Nancy, G. Giannini, Frattini, De Benedetti, Kaufman e Hart; la Compagnia di Gilberto Govi e quella di Gino Cervi con Shakespeare e Pirandello presentati anche a Parigi. Era un fiore di grandi autori: G.B. Shaw, Feydeau, Goldoni, Molière, Tolstoj, Schnitzler, Giacosa, Moravia, Cecov, Camilleri, Eco, Gadda, insieme a tanti altri non esclusi i classici. Autori di tutto il mondo e di tutte le epoche per circa quattrocento commedie presentate in tutti i vari teatri italiani – tra cui gli Stabili di Napoli, Cosenza, Catania, Palermo, con le inaugurazioni di quelli di Roma, Torino e l'Aquila di cui fu tra i fondatori – compresi quelli antichi e greci: Taormina, Pompei, Ostia Antica, Minturno, Siracusa, Segesta riportato alla luce dopo 2000 anni nel 1967 proprio con uno spettacolo in cui era assieme a Aldo Fabrizi, Arnoldo Foà e Sandro Merli. Non mancarono i Teatri Lirici di Trieste, Palermo, Cagliari, Catania con le Operette *Il Pipistrello*, *la Principessa della Czarda*, *La Vedova allegra*, *Al Cavallino Bianco*, *La Contessa Maritza*. "Una attenzione precisa, netta c'era nell'approccio di Armando al personaggio per arrivare sempre a una realizzazione inaspettata, curiosa, mai ovvia, piatta, banale, prevedibile" (Vito Molinari). Una infinità di personaggi, molti protagonisti, apprezzati dal pubblico che a teatro riconosceva il volto televisivo e la voce dei tanti doppiaggi e trasmissioni radiofoniche. Un pubblico che attraverso il personaggio, qualsiasi personaggio Armando interpretasse, oltre ad ammirare il suo talento d'attore avvertiva in qualche modo i lati del carattere: la sua discrezione, il non volersi mettere in mostra a ogni costo, il rispetto per gli altri, tutti gli altri, la cortesia, la generosità. Quel carattere che lo faceva amare dagli amici e dai colleghi che molto spesso si rivolgevano



Armando e Daniela

a lui per trovare l'intonazione giusta di una battuta, il modo di 'risolvere' un personaggio, per capirne il carattere e trovare la strada per renderlo al meglio sulla scena. Gli allievi della

teatrali che ci portarono in giro per l'Italia, alla guida ora di auto più veloci della Topolino. Anche i viaggi all'estero affrontava con l'automobile, felice di potersi fermare a suo piacimento e poter gustare le specialità culinarie di quei Paesi. Insieme ci spingemmo fino in Andalusia per un mio stage di flamenco e il ritorno guidando a turno una Ducato 9 posti fu un gran divertimento. Ci dedicammo per qualche tempo alla pratica dell'incisione approntando uno studio con tanto di acidi, vaschette, cere e colofonie e finanche un torchio di qualche tonnellata, dividendoci tra mostre da allestire e il nostro mestiere di attori. Continuò a girare film, che arrivarono a quaranta, firmati da Dino Risi, Lizzani, Mattoli, Festa Campanile, Franco Rossi, Lattuada, Sindoni ecc. accanto a Fernandel, Ben Gazzara, Aznavour, Totò, Max von Sidow, Tognazzi, Buscaglione, Gino Cervi, Lionel Stander e tanti altri grandi nomi dello spettacolo. Allestì un nuovo teatro, il Ripa Kabarett, oggi Big Mama, e organizzò Compagnie sue mettendo in scena cabaret e testi con lo sguardo sempre attento alla realtà sociale insieme ad altri colleghi tra cui Sandro Merli e Camilleri. Dette vita alla SAI, Società Attori Italiani, di cui fu vicepresidente, con Cervi, Volonté, Gassman, Garrani, Foà e tanti altri attori perché finalmente venissero riconosciuti alla categoria i diritti che non aveva



Armando Bandini In Saturnino nella Prima Edizione Di Valentina con Gianni Agus Televisione 1958

Scuola di Teatro Classico Giusto Monaco di Siracusa e quelli dell'Accademia di Palmi lo ricordano tutti con riconoscenza e nostalgia. Qualcuno della scuola di Gigi Proietti lo rimproverò per non essere stato tra quei docenti. "Leggero come una piuma, aereo come la sua parola musicale eppure fisico come un 'mimo' dell'antichità. Un prim'attore travestito da grande Caratterista" (Giancarlo Sammartano). Ci incontrammo durante il doppiaggio di *Bia*, il primo cartone giapponese. Emma l'aveva lasciato dopo tre anni di malattia. Anni dopo Silvio Maselli, nipote di Emma, disse ad Armando: "E' Emma che ti ha mandato Daniela". Facemmo insieme altri doppiaggi, un film e due spettacoli



Daniela e Armando nel loro studio calcografico

mai avuto. Un Attore, un Uomo, che ci ha lasciato tanto.

"Un lungo, riconoscente applauso" (Enrico Vaime).
Daniela Iglizzzi

<http://armandobandini.it/>

Le citazioni sono tratte dal libro "Così come viene... Il mio Novecento" di Armando Bandini – Ed di Pagina.

Così come viene. Il mio Novecento

Armando Bandini
Editore: Edizioni di Pagina
Collana: Menalive
Anno edizione: 2012
Pagine: 200 p., ill.
EAN: 9788874702206
PAGINA SOCIETA' COOPERATIVA A RL
VIA ROCCO DI CILLO, 6
70131 BARI
Tel. Fax: 080.5031628
info@paginasc.it
www.edizionidipagina.it
www.pagina-lab.it



Armando Bandini con Laura Gianoli, Elena Sedlak, Sandro Merli, Andrea Camilleri, regista, nella loro Compagnia Teatro Studio

Festival

Cecilia Mangini, madrina del Sardinia Film Festival

Il 28 giugno a Villanova Monteleone (SS) l'inaugurazione per proseguire ad Alghero, Bosa, Stintino, per concludersi il 13 luglio a Sassari. Un eccezionale premio alla carriera, approfondimenti, focus sul cinema russo e tante altre novità



Salvatore Taras

Il Sardinia Film Festival vola oltremare per approdare a Roma. Il 9 giugno, due location importanti della cultura capitolina ospiteranno la presentazione del programma di questa ricchissima XIII edizione. Il primo appuntamento è previsto nella Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro fondata da Mino Argentieri, un evento in collaborazione con la Biblioteca Villino Corsini - Villa Pamphilj, dove, alle 10.30, assieme al corposo calendario della kermesse sarà presentata la Mediateca internazionale del cortometraggio del Cineclub Sassari, frutto del lavoro svolto in questi tredici anni di festival. Nel corso dell'incontro sarà proiettata un'accurata selezione di cortometraggi. Saranno presenti Anna Calvelli Argentieri, presidente della Biblioteca Barbaro e Marco Asunis presidente della FICC. In serata le attività si trasferiscono nella sede del

tutti gli appuntamenti per ben quindici giorni di fila. Uno sforzo notevole che vuol rappresentare in qualche modo un contributo allo sviluppo dell'ambito turistico ed economico, oltreché intrinsecamente culturale, per il territorio. Sarà un segnale per fare conoscere in tutto il mondo del cinema queste bellissime località. Il tour si muoverà tra le mete turistiche più ambite e apprezzate della costa nord occidentale dell'isola, che hanno in comune spiagge incantevoli, un mare favoloso, territori incontaminati ricchi di flora e fauna selvatica e un centro storico ricco



UN MONDO DI CORTI
A WORLD OF SHORT FILMS



Cecilia Mangini

Gremio dei sardi, in via Aldrovandi, dove alle 19.30, la presentazione si svolgerà al cospetto di un pubblico e di ospiti d'eccezione. Ad inaugurare il festival, il 28 giugno a Villanova Monteleone, sarà una figura straordinaria della cinematografia nazionale, la madrina Cecilia Mangini, oggi novantunenne, prima documentarista donna nell'Italia del dopoguerra e voce libera del cinema. Dopo Villanova, a fare da palcoscenico agli appuntamenti della rassegna internazionale saranno Alghero (1-4 luglio), Bosa (5-7 luglio), Stintino (8-9 luglio) e Sassari (10-13 luglio). In questo elenco, altra grande novità sarà la consequenzialità di



Artur Aristakisian



Naum Kleiman

di fascino. Il premio è suddiviso in due sezioni. La prima è quella Nazionale, e comprende Fiction, Documentary, Animation, Experimental,

Videoart, Scuola (sotto 18 anni), Scuola (sopra 18 anni), Ritorno alla terra, Vetrina Italia e Vetrina Sardegna. La seconda è quella Internazionale, nella quale sono inserite Fiction, Documentary, Animation, Experimental, Videoart, School (under 18), School (over 18) e Back to the Land. Sono invece quattro le giurie, altamente qualificate, con nomi internazionali come Philipp Stadelmaier (Austria), Malishev Vladimir (Federazione Russa), Angeliq Muller (Malta) e gli italiani Mauro Carraro, Elisabetta Pandimiglio, Maurizio del Bufalo, Alessandra Pescetta, Alberto Castellano ed Eugenia Gaglianone. Ci saranno anche due giurie di detenuti del carcere di Bancali, una formata da donne e l'altra da uomini, con un'attenzione anche alla parità di genere, coordinate dal Garante Mario Dossoni. **Diari di Cineclub** assegnerà un proprio premio. Intanto un importante riconoscimento è arrivato da parte dell'Ambasciata della Federazione Russa nella Repubblica Italiana, con la concessione del patrocinio. È molto atteso il focus segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
sulla cinematografia russa, che porterà in Sardegna Artur Aristakysyan, autore dei film cult *Palms e Un Posto sulla Terra*, (distribuiti in dvd in Italia da Raro Video), docente alla prestigiosa Moskow School of New Cinema. Artur Aristakysyan eccentrico regista russo moldavo incontrerà il pubblico di Alghero intrattenendolo con un tema ricorrente all'autore: "Di cosa si occupano i morti" ossia le caratteristiche visionare dei suoi film. Per l'occasione sarà tradotto da Antonio Vladimir Marino, traduttore dal russo dell'associazione napoletana Massimo Gorki, autore di cortometraggi (oltre che avvocato). Altro ospite d'onore sarà Naum Klejman, ex direttore del Museo del cinema di Mosca, conosciuto a livello internazionale come il massimo esperto del grande Èjzenštejn di cui quest'anno ricorrono i 120 anni dalla nascita. Un nome importante. Basti pensare che nel 2014, quando fu costretto alle dimissioni per ragioni politiche, i più importanti registi al mondo hanno fatto una petizione affinché proseguisse nel suo incarico di diretto-



Sassari - Quadrilatero universitario 2016: Il presidente del SFF Angelo Tantarò e il direttore artistico e presidente del Cineclub Sassari Carlo Dessì (foto di Marco Dessì)

re. Assieme agli artisti arriverà una delegazione di alto livello diplomatico e culturale. Sarà inoltre consegnato il premio alla carriera a un grandissimo regista russo di livello internazionale, che sarà annunciato nei prossimi giorni. Non mancheranno le masterclass, Roberto Perpignani, montatore di successo del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma ne terrà una. Come abbiamo detto fin dall'inizio, l'attrattiva delle location che ospitano il Festival e l'interesse dimostrato dai turisti internazionali negli anni, hanno spinto gli organizzatori a fare un passo in avanti nei confronti del territorio, per rendere agevole l'arrivo e il soggiorno in Sardegna. In collaborazione con l'agenzia di Viaggio Entula, da quest'anno il Festival ha creato il pacchetto turistico Sardinia Film Festival 2018, che prevede diverse soluzioni di soggiorno nel periodo Festivaliero. Il pacchetto, dotato di una



EDITION **2018**
XIII EDIZIONE
DAL **28** GIUGNO AL **13** LUGLIO



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

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

Presentazione
Sardinia Film Festival 2018
// **ROMA**
9 GIUGNO / JUNE

> h **10.30**

BIBLIOTECA DEL CINEMA UMBERTO BARBARO

Villino Corsini in Villa Doria Pamphili

> h **19.30**

GREMIO DEI SARDI

Via Ulisse Aldrovandi, 16

IN COLLABORAZIONE CON



VILLANOVA MONTELEONE
28 - 30 GIUGNO / JUNE
28 APERTURA

ALGHERO
1 - 4 LUGLIO / JULY

BOSA
5 - 7 LUGLIO / JULY

STINTINO
8 - 9 LUGLIO / JULY

SASSARI
10 - 13 LUGLIO / JULY



propria veste grafica, viene promosso on line ed in loco dall'agenzia e dal SFF. E proprio sul Cineturismo, il 9 luglio a Stintino si terrà un convegno, patrocinato dall'Anci Sardegna, dal titolo "Appuntamento con il cineturismo: Cinema e territorio, il cinema come industria sostenibile". Sotto il coordinamento della giornalista Gabriella Gallozzi, intervengono il presidente regionale Anci, Emiliano Deiana e altri importanti relatori, tra cui Anna Olivucci della Film Commission Marche, l'assessore al Comune di Bari, Silvio Maselli, il produttore Fabrizio Saracini, il location manager Gennaro Aquino, Nevina Satta della Sardegna Film Commission e numerosi sindaci dell'isola. L'attenzione è sempre rivolta al cinema, in particolare al cinema indipendente e nondimeno alla valorizzazione dei giovani registi, in particolare con il premio S'illumina-Siae promosso dal Mibact, che è riservato agli under 35. Quest'anno si è voluto dare un passo avanti anche nell'ambito dell'accessibilità: il festival è partner del progetto patrocinato dal

Mibact Cinemanchio che mira a rendere accessibile la visione dei film nella sala cinematografica grazie all'utilizzo di sottotitoli per persone non udenti, sistemi di adattamento ambientale ed interpreti LIS. Un'iniziativa che permetterà di ampliare ancor più il pubblico favorendo gli ingressi a persone cieche, ipovedenti e nello spettro autistico.

Salvatore Taras

Festival organizzato da
Cineclub Sassari Via Bellini, 7 - 07100 Sassari
www.sardiniafilmfestival.it
info@sardiniafilmfestival.it

Main partner: Unipol Sai, Character, Renault Confalonieri, Aeroporto di Alghero Sogeaal

Media partner: Diari di Cineclub

Sardinia Film Festival XII Edizione

Il Sardinia Film Festival promuove l'accessibilità al cinema



Stefano Pierpaoli

Com'è stato più volte segnalato su **Diari di Cineclub**, Cinemanchio, attraverso la sua proposta di accessibilità, rivolge a tutto il mondo del cinema italiano l'esortazione a recuperare un profilo sociale e culturale di maggior peso e sostanza. Abbiamo sottolineato in varie

occasioni che il progressivo calo di pubblico nelle nostre sale deriva in gran parte dall'assenza di centralità della funzione sociale dell'esperienza cinematografica. Le analisi che da più parti vengono presentate confermano la necessità di sviluppare modelli e percorsi che trasmettano alla popolazione un rinnovato impegno su questo fronte. Il Sardinia Film Festival, in programma dal 29 giugno al 13 luglio (il 28 giugno l'inaugurazione), ha accolto questo invito e offrirà quest'anno due appuntamenti accessibili per le persone disabili in partenariato con Cinemanchio. Per i bambini nello spettro autistico verrà realizzata una proiezione con adattamento ambientale, mentre per le persone con disabilità sensoriali sarà presentato il film "Una Questione Privata" di Paolo e Vittorio Taviani. Sempre all'interno della rassegna si svolgerà un incontro su cinema e inclusione sociale al quale parteciperanno i rappresentanti locali delle associazioni di promozione sociale. È stato l'entusiasmo con cui coloro che lavorano in questo settore, che nella maggior parte dei casi sono persone disabili o loro famigliari, che ci ha ancora una volta testimoniato quanto sia forte l'attesa per la messa a sistema di un progetto di accessibilità in tutta Italia. La nostra, insieme ad altre proposte che avanzano sul terreno del recupero di ruolo sociale, possono generare quella rete di collegamenti e sinergie nei territori in grado di produrre un'onda lunga e salutare sul piano della partecipazione e del coinvolgimento di un pubblico che torna a sentirsi protagonista dell'offerta culturale. L'elemento film, così come la sala cinematografica, schiacciati e impoveriti da decenni di imposizioni di mercato, devono riacquistare coraggio e dinamismo attraverso una proposta che sappia entrare nei processi sociali e questo è un discorso che riguarda soprattutto gli autori, i produttori e gli esercenti. Non si tratta di ragionare sulla visione retorica dell'intervento benefico a favore di determinate categorie di persone. Questa esigenza entra di diritto in un piano di rilancio del cinema italiano e sarebbe quanto meno irragionevole negare che si tratta dell'impulso più energico di cui il nostro settore ha bisogno. Grazie a questo ulteriore spazio

Diari di Cineclub
Media Partner

Sardinia Film Festival
CINEMANCHIO

PROGETTO DI ACCESSIBILITÀ CULTURALE
Sardinia Film Festival
28 giugno – 13 luglio
Villanova | Monteleone | Alghero | Bosa | Stintino | Sassari

12 luglio – 3 appuntamenti per la Giornata per l'Inclusione Culturale
Tavola rotonda su Cinema e Inclusione Culturale
Proiezione con adattamento ambientale

Sassari - Piazza S. Caterina
Proiezione con
audiodescrizione e sottotitolazione
per persone con disabilità sensoriali

UNA QUESTIONE PRIVATA
di Paolo e Vittorio Taviani

www.sardiniafilmfestival.it www.cinemanchio.it

offerto dal SFF potremo quindi continuare nella promozione del nostro progetto che nel frattempo ha raggiunto un traguardo importante. Il 29 marzo scorso, al termine di sei mesi di confronto con i rappresentanti della filiera cinematografica presso ANICA, è stato stilato infatti un primo documento condiviso da ANEC,



"Una questione privata" uno dei film resi accessibili da Cinemanchio che sarà proiettato a Sassari nell'ambito del Sardinia Film Festival

ANEM e ANICA stessa nel quale si recepiscono sostanzialmente le proposte di modello avanzate da Cinemanchio. Questa adesione si aggiunge a quella della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e lo scenario che si sta prefigurando costituisce l'architettura centrale per rendere l'Italia una vera e propria avanguardia

in questo campo. Due parole infine sulla scelta del film con resa accessibile che abbiamo scelto per il Sardinia Film Festival. *Una Questione Privata*, ultima opera del compianto Vittorio Taviani e del fratello Paolo, è Cinema. Da parte nostra la priorità non è quella di assecondare la tendenza alla semplificazione dell'esperienza cinematografica ma è incentrata sullo sviluppo di un processo culturale che ristabilisca la differenza tra cinema e televisione sul grande schermo. Una proposta cinematografica che non garantisca un'opera di formazione del pubblico ha poco a che fare con la cultura. Da anni si parla molto di soldi e molto poco di cultura. Questo indirizzo è confermato su recenti documenti (contratti) recentemente diffusi. E non è affatto un buon segno. Al Sardinia Film Festival succederà altro e sarà di segno completamente opposto rispetto ai preoccupanti orientamenti che si avvertono nell'aria, e ci auguriamo di annunciare

il qualche importante novità che potrebbe maturare già nel prossimo mese e che potrebbe creare una prospettiva nuova e promettente per il nostro cinema.

Stefano Pierpaoli
Coordinatore nazionale Cinemanchio

Diari di Cineclub | media partner

Il location manager: chi è e cosa fa

Nell'ambito del Sardinia Film Festival, il 9 Luglio a Stintino il convegno "Appuntamento con Il Cineturismo Cinema e Territorio, Il cinema come industria sostenibile". Tra i temi, un approfondimento sulla figura di questa nuova professionalità



Gennaro Aquino

Intorno al ruolo del location manager si continua a fare, almeno per i non addetti ai lavori, un bel po' di confusione. Mentre il pubblico ha più o meno un'idea chiara delle altre figure professionali dell'industria cinematografica quali, ad esempio, il direttore della fotografia, il costumista o lo scenografo - la figura del location manager gli resta piuttosto indefinito. Anche a me appassionato di cinema, prima che cominciassi a fare questo lavoro me ne sfuggiva il ruolo preciso. Il location manager è la figura che durante la preparazione di un film cerca, sceglie e propone al regista, allo scenografo e non ultimi ai responsabili della produzione i luoghi dove ambientare le scene descritte in sceneggiatura. Successivamente poi, in fase di realizzazione, quando le location sono state definite ne deve curare gli aspetti legati alla gestione, alla permessistica e alla logistica. Il location manager è dunque una figura chiave di collegamento tra il reparto artistico e quello più concreto della gestione organizzativa/ produttiva di un film o di una serie televisiva. Figura complessa, il buon location manager dovrebbe, (non sempre è così) avere una serie di requisiti che per me sono imprescindibili: innanzitutto una buona cultura generale e una vivace sensibilità visiva congiunta ad una buona conoscenza della storia dell'arte in generale. Trovo che sia fondamentale che sappia riconoscere una determinata epoca storica o uno stile architettonico e che sia dotato di una acuta sensibilità nei confronti del paesaggio naturale e umano e delle sue trasformazioni nel corso della storia. Insomma, a mio parere, deve avere di suo (e non solo per ragioni lavorative), una grande curiosità e voglia di scoperta e conoscenza. Direi che la pigrizia mentale e fisica, non sono doti che si confanno al location manager. Deve, in poche parole, diventare partecipe del processo creativo che porta alla definizione dell'impianto visivo del film. Negli anni e con l'esperienza ho capito inoltre che altra qualità fondamentale è quella di conoscere a fondo l'autore (il regista) e lo scenografo (figura di riferimento fondamentale per il location manager) coi quali stai collaborando. Esistono, a mio parere, autori che sono poco flessibili e oserei dire "miopi" nell'accogliere proposte che si discostano da quanto scritto in sceneggiatura mentre al contrario ce ne sono altri che le accettano di buon grado perchè possono diventare, vuoi per la qualità intrinseca del luogo, vuoi per lo spiazamento che possono provocare nello

spettatore, un valore aggiunto all'opera filmica. Negli anni grazie a degli incontri con autori fondamentali per la mia formazione ho quindi imparato ad osare. Ma come si svolge praticamente il lavoro del location manager? Innanzitutto deve "leggere" lo script del film che si ci accinge a preparare. Deve farsi un'idea di quello che gli verrà richiesto. Nelle fasi preliminari, prima di partire con la ricerca si confronta con regista e scenografo oltre che con gli addetti alla Produzione. Insieme si decide una linea di



"Il racconto dei racconti" (2015) di Matteo Garrone (foto di Greta De Lazzaris)

ricerca che è per lo più la sintesi delle diverse proposte fatte da ognuno. Una volta scelta la direzione e individuati i territori da esplorare si parte con la fase di "scouting", ovvero di ricerca dei luoghi sul campo. Qui intervengono alcune delle capacità fondamentali del location manager: conoscenza reale o anche solo teori-



"Indivisibili" (2016) di Edoardo De Angelis (foto di Giulio Crisante)

ca del territorio in cui si va ad operare e capacità di interfacciarsi con i soggetti più disparati che vivono o operano nei luoghi in cui si dovrà svolgere lo scouting. Questo è un aspetto molto importante: il location manager deve avere la capacità di confrontarsi e di entrare in empatia con ogni categoria umana e quando si affida a qualcuno essere in grado di afferrare se il suo interlocutore può essere o meno di aiuto. Qui entrano in ballo le sue capacità comunicative ma anche il suo grado di cultura e di sensibilità. Deve farsi capire e far capire, quando serve, che cosa sta cercando veramente. Man mano che comincia a trovare, a vedere e a



Gennaro Aquino e Matteo Garrone (foto di Mario Spada)

fotografare (indispensabile un buon occhio fotografico) dei luoghi che a suo parere possono funzionare (sempre e comunque anche da un punto di vista produttivo) comincia a sottoporle al regista e allo scenografo che daranno il loro fondamentale parere in proposito. Dopodichè, si organizzano i primi sopralluoghi che serviranno a decidere cosa far restare in piedi e cosa invece scartare. In questa fase comincia a definirsi anche la dislocazione geografica delle varie location che formeranno l'ossatura visiva del progetto e non di rado alcuni luoghi considerati interessanti e suggestivi verranno scartati in virtù di accorpamenti territoriali mirati alla ottimizzazione produttiva. Con la fine della fase del cosiddetto "scouting" termina anche la parte più entusiasmante del lavoro del location manager al quale sarà richiesto, una volta scelte tutte le location, di seguirne la gestione nonché tutte le fasi preparazione scenografica, di permessistica per i mezzi tecnici della produzione e la successiva riconsegna delle stesse alla fine delle attività di riprese. Insomma, gran bellissimo lavoro quello del location manager. Nella mia esperienza personale ho avuto modo, collaborando ad alcuni film a cui sono particolarmente legato (vedi *Il racconto dei racconti* di Matteo Garrone o il film in post produzione *Il primo re* di Matteo Rovere) di conoscere a fondo, da un punto di vista paesaggistico architettonico e umano alcuni territori della nostra penisola che ho molto amato e che andrebbero ulteriormente valorizzati anche mediante la visibilità che può venirne dal piccolo e grande schermo.

Gennaro Aquino

Nato a Terzigno, in provincia di Napoli nel 1966. Dopo gli studi artistici a Napoli mi sono trasferito a Milano facendo varie esperienze lavorative nel campo delle arti figurative. Agli inizi degli anni 2000 sono approdato a Roma dove ho incrociato il mondo della Produzione cinematografica lavorando su numerosi progetti di film e serie televisive. Dal 2006 mi occupo, sempre nell'ambito della produzione cinematografica, di Location. Da allora con l'incarico di Location Manager ho collaborato con vari autori tra cui Matteo Garrone, Mario Martone, Edoardo De Angelis, Matteo Rovere, Francesca Comencini, Stefano Sollima, Valeria Golino, Lina Wertmüller, Alessandro Piva e tanti altri.

Teatro. Intervista con il doppiatore e regista teatrale Antonio Sanna. Un percorso teatrale originale portato avanti con coerenza, nonostante le molteplici difficoltà incontrate

Teatro e civiltà del lavoro

Formatosi nell'autunno 2017, il Comitato per la riapertura del Cinema Galaxy ha sempre cercato di associare la battaglia contro il venir meno degli spazi culturali a Roma a un'attività volta alla promozione delle espressioni artistiche indipendenti. Per questo, non si è lasciato sfuggire l'occasione di intervistare Antonio Sanna, che non è solo il doppiatore di celebrità del cinema internazionale (Antonio Banderas, Kenneth Branagh, Stanley Tucci ecc.), ma anche un attore, autore e regista teatrale dall'approccio originale. La sua ultima creazione, *La civiltà del lavoro*, rappresentata sul finire di febbraio al Teatro Tordinona, è un'ironica allegoria storico-sociale che s'inscrive perfettamente in un percorso mai prono alle mode del momento, di cui si restituiscono alcuni passaggi fondamentali



Stefano Macera

Cominciamo da una constatazione: su Wikipedia si parla di te solo in quanto doppiatore...

Direi che doppiatore è una definizione riduttiva, in quanto un doppiatore è in primo luogo un attore a tutti gli effetti. Io ho iniziato come attore già dal principio degli anni '70. Nella nativa Sardegna, cantavo e suonavo, ma poi ho deciso di seguire un corso di teatro al CIT (Centro d'Iniziativa Teatrale) di Cagliari; allora ho scoperto ch'era quella

la mia passione e ho abbandonato gli studi universitari in Medicina. Già nel 1974 mi sono trasferito a Roma: una scelta che per me significava libertà, anche in considerazione del rapporto conflittuale che avevo con la mia famiglia e, in un certo senso, con la mia terra. Il lavoro da doppiatore, per me, è venuto dopo, intorno al 1982. Col tempo, mi è servito per garantirmi una strada economica sicura, tale da permettermi di portare in scena i testi teatrali che avevo cominciato a scrivere. Nel 1984, con *Il mio Icaro*, ottenni il secondo premio all'Anticoli Corrado, il che mi ha spinto a intensificare l'attività di drammaturgo. Del resto, in quella fase, per lasciare più spazio ai miei progetti di scrittura e realizzazione scenica, avevo cominciato a lavorare sempre meno come attore per altre compagnie, dunque il doppiaggio è diventata la mia prima forma di sostentamento.

In qualità di attore per altre compagnie, quali sono state, per te, le esperienze più significative?

Per esempio, quella del 1981, quando partecipai a una rappresentazione del *Mercante di Venezia* interpretata, oltre che da Paolo Stoppa, che impersonava Shylock, da alcuni giovani attori che poi avrebbero avuto grande successo.

Tornando alla tua attività d'autore, sappiamo che essa è stata coronata anche da altri premi...

Sì, ho ottenuto diversi riconoscimenti. Già nel 1983 sono stato finalista al Premio Under 35 con *La strana vincita*. Poi ho ricevuto il secondo premio al "Fondi La Pastora" con *Pesce d'aprile*, mentre *Figli Nostri* è stato segnalato al Premio Candoni per i radiodrammi, *Metafisico e metà*

no è stato finalista al premio IDI nel 1993 e *Fratelli* ha conseguito il primo premio al Cosarda, nel 1995. Ma anche la narrativa mi ha dato, in questo senso, soddisfazioni: il mio romanzo *Su Sidaddu* è stato finalista all'XI edizione del Premio Italo Calvino, riservato agli scrittori esordienti.

Tutto ciò ha contribuito a rendere più visibile il tuo operato?

In verità, da questi premi non è mai derivata una grande attenzione da parte della carta stampata. L'unico spettacolo legato a un mio testo di cui i giornali si sono occupati seriamente è *Fenomeni non ancora classificati*, che è stato messo in scena al Piccolo Eliseo con la regia di Mita Medici, una personalità che, per le sue esperienze musicali e televisive, esercita sempre un certo richiamo sul sistema mediatico.

Come spieghi questo atteggiamento della carta stampata?

A monte, credo che vi siano pigrizia mentale e mancanza di curiosità, due tratti tipici della nostra critica teatrale. Per dire, un'iniziativa come la Compagnia degli Autori, cui ho dato vita con altri 6 drammaturghi nel 1991, da molti organi di stampa non è stata neanche menzionata. Eppure si tratta di qualcosa che non aveva precedenti da noi, se non il lontano gruppo degli 11 di Luigi Pirandello, che negli anni '20 ha dato vita all'esperienza del Teatro d'Arte di Roma, muovendo dall'idea di allesti-



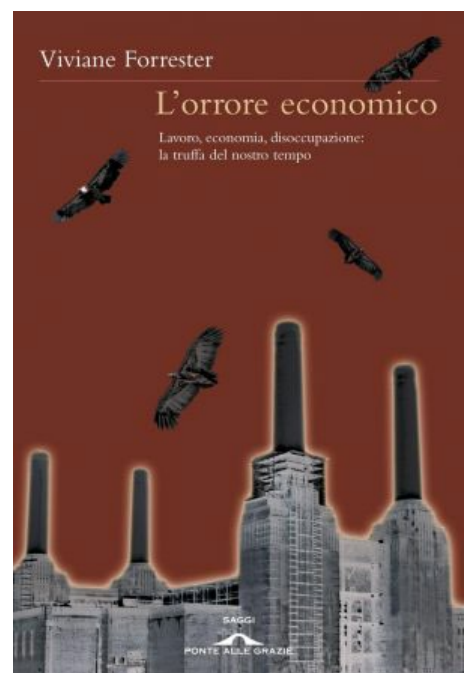
Antonio Gavino Sanna

re solo spettacoli di altissima qualità. Bene, noi come Compagnia proponemmo uno spettacolo al Tordinona, tratto da un mio testo, la risposta del pubblico fu notevole ma non venne nessun critico, non vi fu alcuna curiosità di conoscere e recensire uno spettacolo prodotto

da 7 autori, eppure era un fatto che poteva suscitare un certo interesse...

Un esempio rivelatore...

Che conferma che da noi predomina una mentalità sbagliata. Tempo fa, un attore italo-francese mi fece riflettere sulle differenze



tra il contesto italiano e quello d'oltralpe. Se in Francia, in un teatrino di periferia, qualcuno propone uno spettacolo valido, ci sarà sempre un critico che accorrerà, segnalandolo e contribuendo al suo passaggio nei teatri maggiori. La mia esperienza rimanda a qualcosa di radicalmente diverso; penso a un mio spettacolo ispirato a 1984 di George Orwell: *Infinito Futuro*. Nel 2011, ha esordito a Roma nel piccolo SeminTeatro di Garbatella, dove era programmato per 4 settimane ma poi, grazie al tam tam tra gli spettatori, è arrivato a 7. Poi è stato un mese al Teatro dell'Orologio e l'anno successivo è approdato al Teatro del Vascello. Un successo che si è basato assai più sul passaparola che sulle recensioni dei critici teatrali, quindi parliamo di qualcosa che difficilmente si può ripetere e che non basta a scalfire una mentalità deleteria, radicata da tempo. Per dire, ricordo che, nel 1987, mandai il testo de *Il mio Icaro* allo Stabile di Torino, che sembrava avere un approccio serio alla scelta delle opere da rappresentare, appositamente esaminate da un drammaturgo. Bene, quest'ultimo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
mi telefonò complimentandosi con me perché lo testo gli era piaciuto, ma poi specificò che lo aveva trovato troppo anomalo. All'epoca andava di moda il minimalismo e i grandi teatri difficilmente proponevano lavori nuovi che non fossero allineati a quella tendenza.

Oggi, invece, nel teatro sono tornati i temi sociali... Sì, ma vengono rappresentati in modo superficiale, senza svisceralarli. Temi epocali come il precariato o l'immigrazione sono utilizzati come meri pretesti per dare vita a spettacoli che non nascono da idee ma dalla necessità di "produrre", di riempire i cartelloni di titoli allettanti.

A questo proposito viene la tentazione di citare un tuo collega, Antonio Rezza, quando dice che: "Un teatro civile per un paese civile è un'utopia non per la civiltà del teatro ma per l'inciviltà del paese". Nel senso che, forse, in un paese incivile non si può riconoscere la civiltà del teatro, così come dell'arte e di tutto ciò che si sottrae alla logica dell'"utile" nella sua accezione economica...

Oppure il paese in questione trasforma tutto in merce, inclusa la cultura... Quel che è certo è che, per questa via, viene meno un elemento imprescindibile per qualsiasi attività espressiva: la verità. L'autore, in nome di esigenze produttive, viene spinto a parlare di cose di cui non ha avuto esperienza autentica, almeno in senso spirituale. La conseguenza è che manca ogni coinvolgimento reale, come in quel numero della rivista *Poesia* che uscì all'indomani dello tsunami che colpì il sud est asiatico e che si concentrava su questa tragedia, proponendo di fatto componimenti che risultavano artificiosi.

Questa visione utilitaristica ha interamente permeato di sé la nostra società, come evidenzi nel tuo ultimo spettacolo, "La civiltà del lavoro", un'allegoria che parte dalle origini della civiltà per arrivare ai giorni nostri. Da dov'è nata la spinta a concepire un'opera simile?

Da una domanda elementare: cos'è il lavoro? Dal punto di vista fisico la risposta è altrettanto semplice: è l'energia che serve per spostare un oggetto da qui a lì. Ricordo mio nonno e i miei zii che lavoravano in campagna, possedendo una vigna: non andavano mai in vacanza, si riposavano solo quando la campagna stessa si riposava e così riuscivano a produrre il necessario per vivere. Niente di più. Oggi invece produciamo oggetti che servono solo per essere venduti: li spacciamo per qualcosa di utile, ma è una menzogna, tanto più che usiamo buttare oggetti ancora funzionanti. Tutto questo non nasce da reali necessità umane e non fa che alimentare il meccanismo del consumo. Dunque, sei partito dalla terra...

Sì, perché nella terra è la chiave di tutto. Il contadino che non tiene conto dei ritmi della terra, muore, quindi è costretto ad essere saggio per necessità. Noi oggi stiamo facendo il contrario, sembra che la terra non ci riguardi, ma tutto quello che ricaviamo viene da là. Perciò dico che quella che racconto è una storia semplice: una storia di campagna, di terra, non può che essere semplice, siamo noi che la

complichiamo e dietro c'è l'imbroglione di chi lo fa artatamente per far prevalere l'interesse di pochi, facendoci credere che è socialmente



giusto così, che il lavoro aumenterà... ma non è vero, l'ha detto pubblicamente Keynes 90 anni fa. Come fa ad aumentare il lavoro, se non dividendolo?

Lavorare meno lavorare tutti?

Sì, ma avendo tutti un'adeguata retribuzione per vivere bene. Tutto deriva dalla divisione della ricchezza, e di conseguenza del lavoro e della crescita intellettuale: i più sono tenuti nell'ignoranza per essere sfruttati e mantenuti nella condizione di animali, senza possibilità di evolversi. Invece in un sistema senza più competizione fra le persone - dove ognuno ha il suo spazio per fare un lavoro e se quel lavoro non serve più è disposto a spostarsi per il bene comune, con la consapevolezza di essere parte di un tutto - nessuno si sentirebbe inferiore all'altro, reietto o emarginato, e decadrebbe ogni relazione classista.

La civiltà del lavoro conferma che la tua scrittura



"La civiltà del lavoro" di Antonio Gavino Sanna

drammaturgica risulta fortemente improntata alla critica sociale (vedi il già citato Infinito Futuro). Si possono riscontrare, in essa, un filo rosso o, comunque, dei temi ricorrenti?

Direi, il cibo, il nutrirsi. Nei miei copioni questo argomento ritorna sotto diverse forme, nel senso di divorare realmente o metaforicamente l'altro, mangiando sulla pelle e sulla storia di qualcuno come in *Infinito futuro*, divorarsi a vicenda, per avidità o necessità, divorare il nemico che ci sfrutta, o lasciarsi divorare

quale estremo sacrificio del materno, come nell'atto unico *Figli nostri*. Nello spettacolo *Proteine*, ambientato in un allevamento di eseri spersonalizzati in proteine, questo discorso è ancor più palese: quelli che dominano mangiano, e le vittime arrivano a fare uno sciopero della fame per non essere mangiati.

Dietro queste tue storie si sente una forza viscerale che parte dal profondo, dalla pancia...

Quando ho finito di scrivere il testo di *Figli nostri* sono stato male un giorno, come se mi avessero picchiato, sono passato dentro un tunnel senza sapere dove stavo andando...

Si direbbe che ti fai quasi "divorare" dai tuoi testi...

Se devo parlare di qualcosa vado fino in fondo, il che vuol dire vivere e superare una soglia del dolore. Nei miei spettacoli non faccio sconti neanche a me stesso, in *La civiltà del lavoro*, il mercante che irrompe nella scena alla fine si compra gli attori. Io non mi nascondo dietro le cose, ma cerco di fare spettacoli sinceri, espliciti, per questo scrivo solo su cose che mi coinvolgono personalmente e che mi spingono a riflessioni a tutto campo. Per dire, alla stesura di quest'opera ho atteso per due anni, passando attraverso molte letture: *La moneta* di John Kenneth Galbraith, *L'orrore economico* di Viviane Forrester, poi gli scritti di John Maynard Keynes, Joseph Stiglitz, Luciano Gallino, Adriano Olivetti e altri; per me si trattava di comprendere come funziona il sistema che sempre più condiziona le nostre vite.

Nel finale di La civiltà del lavoro rilanci la poesia del vivere per vivere attraverso una scena, quasi onirica, di convivenza umana semplice, generosa e disinteressata. Concepcisci questa immagine come sogno, utopia, speranza o rivoluzione?

Come una possibilità. Dipingo il quadro di una comunità dove una persona arriva, gli danno una casa, lui a sua volta ripara la casa del fornaio... non c'è denaro, c'è solo lo scambio. Non è un mio sogno, e non è così utopico, perché questo modello di società è stato praticato nell'antichità; la civiltà Inca viveva senza moneta, era una comunità in cui tutti facevano quello che c'era da fare gratuitamente. Come a dire che tu sei fornaio e fai il pane, io vengo da te e lo prendo, io sono attore e recito, tu vieni da me e ti godi lo spettacolo. Le possibilità potrebbero essere tante se uscissimo dalla logica della super-produzione finalizzata solo a produrre denaro, che non è ricchezza ma solo un'idea di ricchezza. D'altra parte, il denaro non è neanche più la moneta d'argento, ma un numero su un server, una fiche di soldi finti e svalutati che identifichiamo con la ricchezza perché socialmente è accettata come tale. Ma si tratta di una colossale menzogna.

Stefano Macera
Daniela Maurizi

per il comitato per la riapertura del Cinema Galaxy

Mostre

Lacerazioni

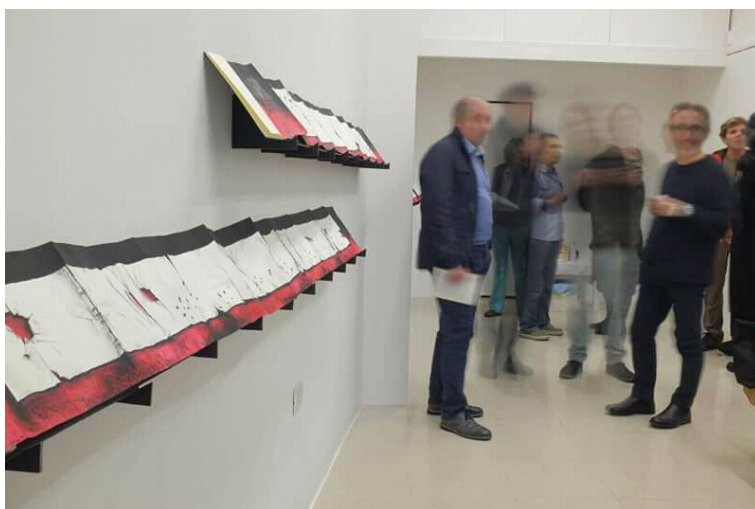


Leonardo Casula

Quello tra l'opera d'arte e l'oggetto che la ispira è un rapporto complesso, in specie se tale oggetto è costituito da un'altra opera d'arte. Non si tratta evidentemente della relazione di somiglianza che lega un'immagine fedele, o una copia speculare, al proprio modello. Viene da pensare piuttosto a un campo di forze, nel quale somiglianza e dissomiglianza, elementi comuni ed elementi non comuni, mostrino qualcosa a proposito di ciò che dell'ispirazione costituisce la fonte. Ciò che nell'ultimo lavoro di Roberto Randaccio complica ulteriormente le cose, tuttavia, è il fatto che il Cristo, soggetto del dipinto di Holbein al quale in modo dichiarato si ispira, nella nostra tradizione sia esso stesso un'immagine: l'immagine incarnata del Padre. Per questo, forse, non è azzardato sostenere che tale lavoro si presenti, in prima battuta, come una riflessione sullo statuto ontologico dell'immagine, sul suo modo d'essere. E, se è vero che questo stesso interrogarsi, in fondo, è da sempre all'origine del lavoro degli artisti, oggi che viviamo nella cosiddetta civiltà delle immagini, assume necessariamente un carattere d'urgenza rinnovato. È nota l'insistenza con la quale Francis Bacon sottolineava l'importanza, per il proprio lavoro, della fotografia. Furono tra l'altro le innumerevoli riproduzioni tratte da libri d'arte a guidarlo nella realizzazione dei numerosi studi dal *Ritratto di Innocenzo X* di Velázquez, e quando pure ebbe l'occasione di vedere *dal vero* il capolavoro che lo ispirava, rinunciò, rifuggendo un'esperienza che riteneva potesse essere devastante. Molti decenni di concettualismo e uno sviluppo tecnologico che ha il sapore di una rivoluzione ci hanno allontanato da ciò che qui, forse impropriamente, attribuisco a Bacon. Molti decenni ci hanno allontanato dalla priorità della sensazione e dalla sua logica, che a molti sono parsi elementi necessari alla lettura dell'opera di Bacon. In un'epoca nella quale, come si dice, la realtà si presenta *aumentata*, ciò

che possiamo cavare dall'immagine del mondo pare non sia da meno rispetto a ciò che possiamo cavare dalla sua conoscenza diretta. La domanda circa il modo d'essere dell'immagine

diventa quindi, inevitabilmente, quella circa la possibilità, in tale realtà, dell'esperienza. Viene quindi da chiedersi: siamo ancora capaci di ciò che Bacon temeva dell'incontro con l'opera di Velázquez? O la visione diretta delle cose si limita, ormai, a riconfermarci nel rapporto che abbiamo stabilito *altrove* con la loro immagine? Ho l'impressione siano queste le premesse necessarie a un primo approccio agli ultimi lavori di Randaccio, che a loro volta, in modo esplicito, con un altro grande antico maestro fanno i conti. La vicinanza più evidente alla fonte dell'ispirazione si gioca qui, innanzitutto, nell'analogia del formato, decisamente inconsueto nella pittura dell'epoca di Holbein e indicato da Julia Kristeva tra gli elementi capaci di accentuare il *realismo lacinante* dell'opera. E già a proposito di questo, che è il livello di lettura più immediato delle *Carte false* di Randaccio, qualcosa va detto. Non so se il loro autore abbia avuto esperienza diretta del dipinto di Holbein, penso si



possa affermare, comunque, che, per lo meno sotto questo aspetto, non pretende che il proprio pubblico l'abbia avuta. Le dimensioni del dipinto di Holbein, quando ci si trova davanti



alle *Carte* di Randaccio, si danno per conosciute, non per esperite. Si dà per acquisita una conoscenza mediata dal processo di astrazione che le informazioni a nostra disposizione richiedono. E, in questo processo, una parte importante gioca l'immaginazione. Dunque, *immaginiamo* le dimensioni del dipinto antico, ce ne facciamo un'immagine, alla lettera, leggendone la misura in nota alle sue riproduzioni. Ma non le conosciamo con il corpo, né, in fondo, con gli occhi. Il primo effetto che il lavoro "concettuale" di Randaccio ottiene, è dunque paradossale: invitandoci alla vista dell'oggetto materiale che presenta, ci riporta alla sensazione *concreta* di una forma e di dimensioni come queste (simili a quelle usate da Holbein). Dico paradossale, perché in verità non credo affatto che il lavoro di Randaccio abbia l'obiettivo di restituire alla pittura, anche solo sotto il profilo del formato, qualcosa di simile alla propria aura. La *Carta/sudario* che è messa in scena sul supporto dei materiali di uso più comune utilizzati da Randaccio, non reca l'immagine *acheropita* del Cristo, e non reca neppure una sua rappresentazione *fatta a mano*. È un oggetto

sensibile – che si può ripiegare e tenere in tasca – nel quale un altro oggetto è rappresentato in modo tanto accurato da sembrare presente.

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

E questo oggetto, presente *in immagine* e non *in realtà*, rimanda a propria volta ad un'immagine, che raffigura l'immagine per eccellenza: il Cristo. L'immagine per eccellenza, tuttavia, è tale, e può dunque rimandare al Padre, solo nell'attimo della sua sparizione sensibile, nel vuoto lasciato dalla propria dissoluzione materiale. Ognuna delle *Carte false* dipinte da Randaccio è, allo stesso tempo, un oggetto e il proprio senso. Ma, in *questo stesso tempo*, la catena dei rimandi trova il proprio soggetto ultimo in qualcosa che manca. E se è esattamente questo *stesso tempo* a chiedere un osservatore *corpore praesenti* che osservi sensibilmente, ciò che però tale osservatore deve osservare è esattamente un'assenza. Il Cristo che manca dalle opere di Randaccio, non è un Cristo Pantocratore, e non è un Cristo benedificante: è un *Cristo morto nella tomba*. È il Cristo che Holbein dipinge prima della resurrezione, prima che il corpo lasci il vuoto nel proprio sepolcro: il vuoto che è complemento dell'immagine, e che riguarda sia l'Incarnazione di Cristo in quanto immagine del Padre, sia la sua immagine (dipinta), in quanto immagine dell'immagine. Il mostrarsi del tutto *senza riserve*, è ciò che oggi non vediamo, necessariamente. Se ciò che vediamo è *tutto*, se ciò che vediamo è *ogni cosa*, ciò che invece ci sfugge è proprio la mancanza della riserva: della riserva di non visibile necessaria al nostro stesso vedere. È la mancanza, sulla carta, di ciò che, proprio mancando, dà senso alla carta. Questo, col proprio lavoro, Randaccio sembra in definitiva voler segnalare: la morte, qui, è quella dell'immagine; è quella di ciò che ha l'aria di vivere oggi in un'esuberanza mai registrata prima dalla storia. Ed è forse significativo che lo



segnali con quanto pare contraddirlo: è significativo che lo segnali con un'immagine.

Leonardo Casula

Filosofo e critico d'arte (Cagliari, 1962), ha collaborato a diversi programmi radiofonici Rai e ha lavorato nell'ambito della pubblicità e dell'editoria multimediale. Ha pubblicato la raccolta di poesie *Indice delle cose notevoli* (1991) e il romanzo *Il trasloco* (2011).

Il Cristo nel sepolcro (Kunstmuseum, Basilea) fu dipinto nel 1521 da Hans Holbein il Giovane (1497-1543). Si tratta di una tempera su tavola dalle particolari dimensioni, cm 30x200, che rappresenta l'immagine del Cristo depresso con i chiari segni di una decomposizione avanzata, in una claustrofobica visione sepolcrale. Furono proprio le strane dimensioni dell'opera e la drammati-

cità di quel corpo giacente a colpire la fantasia di Fëdor Dostoevskij, che vide l'opera durante una sua visita a Basilea. Lo scrittore rimase fortemente impressionato dal quadro, e ne lasciò memoria ne *L'idiota* (parte II, capitolo iv):

Sulla porta d'accesso alla stanza contigua era appeso un quadro dalle proporzioni alquanto strane [...] Raffigurava Cristo appena depresso dalla croce [...] «Questa... questa è una copia di Hans Holbein» disse il principe [...] «Ho visto questo quadro all'estero e non posso dimenticarlo»...

«Quel quadro!» esclamò improvvisamente il principe sotto l'impressione di un pensiero inatteso. «Quel quadro! A causa di quel quadro uno potrebbe anche perdere la fede!»

* Le foto del servizio sono di Marco Fronteddu



Un cinema contro l'oblio



Fabio Massimo Penna

“Febbrilmente, ma con ordine, vengono accatastati i cadaveri; e lavorando, uno dei soldati osserva – ma l'impressione è di tutti compreso il tenente: ‘Però, si trattano bene questi infedeli’. Il suo compagno replica ridendo forte: ‘

Si trattavano, grazie a noi; e ora, le loro donne profumate sono tutte nostre’. La banda preguista la violenza che seguirà, occhieggia imparzialmente le donne, le ragazze e le bambine pensando che ce n'è per tutti” (Antonia Arslan, *La masseria delle allodole*, Rizzoli editore, 2004). Con parole scarne, crude la scrittrice armena Antonia Arslan descrive, attraverso i ricordi personali, l'orrore del genocidio degli armeni, il grande male (metz yeghern). In realtà prima ancora dei fatti del 1915 gli armeni subiscono i primi massacri nel biennio 1894-1896 con le truppe turche e curde che compiono eccidi,



“La masseria delle Allodole” (2007) di Paolo ed Emilio Taviani

distruggono villaggi, costringono la popolazione a spostamenti forzati. Alcuni studiosi ritengono questi primi massacri una sorta di “prova generale” per quello che sarà il vero e proprio genocidio. Nel periodo della prima guerra mondiale la presenza di armeni che si arruolano volontari nell'esercito russo basta a scatenare una repressione violenta la cui ferocia trova le sue basi nel nazionalismo esasperato dei Giovani Turchi, la cui rivoluzione sfocia nel colpo di stato del 1913, che porta a sviluppare l'idea di “una patria turca territorialmente identificabile, di una homeland capace di costituire al tempo stesso un mito mobilitante, un ideale condiviso e una speranza per il futuro su cui coinvolgere i timori e le delusioni del presente entra quotidianamente nel discorso pubblico” (Marcello Flores, *il genocidio degli Armeni*, società editrice Il Mulino, Bologna, 2006). La grande tragedia comincia il 24 aprile 1915 con l'arresto di 2.345 armeni considerati tra i più influenti (dirigenti politici, intellettuali, giornalisti, funzionari pubblici) una mossa che colpisce i vertici della società armena privandola della sua élite nel momento in cui veniva avviata la campagna di stragi e deportazioni: “il processo di deportazione venne accompagnato e intrecciato, in modo inestricabile e che sembrava al tempo stesso necessario e spontaneo da violenze di ogni tipo: assassinii, mutilazioni, torture, conversioni coatte, riduzioni in schiavitù, furti e

brutalità di ogni genere. Le vittime erano uomini e donne, bambini e vecchi senza che distinzioni di età e di sesso potessero significare granché anche se per i maschi in età di leva era quasi scontato venire trucidati il prima possibile” (Marcello Flores, op. cit.). Come tutti i popoli vittime di massacri anche gli Armeni hanno dovuto fare i conti con la terribile piaga del negazionismo tanto che nel loro caso si è parlato spesso di “genocidio dimenticato”. Nel combattere il negazionismo, con tutta la sua portata di dolore per sopravvissuti ai massacri e per i discendenti delle vittime, il cinema si è spesso rivelato uno strumento di eccezionale efficacia. Nel riportare l'attenzione del mondo, che tende spesso a dimenticare, sull'immane tragedia armena sono stati fondamentali film quali *Ararat* (2002) di Atom Egoyan e *La masseria delle allodole* (2007) di Paolo e Vittorio Taviani. Anche lo scrittore è venuto a conoscenza di questi drammatici avvenimenti attraverso la visione delle summenzionate pellicole. Come si diceva nel precedente numero di **Diari di cineclub** “il cinema deve esprimere con le sue immagini e le sue storie espressione di vicinanza e solidarietà ai dannati della terra”. In casi come questi il cinema, oltre a mostrare partecipazione ai sofferenti, svolge un ruolo fondamentale nel cercare di sollevare il velo di oblio che troppo spesso nasconde verità terribili e ingiustizie inaccettabili. Pensiamo ai film sull'olocausto che permettono di non ab-



“Hotel Rwanda” (2004) di Terry George

bassare la guardia nei periodi nei quali affiorano improvvisi rigurgiti di antisemitismo o a opere come *Hotel Rwanda* (2004) che ha messo sotto i riflettori internazionale il massacro dell'etnia tutsi in Ruanda avvenuto tra l'indifferenza delle potenze europee. Anche questo terribile avvenimento non ha goduto di particolare attenzione mediatica. Cento giorni di follia durante i quali le persone venivano trucidate a colpi di machete dopo che la radio aveva lanciato il segnale di “tagliare gli alberi alti” (i tutsi erano infatti molto alti). *Hotel Rwanda* è un film percorso da impegno civile che ricorda come in quei massacri erano coinvolti tutti, anche una comunità internazionale indifferente. Queste pellicole permettono al cinema di assumere un'importanza sociale e civile nel far sì che la memoria del passato sia un monito per il presente e il futuro.

Fabio Massimo Penna

Gelone. La spada e la gloria



Nino Genovese

Nel complesso e articolato coacervo delle popolazioni della Sicilia greca del V secolo a.C., tra alleanze (a volte, anche con potenze straniere, come i Cartaginesi e, poi, i Romani) e guerre fratricide per la supremazia e la con-

quista di esigui territori, a un certo punto, emerge – con il suo carisma, l'ingegno, la personalità, le doti belliche – la figura di Gelone, che, fra l'altro, aveva il sogno, sicuramente utopistico (specie in relazione a quei tempi molto lontani e complessi) di unificare tutta la Sicilia, che non ha avuto, fino ad ora, l'attenzione e l'approfondimento che avrebbe meritato. Ecco il motivo per cui Gianni Virgadola (regista, scrittore, sceneggiatore, giornalista-pubblicista, autore di diversi romanzi e libri di saggistica, nonché di apprezzati film, tra cui l'horror *Lèmuri*, *il bacio di Lilith* del 2009, realizzato con la tecnica del cinema muto e distribuito anche negli Stati Uniti) gli ha voluto dedicare la sua ultima “fatica”, dal titolo *Gelone - La spada e la gloria*. Presentato a Roma (Casa del Cinema, 9 febbraio 2018), a Piazza Armerina (Enna) e, dallo scrittore, a Palermo (Auditorium RAI, 10 marzo 2018) e, il 10 maggio, nella “sua” (di Gelone ed anche di Virgadola) Gela (prov. di Caltanissetta), il film ripercorre, per l'appunto, la vita e le gesta di Gelone, che fu Tiranno di Gela dal 491 al 485 e di Siracusa dal 485 al 478. Punto focale del racconto, che vede rievocate anche le figure di Amilcare, Terone, Ierone e Damarete, è la battaglia di Himera, la cui vittoria diede al dinomene gloria imperitura. A fare da sfondo alla vicenda del Tiranno il tempo aureo della Sicilia greca del V secolo a.C. con le sue *polis* ricche di monumenti, di cultura e di sapere. Il film – realizzato dall'Istituto Culturale di Sicilia per la Cinematografia-onlus, con il Patrocinio del Comune di Gela e dell'Assessorato Regionale dei Beni culturali e dell'Identità Siciliana - si avvale della presenza di 400 partecipanti (tra attori, artisti, tecnici e comparse provenienti da tutta la Sicilia), con riprese effettuate a Gela, Agrigento, Siracusa, Palermo, Termini Imerese, Himera, Acate. Se, in genere, un docu-film storico e in costume della durata di 60 minuti costa alla Rai un milione di Euro, è giusto rilevare che Gelone (che dura 70 minuti nella versione lunga, 56' in quella televisiva) è stato realizzato con una liquidità di 30.000/35.000 Euro, e ciò è stato possibile grazie al sacrificio di attori, scenografi e arredatori, tecnici e comparse che hanno prestato la loro opera in maniera spesso gratuita. Ora, quando si vedono le locandine e le immagini di *Gelone*, di primo acchito si può pensare che sia un film cosiddetto “di genere”, magari appartenente a quel tipo di film di carattere pseudo-storico, in costume, o – addirittura

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

– al genere cosiddetto *peplum* (che mettevano sullo schermo le imprese di eroi leggendari o inventati, come Ercole, Maciste, Ursus, e così via), molto frequenti negli anni Sessanta. Luigi Chiarini (noto studioso di cinema, docente e regista) diceva: «Il film è un'arte, il cinema un'industria»: il che significhi che il cinema, per produrre i suoi film, ha bisogno di una vera e propria industria, perché per realizzare un film (sia o non sia un'opera d'arte, ma anche solo un film d'intrattenimento) occorrono molti strumenti tecnici, molti macchinari, molte persone, e non indifferenti mezzi economici; e occorre anche che un film abbia determinate caratteristiche per recuperare le



spese effettuate e avere un certo successo – come suol dirsi – al “botteghino”. Negli anni Sessanta, in Italia, il cinema stava attraversando una delle sue numerose, cicliche “crisi”; si producevano pochi film e se ne importavano moltissimi dagli Stati Uniti e da vari Paesi europei: infatti, allora si andava al cinema tantissimo, certo molto più di oggi, perché non esistevano le videocassette e i dvd, non c'erano i numerosi canali televisivi – a pagamento o anche in chiaro – dedicati in gran parte, o addirittura in maniera esclusiva – ai film, ed anche i più piccoli centri d'Italia avevano le sue sale, molto frequentate. E allora, per superare questa crisi, il genio italico s'ingegnò a produrre anche in Italia i film cosiddetti “di genere”. I primi furono, per l'appunto, i *pepla*, cui abbiamo già accennato; ma vi furono anche i gialli, i “poliziotteschi”, le commedie erotiche, i *western* cosiddetti “all'italiana”, che ebbero un successo immenso, il cui maestro indiscusso è Sergio Leone, che, però, come primo film, aveva realizzato – nel lontano 1961 – proprio un'opera in costume, di carattere pseudo-storico, dal titolo *Il Colosso di Rodi*. Il film di Virgadola non è un film vero e proprio (nel senso canonico, tradizionale del termine); non è un *peplum*, né un semplice film in costume o storico “di finzione”; non è neanche un documentario *stricto sensu*, ma è quello che – con un neologismo coniato dagli storici del cinema – viene definito un *docu-film*. Già all'epoca delle origini e dei primi tempi del cinema, infatti, vi sono due tipi di film: le riprese “dal vero” (che documentavano – sia pure in pochi minuti – feste, celebrazioni, usi e costumi di paesi anche lontani, avvenimenti storici, ecc.) e i filmati “a soggetto” (che si avvalevano di una trama, di storie di finzione ricostruite in studio). I fratelli Lumière riprendevano prevalentemente scene “dal vero”, documentavano visivamente ciò che si verificava davvero davanti ai loro occhi, che accadeva nel mondo, dando vita a film che si possono equiparare (fatte le debite proporzioni) ai

moderni documentari. Invece Georges Méliès è il “mago” che si accosta al cinema dando vita a una serie di storie non riprese dal vero, ma da lui ideate e inventate di sana pianta, ricostruite e realizzate nei suoi studi, avvalendosi, peraltro, dei primi (per quell'epoca) mirabolanti, stupefacenti “effetti speciali”. Così, gli storici hanno parlato di una *Linea Lumière* (che darebbe l'avvio al documentario) e di una *Linea Méliès* (da cui, invece, scaturirebbe il film a soggetto, di finzione). Ma bisogna anche notare che queste due linee di tendenza non sono come due rette parallele che non s'incontrano mai; ma esse, invece, convergono, s'intersecano, interagiscono. Così può capitare che i Lumière realiz-

zino qualche piccolo filmato a soggetto (come la *gag* di pochi secondi *L'annaffiatore annaffiato*, ma tanti altri), mentre Méliès non esita, neppure lui, a riprendere scene “dal vero”, così come si presentano ai suoi occhi. Dalla fusione, dall'unione di questi due tipi di filmati nasce quello che, in epoca moderna – come già detto – viene definito “docu-film”, vale a dire un documentario che, al suo interno, contiene sequenze ricostruite e/o interpretate da attori. Per entrare nello specifico di *Gelone*, esso, in effetti, potrebbe essere considerato un documentario, nella misura in cui racconta le gesta di Gelone, avvalendosi di una rigorosa documentazione storica (con l'appoggio di un Comitato Scientifico *ad hoc* costituito). Solo che, a un certo punto, molti di questi avvenimenti – raccontati (come usa fare in tutti i documentari) dalla voce fuori campo di Michele Nicotra – rivivono sullo scher-



mo, attraverso i “corpi” e la recitazione degli attori che vi interpretano i vari personaggi (tra cui Davide Geluardi, nel ruolo di Gelone, e Paola Sini, nel ruolo della moglie Damarese, e molti altri), come se si trattasse di un film a soggetto, di “fiction”. Sono proprio queste le caratteristiche che definiscono il film di Virgadola, che presenta fatti antichi attraverso le testimonianze degli storici (Tucidide, Erodoto, Diodoro Siculo, ecc.), attraverso disegni, illustrazioni, oggetti antichi, statue, vasi



decorati, siti archeologici, musei, ma anche attraverso vicende ricostruite, che comprendono dialoghi vari, colloqui amorosi, scene di battaglia (a piedi o a cavallo), ecc. In un film siffatto, molto importanti risultano il trucco, le armi e le attrezzature, i costumi (molto belli, tutti realizzati, con grande gusto e notevole maestria, da Antonietta Coniglione), la fotografia (Marcello Covoni), le musiche (Marco Werba e Cristina Saraceno), il montaggio (Vincenzo Di Giacomo), le interpretazioni (Davide Geluardi, Paola Sini, ecc.). Il risultato è quello di un film realizzato con molta serietà e professionalità, diretto con quella competenza che ha sempre contraddistinto i lavori precedenti di Virgadola. Potremmo dire un bel film “didattico”, “didascalico” (nel senso più “nobile” del termine), sicuramente adatto per gli studenti, tant'è vero che fa parte del “Progetto di Studio e Approfondimento della Sicilia Greca Arcaica” della Regione Sicilia. E nella Sicilia greca un posto di assoluto rilievo è quello occupato proprio da Gelone, un personaggio storico il cui nome tutti hanno sentito “orecchiare” o di cui hanno letto poche notizie nei libri scolastici di Storia; ma – al di là degli “addetti ai lavori” e degli specialisti del settore, che hanno effettuato ricerche specifiche – sono davvero pochi a conoscerlo veramente, a sapere cosa ha fatto, qual è il suo ruolo (peraltro, importantissimo) nella storia lunga e complessa della nostra bella isola. Virgadola con il suo film ce lo fa capire chiaramente. E ci fa capire anche che la memoria storica (anche quella più antica) non va rimossa, anzi – al contrario – deve essere conosciuta da tutti, perché (può sembrare banale e scontato, ma occorre invece ripeterlo e ribadirlo con forza) il passato è importante non solo in sé e per sé, ma anche perché può servire a farci comprendere meglio il presente e la realtà che ci circonda.

Nino Genovese

*Le foto del servizio sono state scattate da Roberto Virdiano e rappresentano l'attore Davide Geluardi (Gelone) in diverse scene del docu-film

Wiwa l'Italia liberata dai Boys Scouts

Il 25 aprile di Paolo Mieli al TG3 RAI

La storia appartiene innanzitutto all'essere attivo e possente, a colui che combatte una grande battaglia, che abbisogna di [...] maestri [...] e non può trovarli tra i suoi compagni e nel tempo presente. [...] arguisce che la grandezza, un giorno esistente, un tempo fu comunque possibile e perciò sarà anche possibile di nuovo: egli percorrerà più coraggioso il suo cammino, poiché ora è sgominato il dubbio, che lo afferra nelle ore di maggiore debolezza, se per caso egli non cerchi l'impossibile. [...] Voi potete interpretare il passato solo con la forza del presente: nella più forte tensione delle vostre più nobili qualità coglierete ciò che nel passato è grande e degno di essere noto e custodito.

(Friedrich Nietzsche, Considerazioni inattuali, 1873-76, Seconda Considerazione, Sull'utilità e il danno della storia per la vita, 1874)

So che dopo la mia morte sulla mia tomba sarà deposta molta immondizia. Ma il vento della storia la disperderà senza pietà.

(Iosif Vissarionovič Džugašvili, noto Iosif Stalin, a Vlačeslav Michajlovič Molotov, 1943, cit. in Felix Cuev, 140 Conversation with Molotov, Mosca, 1991)

Dovremmo ricordarci che senza Stalin ora saremmo tutti nazisti. Invece Benigni, in una delle sue genuflessioni alla Chiesa e all'America, ha fatto liberare Auschwitz da un carro armato americano. Roberto! Auschwitz è stata liberata dall'Armata Rossa.

(Mario Monicelli)

Il compagno Stalin ha terminato bene la sua giornata, anche se troppo presto per noi e per le sorti del mondo. [...] Uomini di ogni credo, debbono oggi riconoscere l'immensa statura di Giuseppe Stalin [...] un gigante della storia e la sua memoria non conoscerà tramonto.

(Sandro Pertini, partigiano e Presidente della Repubblica dal 1978 al 1985)

Professor Canfora, in questi giorni i giornali sono pieni di articoli sul leader sovietico scomparso mezzo secolo fa. [...] Il tema che, inevitabilmente, ricorre con maggiore frequenza riguarda la dura repressione che caratterizzò la sua gestione del potere. [...] Che cosa ne pensa?

Giudicare con il codice penale l'opera di rivoluzionari, da Cromwell che fa tagliare la testa a Carlo I a Robespierre che mette in atto il periodo del terrore è completamente sbagliato. Il problema è sapere da che parte uno si pone. Se si ritiene che tutta questa vicenda, ovvero tentare l'instaurazione di una società più giusta dopo i disastri compiuti dalla borghesia nella carneficina della Prima guerra mondiale, fosse un'impresa da perseguirsi o no. È questa la domanda. [...] Questo non per giustificare tutto, ma per dire che anche le cose più crudeli, che certamente non ci piacciono affatto, non vanno giudicate in astratto, ma sempre in relazione a quello che stava succedendo. Dice uno storico [...] Domenico Losurdo - e [...] anche Paolo Mieli gli ha dato ragione - che quando si parla di crimini dello stalinismo e [...] del nazismo, si dimentica il terzo soggetto. E cioè i crimini del liberalismo. [...] non è affatto vero che poi in questa parte del mondo tutto è andato dolcemente, tra elezioni parlamentari e conflitti affrontati civilmente. Sono balle, [...] l'occidente liberale ha perpetrato crimini inauditi ai quattro angoli del pianeta.

(Vittorio Bonanni, Intervista a Luciano Canfora a 50 anni dalla morte di Iosif Stalin, in Liberazione, Roma, 5 marzo 2003)

Stalin [...] Non ho intenzione di dipingerlo come un eroe ma vorrei raccontarlo basandomi sui fatti. Lui ha combattuto la macchina da guerra tedesca più di ogni singola persona. Non possiamo giudicare la gente considerandola solo buona o cattiva.

(Oliver Stone, in la Repubblica.it, 11 gennaio 2010)

Chi non conosce la storia è uno sciocco, ma chi, conoscendola, la chiama bugia, è un delinquente.

(Bertolt Brecht)

Ci vediamo all'oratorio/al rosario delle sei/tu avverti Don Vittorio/che venga pure lui/Tutti insieme in sacrestia/per il quiz sul catechismo/Pater Noster, Ave Maria/energia ed entusiasmo!!!/Ci scambiamo figurine/del Nuovo testamento/ci impegniamo nel sociale/per il canile comunale/Siamo giovaniiii!!!/Lardo ai giovani!/Lardo ai giovani!/Lardo!/Poi di corsa all'ospedale/a trovare gli ammalati/per provare a consolare/salutare e confortare/Coraggio, siamo giovaniiii!!!/Lardo ai giovani!/Lardo ai giovani!/Lardo!/Con la cara suora Assunta/noi facciamo autocoscienza/poi spontanea confessione/per ottenere l'assoluzione/Mi assolve madre, sono giovanee!!!/Lardo ai giovani!/Lardo ai giovani!/Lardo!/Lardo ai giovani!/Lardo!/Lardo ai giovani!/Lardo!/Lardo ai giovani!...

(Lardo ai giovani...)

(Skiantos, Lardo ai giovani, da Sogno improbabile, EMI, 2005)



Antonio Loru

Res gestae o Historia rerum gestarum, Histoire événementielle o Nouvelle Histoire, Storia o storiografia: che cos'è la storia? Chi la fa? Come la fa? Perché la fa? Cosa vuol dire fare la storia? È fatta una volta per tutte, o si rifà continuamente? Peppino, baffo to-

tales Stalin, pare abbia detto, senza pudore, a un giornalista: *non temo il giudizio della storia, la storia la scrivono sempre i vincitori, in questo momento la storia la scrivo io!* L'Italia liberata dal nazifascismo da un gruppo di adolescenti quarantenni, coi pantaloni al ginocchio e una divisa che più ridicola c'è solo quella da parata dei barracelli sardi; ma dai! Scena: attorno a un fuoco, acceso sfregando rametti secchi, cantando canzoni GIAC, attendono l'alba successiva per attaccare i convogli dei resti dell'esercito tedesco in rotta, a sventare probabili rappresaglie degli ex alleati, sulle popolazioni inermi dei villaggi appenninici che incontrano lungo le strade della loro ritirata. Da non

crederci: e infatti non è vero. Si tratta di un racconto, consegnato alle nuove generazioni che della complessità e del rigore metodologico della ricerca storica, (dalle scuole elementari all'università) la storia è un raccontino melenso ideologicamente elaborato per ottenere dai discendenti mnemoniche risposte adeguate a una visione del mondo dove i cattivi sono solo coloro che non sono scesi a patti con la visione cattolica del mondo). Se davvero le organizzazioni cattoliche, (SCOUTS, FUCI, GIAC) avessero fatto serio antifascismo, il fascismo le avrebbe lasciate in vita? La Chiesa cattolica fa accordi col mangiapreti Mussolini, (mangiapreti per origine socialista, poi beatificato da Pio XI, *l'uomo della Provvidenza*,¹ sulla Via della Riconciliazione, da socialista convertito a fascista e clericale). Don Sturzo, lui farà antifascismo, senza tanti tatticismi, tant'è che i vertici



Paolo Mieli

cattolici, per non disturbare l'idillio con il regime, gli suggeriscono di pulire il posto: e lui ripara all'estero! Ci vuole rispetto per le verità storiche che, pure plurali, devono essere coerenti ai fatti. Rispetto per tutti, a cominciare dall'Armata Rossa, che ha liberato l'Europa dal nazismo, *male assoluto*, come lo definì Karol Wojtyła, e il comunismo sovietico *male necessario*, necessario a liberare il mondo dal nazifascismo! Serve rispetto per il popolo sovietico, che ha lasciato sul campo della Seconda Guerra Mondiale

venti (20) milioni di morti! Il 25 aprile 2018 è andata in onda una ricostruzione storiografica che attribuisce ad alcuni baldi campeggiatori, italiane contrefigure dei Boys Scout creati dall'opera dell'inglese Sir Robert Stephenson Baden-Powell, Primo barone di Gilwell,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

emuli dell'Associazione delle Giovani Marmotte, nate dalla fantasia dell'americano Walt Disney, i principali meriti della Resistenza italiana al nazi-fascismo! Cari amici cattolici che non avete dimenticato le origini cristiane della fede che vi anima nella vostra opera a favore degli ultimi, dei derelitti, non abbiatevene a male: molti di voi li conosco personalmente, tanti, tra le persone a cui tengo di più, appartengono alla vostra confessione: vi stimo, vi rispetto, e vi voglio bene. Ma il programma RAI 3 di Mieli è un insulto, non solo alle verità storiche, agli uomini e alle donne che hanno davvero fatto la Resistenza, (anche a quei cattolici che per farla hanno disobbedito alle loro gerarchie, che con i fascisti italiani, e con i nazisti tedeschi, hanno stipulato *concordati* che hanno consentito di fare, in Italia in special modo, del cattolicesimo la religione di Stato, fascista ovviamente), ma all'intelligenza. Quel cattolicesimo militante (che oggi ha le mani in pasta in tutti i settori dei servizi - alle imprese e alle persone, in Italia e nel mondo - che assieme alla produzione delle armi, crea i maggiori profitti) non ha niente a che vedere coi nobilissimi principi del cristianesimo evangelico che animano l'azione di tanti cattolici che meritano stima e il rispetto, è invece *religio instrumentum regni*. Oggi, più precisamente il cattolicesimo si è fatto agenzia etica per controllare le società e coadiuvare la spietata economia capitalista che a livello mondiale opprime, cristallizza, naturalizza e *rende eterno e necessario* il presente, cancella il futuro come possibilità di un mondo diverso dall'attuale. Bizzarro: al tempo della fine delle ideologie, è considerato obsoleto il comunismo moderno, (il *Manifesto* risale a soli 170 anni fa), e attuali i principi di un'ideologia di potere che, (tralasciando l'imbroglio della falsa Donazione di Costantino), dalla notte di Natale dell'800, (sono passati ben 1218 anni!), ai medievali vescoviconti, alla reazione tridentina al protestantesimo moderno, furbescamente chiamata Riforma cattolica, al Congresso di Vienna del 1814, e ancora per tutto il Novecento, e attualmente, mette il suo potere carismatico a disposizione delle nobiltà prima, delle borghesie poi, mai del popolo! Al termine di ogni puntata, Mieli, in stile vespiano, chiede allo storico di gran vèglia ospite di suggerire un libro e un film sul tema del giorno. Anch'io, dal mio parzialissimo *Punto di vista*, voglio suggerire un film: Amen, di Constantin Costa-Gavras, tratto dal testo teatrale, *Il Vicario* di Rolf Hochhuth, e, (chiedendo scusa al grande Giovanni Luigi Zedda), un libro: *I Segreti del Vaticano. La santa sede e il nazismo*, di Pierluigi Tombetti, ARKADIA EDITORE, Cagliari, 2015, corredato di un ricco, interessantissimo e variegato apparato iconografico. Buona visione e buona lettura. E ovviamente, sempre Resistenza. Di queste tristi tempi di neofascismo, neanche tanto velato, in particolare.

Antonio Loru

1 Vogliamo anzitutto, (allocuzione di Sua Santità Pio XI ai professori e agli studenti dell'Università Cattolica Sacro Cuore di Milano), 13 febbraio 1929.

Due punti di vista dell'attuale cinema italiano: Francesca Archibugi e Paolo Virzì



Leonardo Dini

C'era una volta la commedia all'italiana, c'è oggi il film sociale all'italiana. Nei mesi scorsi ho visto in sala Stampa Estera i nuovi Film di Francesca Archibugi e di Paolo Virzì. *Ella e John The leisure seeker* di Paolo Virzì

Gli sdraiati di Francesca Archibugi. Queste due intelligenze del cinema italiano che raramente vengono confrontate dalla critica hanno questa volta usato una cifra stilistica nuova. Nel suo film la Archibugi ha citato una sequenza di *Blade Runner* per descrivere la guerra generazionale tra giovani e vecchi in Italia, a sua volta Virzì ha scritto un film che sembra un romanzo per raccontare la ricerca impos-



"Gli sdraiati" (2017) di Francesca Archibugi, adattamento dell'omonimo libro di Michele Serra

sibile del passato e della giovinezza perduta nel tempo, da parte di una coppia di anziani americani un intellettuale professore universitario e una donna anticonformista e coraggiosa che pur malata in modo incurabile percorre con lui un tratto finale condiviso delle due vite. Due piani di lettura due metodi di regia e di scrittura ma una cifra convergente quella della analisi critica sociale della realtà. Virzì riscrive il suo cinema si trasferisce nella realtà americana per la prima volta fa un film totalmente americano, senza per questo cercare le simpatie della Academy ma con sincera volontà di studiare questa strana America versione Trump. Significativa la sequenza con il professore sperduto in una folla entusiasta e provinciale dei surreali tea party e comizi trumpiani che sembrano un sogno felliniano. Paolo sceglie però attori con l'Oscar, due assoluti del cinema Anglo americano, Helen Mirren e Donald Sutherland e li rende coppia perfetta credibile realistica. Archibugi invece punta la sua analisi psicologica su la famiglia media italiana attuale dove la famiglia tradizionale si ritraduce in una famiglia aperta e dove il finale si rivela caoticamente e imprevedibilmente felice pure attraverso drammi personali e relazionali incrociati quasi indistricabili. Si vede

molto del cinema francese in questa prospettiva italianissima di Archibugi che con bella finezza psicologica tratteggia quasi per pennellate da pittrice per immagini tanti ritratti che descrivono bene la società italiana di oggi da nord a sud. Nel film di Virzì una America che sembra la Svezia del benessere che diviene dramma e suicidio condiviso come gesto di amore estremo. Nel film di Francesca invece una Italia cinica dove affari e carriera mettono in disparte sentimenti e affetti che riemergono dopo tanti anni per inquietare delle certezze edonistiche è un culto della personalità tipico dell'olimpio televisivo. Due modi di capire e studiare il Mondo uniti da una stessa passione politica intellettuale per il sociale per la difesa dei deboli e dei fragili unisce il cinema di Virzì e di Archibugi e Italia e America da macromondo si fanno micromondo dove tutto

è possibile dove le vite prendono percorsi imprevisi e imprevedibili, dove la critica di sé dei propri errori prevale su edonismo e felicità di facciata. Due Film che fanno riflettere su come è il mondo attuale, su come potrebbe essere e, come la borghesia, specie se alta e intellettuale, tuttora nei due continenti vive o crede di essere in un mondo a sé che si rivela tanto fragile quanto falso e spesso drammatico, dove il teatro sociale degli affetti del lavoro delle ambizioni trova lo scacco Jaspersiano, spesso proprio nella incomunicabilità dei sentimenti e delle emozioni come per primo Antonioni aveva intuito. Ecco



"Ella & John - The Leisure Seeker" (2017) di Paolo Virzì

dunque che paradosso dei paradossi Archibugi e Virzì stavolta sembrano Ingmar Bergman e Visconti nell'affrontare questi gruppi di famiglie in un interno e il viaggio attraverso l'America dei protagonisti del film di Virzì appare subito vicino a quello del *Posto delle fragole* di Bergman anche se in entrambi i Film forse per non renderli insostenibili agli spettatori comuni manca un tentativo di sperimentalismo assoluto visivo e di sceneggiatura come in *Persona* di Bergman o in *Adele H* di Truffaut o in *Zabriskie point* di Antonioni. In assoluto vedo una evoluzione in entrambi i registi verso una cura del dettaglio visivo e psicologico e paesaggistico questo in particolare si evidenzia nelle sequenze finali quasi ecologiste dei due Film.

Leonardo Dini

Cannes 2018 | riflessioni rapide

Radiografia di un mondo in crisi



Angel Quintana

Ne *Le Livre d'Image*, Jean-Luc Godard propone una bella riflessione contro tutto il pensiero ortodosso. Specialmente sui libri che acriticamente asseriscono l'affermazione di un dogma religioso o politico; per il regista il libro delle immagini deve essere un libro eterodosso

che deve permettere un pensiero distaccato e consentire l'affermazione dell'alterità. "Il libro delle religioni" (La Bibbia, La Torah, il Corano) ha sacralizzato il testo e si è dimenticate delle società". Il libro delle immagini è quello che deve consentirci di tornare alle società basate sulla riunificazione di più immagini diverse. Il magma delle immagini di Aby Warburg, le costellazioni di Walter Benjamin o il museo immaginario di André Malraux, sono al centro del pensiero di Godard. Un cineasta che considera l'immagine come il riflesso di un certo tempo della resurrezione. Il problema è che nel XXI secolo l'utopia non arriva mai e il passato non smette mai di tornare. *Le Livre d'Image* - Speciale Palma d'Oro nel Festival di Cannes del 2018 - si è contraddistinto come film distinto e distante di un festival, in cui da un lato c'era il cinema e dall'altro il lavoro di un creatore visionario. Il festival di Cannes può anche apparire un grande libro di immagini con cui possiamo costruire l'equilibrio di come il cinema afferma il suo presente. Cannes 2018 è stato l'anno dell'affermazione della differenza, inserita in molteplici angolazioni dal sociale al sessuale. Dalla distanza che implica l'esistenza di un gesto artistico come antidoto alla cacofonia informativa, il festival ci ha offerto un'ampia cartografia di un mondo malato, ma che, a differenza della passata edizione, ha indicato che forse c'è qualche luce oltre il nichilismo. Al di là delle posizioni estetiche, il grande dibattito sorto a Cannes sta nel sapere se questa via verso la rivelazione della speranza passa necessariamente attraverso l'umanesimo o l'umanitarismo. L'umanesimo è un atteggiamento che implica fiducia e fede nell'educazione dell'essere umano. L'umanitarismo emerge come un gesto di solidarietà verso gli altri, articolato dalla cattiva coscienza. Dov'è la linea che separa l'umanesimo dall'umanitarismo? La domanda è basilare per comprendere i punti di forza e di debolezza del Festival de Cannes come quel grande libro di immagini che è stato creato attorno alla deriva del mondo attuale, nel 2018. Il festival ha vissuto un'edizione di transito, quasi di cambiamento. I critici, per la scarsa presenza di film americani e di alcune sospette solite presenze - Sorrentino, Audiard, etc. - hanno consentito che diversi media parlassero di un concorso decadente. Tuttavia, nel momento della verità, le mutazioni hanno generato un



"Le livre d'Image" di Jean-Luc Godard

rinnovamento e Cannes è stato un grande festival. Se riprendiamo il dibattito tra umanità e umanesimo, vedremo che a Cannes 2018 l'umanitarismo ha fornito al festival i suoi momenti peggiori. All'inizio del film *Capharnaüm* di Nadine Labaki, un bambino di dodici anni accusa i suoi genitori di averlo concepito. Il bambino è vittima di una società disintegrata, ma lo sguardo del regista non analizza le cause di questa disintegrazione, ma solo le conseguenze che permettono di avvertire un sintomo di generale cattiva coscienza. Anche se non è un'opera così di spessore come quella di Labaki, *Shoflifters* di Hirokazu Kore-Eda ritorna anch'esso al tema umanitario quando mostra una famiglia che non funziona. Kore-Eda ci parla con sentimentalismo della solidarietà tra i diseredati in un Giappone che ha cessato di essere il paradiso di un'ampia media borghesia. *Mon tissu préféré* di Gaya Jili ci parla di Nahla, una giovane siriana che vive in uno stato di repressione sessuale nei giorni prima della guerra. C'è nel film un autoritarismo metaforico che indebolisce la pretesa di considerare Damasco come paradiso delle *Mille e una notte*. *Les filles du soleil* di Eva Husson confonde il femminismo con una sordida visione di solidarietà

tra le donne prima delle barbarie del jihadismo. Stephan Brizé confonde il combattente con il martire quando con il suo film *En guerre nos* parla delle lotte operaie nel presente. Forse non è una coincidenza, che al culmine dell'Umanitario, Wim Wenders paragoni Papa Francesco a San Francisco di Assisi e che la voce del Papa risuoni come paradigma di una società dei me-

dia che vende l'umanità. *Save the children*. Di fronte a visioni che cercano la complicità sentimentale della cattiva coscienza, emergono altre figure chiave che indagano su ciò che oggi può essere l'umanesimo. Forse la voce più importante è quella di Lazaro, il protagonista di *Lazaro Felice* di Alice Rohrwacher. Come se fosse emerso da un film di Pasolini, Lazaro è il santo laico che porta in questo mondo la forza dell'innocenza come alterità alla corruzione e al degrado. È un grande umanista anche Nuri Bilge Ceylan. In *The Wild Pear Tree* si racconta di Sinan, un giovane laureato che non trova alcuna prospettiva futura in Turchia. Sinan ha due alternative, disperazione o tenacia. Nonostante tutto, egli persevera. Curiosamente, Cannes 2018 è stata talmente legata al presente che è stato un festival che non ha guardato al passato e quando lo ha fatto è risultato sempre uno specchio del presente. Un passato rivisitato è stato un passato vicino nel tempo, situato negli anni settanta. *Leto de Kirill Sebrennikov* parla di come la musica rock sia penetrata nel cuore di uno stato comunista agonizzante mentre *Cold War* di Pawel Pawlikowski mostra come l'amore non possa

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

non possa affermarsi in un mondo comunista in cui la ragione di stato si oppone al desiderio. Anche Spike Lee parla di un passato prossimo in *Blackkklansman*, di quel passato come evidente seme del presente. I bianchi suprematisti sono i rappresentanti di quella profonda America che ha generato il mostro. Ancora guarda il movimento tra il passato e il presente *Dogman* di Matteo Garrone. Il punto di partenza sono alcuni eventi accaduti nei primi anni ottanta, con il crimine del Canaro della Magliana che ha ucciso il pugile Giancarlo Ricci. Garrone parte dell'evento per parlare della crisi dell'umano, per mostrare come gli umani si possano trasformare in cani rabbiosi, perdendo la loro integrità morale. In *El ángel* di Luis Ortega, c'è un ritorno agli anni settanta per evocare il vero caso di uno psicopatico nichilista. In questo caso, gli eventi politici dell'Argentina negli anni settanta sono sospesi per rivendicare un tardo post-modernismo basato sull'affermazione di alcuni che si divertono a morire. Una proposta situata agli antipodi di *Long's day journey into the night*, in cui il passato esiste ma emerge come serie di indizi e ricordi sparsi che la memoria non può mai catturare. Molti modelli di costruzione dell'identità si rompono, per dar luogo ad altri esempi di diversità di un'altra rivendicazione sessuale. *Border* di Ali Abbasi ha come protagonisti due esseri senza genere, due troll. La sua condizione sessuale è basata sulla differenza, sulla esistenza dell'accettazione della transessualità. *Girl* di Lukas Dhont mostra anche un corpo transessuale, un ragazzo che prende gli ormoni per diventare una ragazza stilizzata e una ballerina prestigiosa. Il corpo risalta come uno spazio di sperimentazione volto a forzare l'alterità. Questa sovversione del genere è presente in *Muere, Monstruo, Muere* di Alejandro Fadel dove c'è un essere con una bocca a forma di una vagina dentata e una coda a forma di pene. L'omosessualità lotta per affermarsi in un paese come il Kenya, dove le leggi impediscono alle donne di avere relazioni tra loro. *Rafiki* di Wanuru Kaiku, parla del lesbismo e dell'impedimento della distribuzione del film nel suo paese. Ancora la sessualità impone le sue leggi di potere a *Sofia* di Meryem Benm'Barek, dove una giovane donna marocchina per essere rimasta incinta senza essere sposata, sarà imprigionata. Lo stupro come vessazione e umiliazione non consentite passa attraverso alcuni film, ma trova in *Ayka* di Sergey Dvortsevov un chiaro punto di vista dalla parte delle vittime. Il film mostra il calvario di un emigrante in una società disumanizzata, in cui è necessario trovare una speranza possibile per contrastare l'umiliazione e nobilitare la donna. Al gala di chiusura del festival, Asia Argento ha denunciato l'aggressione sessuale subita a Cannes nel 1997. Oggi la coscienza del corpo e l'assoluto rispetto per la differenza di genere costituiscono una parte fondamentale delle

storie del cinema contemporaneo, che cerca una sua collocazione in un momento di affermazione delle diversità. La disumanizzazione

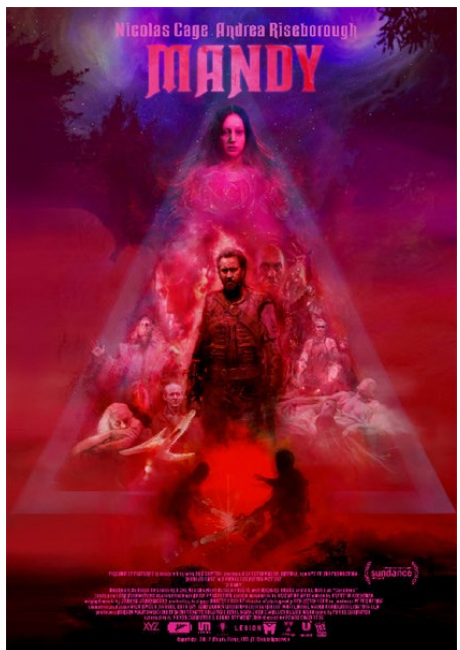


"Lazzaro felice" (2018) di Alice Rohrwacher



e la vessazione del corpo sono presenti nella potente cronaca che Sergei Loznitsa elabora in *Donbass*, sulla guerra del 2014, nel confine territoriale dell'Ucraina dominata dalle forze filo-russe. Questa messa in crisi di tutta l'umanità condiziona anche il discorso stabilito da Gaspar Noé in *Climax*. Il cineasta francese avanza un'interessante proposta estetica radicale tra cinema e balletto. I protagonisti partecipano a un rave e la cocaina finisce per spostare i personaggi all'inferno. Non c'è morale, gli esseri sono in caduta libera, sono bestie in calore come il pugile intrappolato in una gabbia di *Dogman* di Garrone. Questa idea dell'estremo di una certa visione nichilista dell'esistenza influisce anche sul discorso di *Mandy* di Panos Cosmatos, un pezzo di genere proveniente da Sundance in cui gli esseri diabolici provocano un omicidio. Nicolas Cage in stato di trance decide di realizzare una vendetta senza limiti. L'orrore di Panos Cosmatos non è gratuito, è un horror con uno scenario psichedelico che deve molto al genere giallo italiano di Dario Argento. Questa influenza è evidente anche in una delle grandi sorprese del festival, *Le couteau dans le coeur* di Yan Gonzalez, in cui un omicida omosessuale mascherato prende spunto anch'esso dal passato cinema del terrore italiano. Un sintomo della crisi di identità che contraddistingue il

mondo contemporaneo sta nel fatto che molti film, da quello inaugurale *Todos lo saben* di Asghar Fahardi, hanno come protagonisti personaggi alla ricerca del padre. L'assenza del padre segna anche la crisi di un'adolescenza nella *Wild Life* di Paul Dano, adattamento di un'opera dello scrittore Richard Ford. In altri casi l'assenza di una figura familiare di riferimento causa la nascita di altre forme di convivenza come in *Amin* di Philippe Faucon o *Gueule d'Ange* di Vanesa Filho. D'altra parte, in *Tres caras* di Jafar Panahi si osserva come una ragazza voglia fuggire dalla sua famiglia oppressiva, per cercare una falsa madre in un'attrice che ha ammirato in televisione. In altri casi, come in *Chuva é cantoria na Aldeia dos mortos* di Joao Salaviza e Renée Naser Mesora - come in *Lazzaro Felice* - le forme arcaiche coesistono con le nuove forme di convivenza. C'è un dibattito contrapposto sui nuovi sentimenti legati alla convivenza. Una risposta efficace a questo dibattito la da *In my room* di Ul-



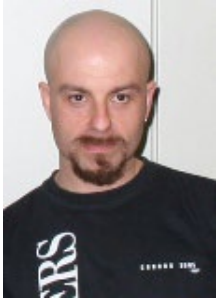
rich Köler, dove tutto si distrugge ed emerge la distopia, ma invece di annunciare l'apocalisse, i sopravvissuti vivono in un mondo migliore, fanno l'amore senza complessi e godono di un paradiso inaspettato. Questi dibattiti hanno coinciso con il 50° anniversario del maggio francese. Anche Daniel Cohn Bendit è voluto essere a Cannes per verificare il passaggio sulla Francia di Emmanuel Macron. In *La traversée* de Romain Goupil ci si ritrova in rovine delle antiche rivoluzioni, si incontrano molti sopravvissuti, ma ci si imbatte anche in gruppi di dissidenti delle vecchie lotte che ora abbracciano l'estrema destra per preservare il loro piccolo mondo. L'Europa si rompe. L'Arabia, come la definisce Godard, è la Regione Centrale oggi in ebollizione e le vecchie vittorie sono svanite. Tuttavia, il cinema è ancora lì per aiutarci a pensare.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Cannes 2018 | riflessioni rapide

La mutazione di Cannes



Simone Emiliani

Nel tentativo di rinnovamento dei festival, Cannes un passo l'ha già fatto. Cercando di mantenersi in equilibrio tra tradizione e modernità. La prima vistosa novità si è vista nel cambio dell'orario della première ufficiale che è stata fatta prima dell'anteprima stampa. Ovviamente questo cambiamento ha creato diversi malumori tra alcuni giornalisti specializzati che hanno sostenuto che, in questo modo, il loro ruolo veniva in qualche modo penalizzato. In realtà, non è proprio così. Forse, rispetto alla critica sul web, quella sulla carta stampata rischia di vedere comparire sul quotidiano la recensione due giorni dopo la première. Ma in realtà molti distributori al Marché aspettano comunque di vedere le recensioni prima di comprare i film. Inoltre c'è stato un vantaggio non indifferente nella logistica degli spazi. Per ogni film del concorso e i grandi eventi fuori concorso, c'è stata una proiezione in più; quella nella sala Debussy in prima serata è stata replicata in quella nella sala Bazin un quarto d'ora dopo. Oltre ad aver mantenuto quella in seconda serata, sempre in Bazin, delle 22 circa. In questo modo, più accreditati (quasi tutti) non hanno perso il film. Magari, altri cambiamenti possono apparire più superflui. Come il divieto di scattare foto o farsi i selfie sul red carpet prima della première ufficiale. E appare invece incomprensibile la chiusura verso le produzioni Netflix. Nell'edizione 2017 erano in concorso due film, *The Meyerowitz Stories* di Noah Baumbach e *Okja* di Bong Joon-ho. Ma poi Cannes ha fatto retromarcia e ha deciso che, dopo le polemiche dello scorso anno, vanno in concorso soltanto i titoli che saranno distribuiti in sala. Per questa ragione è stato assente in gara, per esempio, il nuovo film di Alfonso Cuarón, *Roma*. Mentre, fuori



"The House That Jack Built" di Lars Von Trier

il concorso, il festival avrebbe voluto mostrare *The Other Side of the Wind*, il film incompiuto di Orson Welles realizzato tra il 1970 e il 1976 ora restaurato. Ma a questo punto sembra che sia stata Netflix a non volerglielo dare. Cannes

2018 ha segnato il ritorno di Lars Von Trier con *The House That Jack Built*, presentato fuori competizione. Nel 2011 il cineasta danese era stato considerato 'persona non grata' e, di fatto espulso dal festival, per le sue dichiarazioni da provocatore sul nazismo in occasione delle presentazioni di *Melancholia*. Protagonista è un killer seriale, interpretato da Matt Dillon, che ha commesso diversi omicidi nel corso di 12 anni. Per il tono e per alcuni dettagli, secondo IndieWire e Variety, una parte del pubblico è rimasto scioccato durante le première e ha abbandonato la sala. Per qualcuno è stata l'ennesima provocazione. Per altri una mossa pubblicitaria per far parlare del film. Per altri ancora una notizia non falsa ma comunque ingigantita. Al di là di tutte le polemiche, la 71ª edizione del festival è stata ottima. Tutto il contrario rispetto

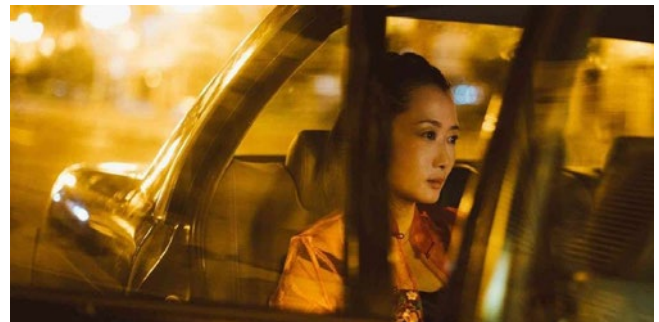
la delusione di quella precedente. Innanzitutto c'è da sottolineare lo stato di grande salute del cinema asiatico. Ha vinto la Palma d'oro il giapponese *Shoplifters* di Hirokazu Kore-eda (che già la meritava nel 2013 per *Father and Son*) ancora uno sguardo sull'infanzia mostrata con una purezza assoluta, piccoli accadimenti del quotidiano dove tutto sembra scorrere prima dell'emergere di verità che ribaltano la situazione. Al centro ancora una famiglia, qui in difficoltà economiche, che vive di piccoli furti. Accoglie una bambina i cui componenti pensano sia rimasta senza casa. Lo sguardo è su loro due, un nuovo realismo astratto combinato con il minimalismo e la contemplazione assoluta di quello di Ozu. Ma in concorso è stata presente un'altra vetta dell'opera del cinese Jia Zhang-ke, *Ash Is Purest White*, non al livello di *Al di là delle montagne*, ma comunque un cinema di una ricchezza straripante, capace di mostrare insieme una storia d'amore, la violenza del mondo criminale (a tratti un action come *Il tocco del peccato*) e ancora

la continua mutazione paesaggistica della Cina, già al centro di *Still Life* con cui aveva vinto il Leone d'oro a Venezia nel 2006. Infine il coreano *Burning*, il ritorno di Lee Chang-Don a otto anni da *Poetry*, tratto da un



"Shoplifters" di Hirokazu Kore-eda

racconto breve di Murakami. Tre personaggi, uno sguardo estremamente meticoloso sugli scarti tra classi sociali differenti, una fiammata improvvisa da thriller. Tra aspirazioni, solitudini, desideri. In gara, oltre al potentissimo *En guerre* di Stéphane Brizé – dove il regista ha rinnovato il suo ormai collaudato sodalizio con Vincent Lindon – sullo scontro tra dirigenti e operai di una fabbrica filmati con un clima ossessivo e claustrofobico e un respiro



"Ash is Purest White" di Jia Zhangke

da war-movie, ci sono stati due film italiani. *Dogman*, forse il miglior film di Matteo Garrone con cui il protagonista Marcello Fonte ha vinto la Palma come miglior attore, è ispirato al fatto di cronaca del Canaro della Magliana, ma il film è fatto di atmosfere, quasi un anormale western contaminato con le zone dark di un moderno noir. E ha decisamente convinto anche *Lazzaro felice*, terzo lungometraggio di Alice Rohrwacher, una favola moderna ispirata a San Francesco, tra campagna e città, arretratezza e modernità, con omaggi al cinema di Sergio Citti e una particolare attenzione agli elementi sonori. Certo, non tutta la competizione ha funzionato. A cominciare da *Capharnaïm*, terzo lungometraggio della cineasta libanese Nadine Labaki, con il nomadismo di un bambino di 12 anni che si è ribellato negli slums di Beirut, esempio di infanzia povera da esportazione. Tra *Salaam Bombay* e *The Millionaire*. Le indiscrezioni dell'ultima ora lo davano vincente, poi ha ottenuto il Premio della giuria. Però è comunque un'edizione da ricordare, tra le migliori di Cannes degli ultimi anni.

Simone Emiliani

Una tomba per le lucciole (Hotaru no haka, 1988)



Antonio Falcone

“La sera del 21 settembre 1945 io morii...” Lo spettro di Seita ricorda il proprio decesso, appoggiato ad un muro all'interno della stazione di Sannomiya, ragazzo di 14 anni che insieme ad altri giovani abbandonava l'esistenza terrena consunto dagli stenti e circondato dall'indifferenza generale di quanti si trovavano a passare, preoccupati più che altro dello spettacolo indecoroso che si offriva agli americani, ormai prossimi ad arrivare. Un nome appena sussurrato, poco prima di lasciarsi andare, l'ultimo respiro ... “Setsuko”... Così si chiamava la sua sorellina, 4 anni, la cui anima circondata dalle lucciole è ora accanto all'amato fratello, richiamata in terra dal lancio di una scatola di caramelle che Seita teneva con sé, gettata via da un inserviente. Insieme ripercorrono le strade che avevano attraversato in vita, rivivendo la loro storia, iniziata a Kobe il 5 giugno 1945, quando la furia dei B-29 americani si abbatté sulla città, seminando terrore e morte con il lancio di bombe al napalm. La loro mamma purtroppo non riuscì ad arrivare in tempo al rifugio antiaereo, morendo devastata dalle ustioni, a nulla valendo il ricovero in ospedale. Del padre, ufficiale di Marina, nessuna notizia, la casa ormai distrutta, ai due fratelli non restava che chiedere ospitalità ad una loro zia, che sembrava accoglierli amorevolmente, rimproverandogli però col trascorrere dei giorni il mancato adoperarsi per meritarsi vitto e alloggio, “non servendo la patria” come sarebbe stato doveroso fare. Seita recuperava allora parte del denaro che la madre aveva depositato in banca, sufficiente per il mantenimento quotidiano, cercando di garantire alla sorella un minimo di “normalità”, finendo poi con l'andare a vivere da soli nei pressi di una cava abbandonata. Ma, fra incessanti bombardamenti, il razionamento delle risorse alimentari, senza dimenticare il cuore ormai indurito di molte persone, la realtà del conflitto in corso finì presto per prendere il sopravvento ... Scritto e diretto da Takahata Isao, regista sensibile e culturalmente raffinato (ci ha lasciato lo scorso aprile), fondatore nel 1985, insieme a Miyazaki Hayao, dello *Studio Ghibli*, *Una tomba per le lucciole*, basato sull'omonimo racconto (1967) di Akiyuki Nosaka, è un film d'animazione dal pregevole impatto visivo e contenutistico, il cui iter narrativo appare permeato da toni realistici e metaforici in egual misura, nell'alternanza di immagini crude, cruento (il corpo della madre avvolto dalle bende, con larve e mosche intorno

le piaghe purulente causate dalle ustioni, i resti inceneriti di esseri umani fra le macerie) ed altre elegiache ed oniriche (l'apparizione dell'anima di Setsuko contornata dalle lucciole, l'illusorietà di una vita serena nella cornice di una natura in apparenza idilliaca, lontani da brutture e malvagità), attingendo anche dalle antiche tradizioni della cultura giapponese, come quella che considera le lucciole incarnazione terrena dei morti. Takahata, memore, nell'alternanza di dialoghi e momenti silenti, sia del realismo poetico di scuola francese che del nostro Neorealismo, assecondando nella rappresentazione dei personaggi le stilizzazioni proprie di molte anime, mette in campo una regia rigorosa ed essenziale, attenta ad evidenziare ogni particolare con sottile accortezza. Delinea da un lato l'orrore del conflitto in sé, riflessione sull'inutilità di

Ecco allora la decisiva presa di distanza da quegli adulti che lo richiamano a ben altri doveri, nel tentativo estremo di creare una famiglia al di fuori dell'alveo sociale le cui regole il ragazzo sembra non voler comprendere o comunque accettare. Una scelta che porterà a tragiche conseguenze, nell'indifferenza di un mondo che prosegue sempre e comunque per la propria strada, pago del proprio mantenimento esistenziale e dimentico di ogni statura, frutto di malsane ideologie, verso i più deboli, gli ultimi, quanti, citando Pasolini (*La ricotta*), solo morendo possono ricordare ad un'umanità attonita e smarrita la loro vitalità. Crudo, diretto, emozionante nella sua resa empatica, attraversato da un motivo sonoro (Michio Mamiya) suggestivo e mai invasivo, *Una tomba per le lucciole* offre al genere animazione la resa di una mirabile espressione arti-



tanta barbarie, dove, tra vincitori e vinti a trionfare è in realtà l'agghiacciante silenzio quale unica risposta alla domanda “perché?”, dall'altro le sue conseguenze sui giovani, i quali, prima ancora di affrontare l'agitato mare che li porterà all'età adulta, faticano ad accettare e comprendere la violenta realtà che incombe. Emblematica al riguardo la figura di Seita, il quale avverte come primaria responsabilità nei confronti della sorellina, oltre al sostentamento materiale, il mantenimento di una condizione il più possibile incontaminata, lontana da tutto ciò che potrebbe minarne la primigenia purezza e l'ancora presente stupore di fronte ad ogni accadimento, felice o meno, che si materializza dinnanzi ai suoi occhi.

stica, idonea a portare sullo schermo, evidenziando l'affabulante abilità narrativa propria di Takahata, il racconto dolente, sincero e partecipe, di un'immane tragedia, una ferita sempre aperta, pur coltivando la grande illusione che possa rimarginarsi una volta per tutte. La sua essudazione purulenta è dovuta ad una calcolata volontà di dimenticare, non apprendere dagli orrori passati, ricostruendo sulle macerie la materialità di un mondo nuovo, ma lontano da qualsivoglia pietas umana. Quanto scritto può notarsi nella bellissima sequenza finale, la città di Kobe ora sfavillante di luci e colori, mentre su una collina, circondate dalle lucciole, le anime dei due fratelli sembrano trovare riposo, in attesa di quella pace definitiva che giungerà al sorgere del sole. “E'tardi adesso, dormi”, dice Seita rivolto a Setsuko, lasciando a noi spettatori un senso di responsabilità colpevole riguardo il loro destino, “abbiamo udito senza avere inteso, abbiamo guardato senza aver visto” (cit. Isaia, Mt.), emendabile solo col ricordo consapevole degli errori passati, così da vivere con ritrovata partecipazione esistenziale il presente, scongiurando una volta per tutte un ulteriore fallimento di esseri umani in quanto tali: *Non ho idea di quali armi serviranno per combattere la terza Guerra Mondiale, ma la quarta sarà combattuta coi bastoni e con le pietre* (Albert Einstein). Il racconto da cui il film è stato tratto venne pubblicato in Italia nel settembre del 1994 sul n. 97 di Linea d'ombra, rivista trimestrale di narrativa, traduzione a cura di Maria Teresa Orsi, professoressa emerita dell'Università di Roma La Sapienza. Il film, uscito in Italia nel 1995 solo in VHS per il mercato home video, venne distribuito nei cinema nel novembre del 2015 (due giorni), con un nuovo titolo *La tomba delle lucciole* ed un inedito doppiaggio, più fedele all'idioma originale, curato da Gualtiero Cannarsi.

Antonio Falcone

Registi, divi e generi della Germania degli anni 1933-45

Ridere sotto le bombe! Il cinema del Terzo Reich



Pierfranco Bianchetti

Germania anni Trenta. Il clima di trionfalismo, di adesione al regime nazista merito della propaganda incessante che il ministro Goebbels ha imposto nel paese, è disturbato da una sconfitta bruciante, il vuoto lasciato nel cinema tedesco da Marlene Dietrich, la diva dal grande fascino emigrata negli Usa e che da Hollywood non perde occasione di denigrare ferocemente il Terzo Reich. Il numero due del regime non si arrende e incalza l'industria cinematografica nazionale a produrre il più possibile commedie allegre e spensierate in grado di far rallegrare i tedeschi inconsapevoli di quanto sta per abbattersi sul loro paese con lo scoppio della seconda guerra mondiale. Sugli schermi nazionali escono pellicole divertenti e sentimentali prodotte al fine di rendere felici ed euforici i sudditi di Hitler già assuefatti dal consumo di un prodotto farmaceutico reperibile nelle farmacie e oggetto di una massiccia campagna promozionale. Una medicina che sarà utilizzata poi dai soldati tedeschi in guerra per renderli coraggiosi al limite dell'inconoscenza. Solo più tardi gli effetti micidiali di tale prodotto sulla salute delle persone saranno visibili. Nel 1933 dopo la conquista del potere da parte di Hitler, gli studi cinematografici di Babelsberg, non ancora oggetto di nazificazione, continuano a produrre commedie comiche eredità della Repubblica di Weimar, ma anche pellicole di altro genere come *I bei giorni di Aranjuez* dell'austriaco Hans Meyer, un giallo la cui protagonista è Brigitte Helm, l'attrice che avrebbe dovuto sostituire la divina Marlene. Nata a Berlino nel 1908 Brigitte, assunta come dattilografa all'Ufa negli anni Venti, è notata da Fritz Lang per i suoi lineamenti duri e inflessibili, quasi da automa. Così la ragazza diventa l'interprete principale nel doppio ruolo dell'insegnante Maria e del suo robot di *Metropolis* del 1927. È l'inizio della sua carriera sul grande schermo spesso in ruoli di donna gelida e crudele come in *L'Argent*, 1928 di Marcel L'Herbier, dove si distingue nei panni della perfida e vendicativa baronessa Sandorff. Seguono tre film di Georg Wilhelm Pabst, *Giglio nelle tenebre*, 1927, la storia di una ragazza cieca e innamorata; *Crisi*, 1928, melodramma incentrato sulla ricca e infelice Irene che lascia il marito per fuggire con un pittore e *Atlantide*, 1932, la spedizione nel deserto del Sahara di due ufficiali francesi rapiti e portati al cospetto della regina Antinea seduttrice pericolosa di un mondo fino allora sconosciuto. Dopo il matrimonio con un industriale svizzero di origine ebraica, l'attrice ostile al regime,

si trasferisce in Svizzera abbandonando definitivamente il set. Dal 1933 al 1945 in Germania sono realizzati 1.091 film con l'obiettivo di imitare la magia di Hollywood. Commedia, melodramma, film-rivista, cine-operetta, film d'avventure, costituiscono la produzione del "divertimento". Così il regime, oltre al cinema di propaganda come *Il giovane hitleriano Quex* del 1933 di Hans Steinhoff, storia di un cattivo padre comunista che insegna a cantare al figlio l'Internazionale a suon di schiaffi e *Süss l'ebreo*, 1940 di Veit Halan, il trionfo cinematografico antisemita per eccellenza, può puntare a un cinema decisamente più di evasione. Goebbels, avendo in pugno l'industria filmica, ha capito perfettamente quanto ridere e sorridere nel buio della sala cinematografica sia una strategia politica efficace. E così la detestata Hollywood con le sue commedie sofisticate continua a essere un modello da imitare, ma solo "senza farlo sapere troppo in giro!". "Ogni film- affermava



"Marlene Dietrich. La sua canzone" Regia di D. Riva Documentario USA 2001 Un documentario che si sofferma su un aspetto molto particolare della vita della diva de L'Angelo Azzurro e Marocco: l'impegno civile contro il nazismo che la spinse prima a vivere e lavorare lontano dalla Germania, a Hollywood, e poi ad abbandonare il mondo dorato del cinema per dedicarsi agli spettacoli in sostegno alle truppe alleate e, in definitiva, contro la sua stessa patria



Der ewige Jude, Fritz Hippler (1940)



Süss l'ebreo, Veit Halan (1940)

il grande Douglas Sirk all'epoca conosciuto con il suo nome danese di Detlef Sierck - doveva essere visto da un gruppo di burocrati nazisti, gente spaventata, ma il cui obiettivo principale erano le dive". In realtà, però, lo stesso Goebbels, nonostante l'embargo voluto su molte pellicole americane accusate di rappresentare la "cultura dell'asfalto, dei negri e del jazz", nel privato è un fan di Hollywood come confermano i suoi diari privati. Spesso e

volentieri le sue serate casalinghe sono dedicate alla proiezione di pellicole della screwball comedy statunitense ufficialmente proibite, mentre anche lo stesso Hitler può rilassarsi seduto comodamente nella sua personale sala cinematografica della Cancelleria con la visione dei musical di Ginger Rogers e Fred Astaire. Nel '35 esce sugli schermi *Aria nuova dal Canada* di Erich Holder ambientato nel mondo della moda e nel '37 Carl Boese firma *Ragazze per tutto*, storia di due ragazze innamorate dello stesso uomo; un film che ribadisce il ruolo subordinato della donna nei confronti dell'uomo nella società tedesca. Del '37 è *Il marito modello* di Wolfgang Lieneneiner interpretato da Heinz Rühmann nei panni di un marito infedele, ma che pur essendo in torto può mettere a tacere la moglie solo perché "lui porta i pantaloni". Due anni dopo è la volta di *Il paradiso degli scapoli* per la regia di Kurt Hoffman, ancora un inno misogeno alla gioia di essere single. Nel '42 gli spettatori tedeschi premiano il melodramma *Il grande amore* di Rolf Hansen, interpretato dalla bella Zarah Leander, un'attrice e una musicista svedese, che sullo schermo intona una canzone poi diventata celebre nella quale s'invoca la speranza di una vittoria sui nemici molto improbabile. Nel '44 il pubblico accoglie con piacere *Professore, voglio Eva*, una segue a pag. suuccessiva

segue da pag. precedente

commedia popolarissima e trasmessa ripetutamente e molti anni dopo sui piccoli schermi tedeschi, diretta da Helmut Weiss e considerata un classico del genere. Nel '43 quando ormai la guerra svolge al peggio, Josef Von Baky, regista ungherese naturalizzato tedesco, firma una spettacolare versione cinematografica del romanzo del Settecento scritto da Gottfried Bürger, *Il Barone di Münchhausen*, le avventure del leggendario spaccone che giura di aver cavalcato una palla di cannone. L'uso del colore per l'epoca abbastanza straordinario, le invenzioni raffinate e lo stile fantasioso, conquistano gli spettatori. Nel '43 hanno inizio anche le riprese di *La cittadella degli eroi* per la regia di Veit Harlan, coloratissima apoteosi in costume della riscossa nazionale antinapoleonica costata otto milioni di marchi e realizzata per sollevare il morale della popolazione provata dalla guerra. La pellicola considerata una risposta all'hollywoodiana *Via col vento*, avrà una complicata lavorazione e solo il 30 gennaio 1945 sarà finalmente presentata a Berlino e nell'antica fortezza di La Rochelle. L'ultima epopea del Terzo Reich è ancora un altro kolossal girato per volere del solito Goebbels sotto le bombe degli alleati. Si tratta di *La vita continua* diretto da Wolfgang Liebeneiner e interpretato dagli affascinanti divi Gustav Knuth, Marianne Hoppe e

Wim Wenders: sguardi su artisti

*C'è gente che pensa lucidamente/Altri non vanno lontano col pensiero/dopo un po' perdono il filo/
e devono sempre ricominciare da capo./Io sono uno di questi./
Solo quando scrivo/riesco a pensare le cose fino in fondo.*
Wim Wenders



Stefano Beccastrini

Premessa.

Un libro meraviglioso. Pochi eventi mi riempiono di gioia come la lettura di un libro, di un autore che amo, che sappia farmi sentire in piena consonanza di idee con lui e, a un tempo, farmi imparare, grazie a lui, tante cose nuove. Non capita spesso ma, quando capita, mi par di stare meglio, nel mondo e persino in quella sua mediocre provincia ch'è l'Italia. Nell'ultimo mese mi è capitato con *I pixel di Cezanne* e altri sguar-

conoscere i linguaggi della sua artistica rappresentazione, a imparare il mestiere di "facitore di immagini e di narrazioni". In questo testo mi occuperò soltanto dei cineasti nonché, più di corsa, dei pittori. Non ho il tempo né lo spazio per trattare anche dei tre fotografi (Peter Lindbergh, James Nachtwey, Barbara Klemm), della coreografa (Pina Bausch) e dello stilista (Yohji Yamamoto) cui pure *I pixel di Cezanne* è dedicato.

Cineasti

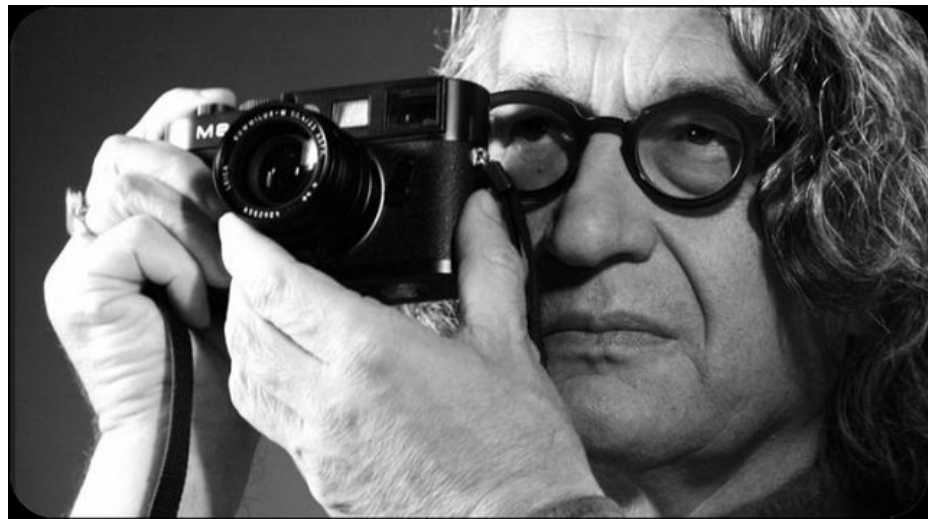
Logicamente, tra gli artisti di cui Wenders si occupa - con ammirazione, conoscenza, comprensione assoluta (e, spesso e volentieri, da



"La cittadella degli eroi" (1945) di Veit Harlan

Hilde Krahl; storia di un geniale ingegnere che lavora a un'invenzione capace di cambiare le sorti della guerra; un dispositivo in grado di avvisare i caccia nemici tempestivamente. Le riprese iniziate il 20 novembre 1944 negli stabilimenti Babelsberg, si spostano poi in un campo di aviazione di Lüneburg a causa dei bombardamenti, ma nell'aprile 1945 con l'arrivo delle truppe britanniche la lavorazione è interrotta e le bobine girate sono nascoste in una chiesa. Nessuno le troverà più e del film rimarranno solo sei foto di scena. Con la fine delle ostilità e la rinascita della democrazia, anche il cinema tedesco subisce la denazificazione, il processo di risanamento dei valori democratici. Un nuovo mondo sta per nascere...

Pierfranco Bianchetti



di su artisti di Wim Wenders. Egli - che ho conosciuto personalmente a Roma, la Roma di Nicolini e di Petroselli, nell'estate del 1982, quando partecipò alla rassegna "Ladri di cinema" dopo aver vinto il Leone d'Oro a Venezia per *Lo stato delle cose* - è un autore cinematografico che mi piace molto, per la capacità di coniugare nella propria poetica filmica un'instancabile curiosità verso le innovazioni ideologiche e tecnologiche della Postmodernità con il colto e duraturo amore per l'eredità del grande romanticismo tedesco. In questo libro parla del suo bisogno:

- di scrivere per pensare (che condivido del tutto: per questo scrivo molto, non tanto in cerca di lettori quanto di cose da capire);
- di scrivere per vedere (prima di decidersi a diventare cineasta, egli fu a lungo incerto se fare il pittore o lo scrittore: la vocazione divisa tra immagine e scrittura gli è poi rimasta nell'animo e l'ha spinto verso il cinema);
- di ricercare e ritrovare queste proprie caratteristiche in tanti altri artisti - in senso lato - del Novecento, i quali hanno saputo aiutarlo a vedere il mondo, a

me del tutto condivisa: la cosa sorprendente è che anche per quanto riguarda i pittori abbiamo gli stessi gusti, per esempio entrambi amiamo il sublime Caspar David Friedrich, i cui "paesaggi esorbitanti e grandiosi" egli avvicina, addirittura, a quelli cinematografici di John Ford), ci sono vari cineasti. Il libro contiene, così, scritti - tutti mirabili per acume critico, attenzione, capacità d'interpretazione - su:

- Anthony Mann (nei cui film "ogni inquadratura è come scolpita nella pietra" e - quando li vide tutti quanti insieme presso la gloriosa Cinemateque di Parigi, città nella quale s'era recato per diventare un pittore - da essi imparò in cosa consistesse "il linguaggio del cinema" e scelse di cominciare ad usarlo),
- Ingmar Bergman (di cui scrive: "Credo che nessuna altra opera di un regista contemporaneo sia costretta, come la sua, a brillare attraverso la finestra delle 'opinioni' e che nessun altro film meriti, quanto quelli di Bergman, di essere ri-'visto' senza essere 'compreso' in anticipo").
- Michelangelo Antonioni (Wenders ricorda
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

quando, durante il festival di Cannes del 1982, chiese ad alcuni cineasti che colà si trovavano perché avevano opere in concorso - Antonioni, Fassbinder, Herzog, Spielberg, Godard - di essere da lui filmati mentre rispondevano alle sue domande sul futuro del cinema, per un documentario che si sarebbe intitolato *Chambre 666*, la camera dell'Albergo Martinez ove era stata posta la macchina da presa: "Rimasi colpito - racconta Wenders - non solo della risposta in sé, ma anche dello 'stare in scena' di Antonioni: il suo modo di parlare sicuro eppure modesto, i suoi gesti, il suo andare su e giù davanti alla cinepresa, il suo restare in piedi davanti alla finestra. Era un uomo la cui eleganza e il cui distacco si riflettevano nel suo lavoro, e la sua risposta fu moderna e radicale tanto quanto i suoi film".

- Manuel De Oliveira (Wenders - che lo volle, quand'egli aveva già ottantotto anni, in una scena, in cui fa l'imitazione di Charlot, del suo *Lisbon Story* del 1994 - scrisse questo breve testo quando il cineasta portoghese compì, nel 2008, il centesimo anno di età - morirà, poi, nel 2015 - e così lo concluse: "Quest'uomo è rimasto sempre giovane. O con gli anni è diventato sempre più giovane?! Presente e passato si compenetrano in tutti i suoi film e conducono in un viaggio attraverso il tempo in cui il passato diventa di nuovo finzione. L'intera esperienza di un secolo europeo si ritrova nei suoi film, da cui traspare l'eredità coloniale ma anche la nostra sconvolgente epoca presente. I suoi film sono sereni, di una grande purezza e sincerità stilistica, e sempre pieni di trovate inattese... Adesso che Manoel de Oliveira compie cento anni, sono cento i motivi per vedere (di nuovo) i suoi film").
- Douglas Sirk (il testo di Wenders prende il via, e va avanti per qualche pagina, descrivendo inquadratura per inquadratura - dal logo dell'Universal Studio fino alla venticinquesima - l'inizio di *Come le foglie al vento* eppoi dice: "Così comincia questo film, alquanto folle, in Cinemascope e Technicolor, del 1956. Rivedendolo, adesso, non posso fare a meno di pensare a Rainer Werner Fassbinder e alla sua ammirazione per Douglas Sirk e i suoi film. Ti cade la benda dagli occhi e capisci che cosa, in questi melodrammi, ha tanto affascinato il giovane regista tedesco...E' qualcosa che ti salta addosso a ogni inquadratura del film...Forse sarebbe stato completamente dimenticato (che ingiustizia!), e anche Fassbinder non sarebbe riuscito a scoprirlo, se i registi della Nouvelle Vague (Godard in persona!) all'inizio degli anni Sessanta non lo avessero eletto a regista di culto, soprattutto per il suo stile visivo inconfondibile e straordinariamente espressivo...I gialli economici e le riviste illustrate degli anni Cinquanta,

con la loro estetica da pin-up, incontrano qui un Dante delle soap opera, è stato Sirk a inventare tutto questo con la sua potenza visiva").

- Samuel Fuller ("Alcuni uomini guardano il mondo/e tutto ciò che vedono è il denaro/Altri hanno occhi soltanto per la proprietà/Per altri ancora contano solo il potere, la fama e l'onore/e certi la pensano come i Beatles/e "all they need is love"./ Per Samuel Fuller il mondo si condensava in storie/Ovunque guardasse ne vedeva una/Ogni episodio reale, per quanto minimo, ogni evento/tutti i fatti e la realtà/erano per lui materia narrativa./In principio era il verbo, certo/ma a che servono le parole/se non a raccontare storie/.../Senza dubbio, uno dei grandi registi/ del XX secolo/e in ogni caso, di questo sono sicuro,/il più grande narratore di storie").
- Yasujiro Ozu ("Se, alla fine degli anni

non fossi entrato/nel cinema un po' alla cieca/per vedere un film di questo Yasujiro Ozu/dal titolo *Tokyo Story* (*Viaggio a Tokyo*)/non avrei mai saputo/.../che un tempo era esistito qualcosa/come il paradosso del cinema...").

Pittori

Wenders ama molto - e molto conosce e comprende - la pittura, perché sa che "tutti i grandi pittori ci insegnano a vedere" (e un regista cinematografico deve necessariamente saper vedere e saper far vedere il mondo ai suoi spettatori). E aggiunge: "Ciò vale tanto per i visionari astratti quanto per i pittori realisti... ma non vogliamo rinunciare a nessuna delle loro 'visioni' nel vero senso della parola". Non ha alcuna importanza - non dipende da ciò la sua grandezza - se la "visione" di un certo pittore tende maggiormente a inventare una nuova realtà (come hanno fatto i Kandiskij, i Pollock, i Rothko) o a difendere eroicamente la realtà che già conosciamo (come gli Hopper, gli Wyeth, i Cezanne: insomma, i tre pittori di cui parla in questo libro). Il mercato dell'arte del Novecento ha teso a privilegiare i primi - gli astrattisti, i surrealisti, i futuristi e così via - ma c'è anche chi - come Wenders (e come me, del resto, che per esempio adoro Morandi) - continua ad ammirare e amare anche quei pittori i quali, a modo loro, sono rimasti "figurativi". Essi ci aiutano, se non a vedere ogni giorno cose nuove, a riscoprire ogni giorno i mille modi di vedere le cose vecchie, già note, conosciute: Paul Cezanne, appunto, e Andrew Wyeth, e Edward Hopper, proprio i tre pittori, uno francese e gli altri due americani, ai cui quadri - tematicamente monotoni: Cezanne ha dipinto centinaia di volte la medesima montagna Sainte Victoire che vedeva ogni mattina dalla finestra della sua casa in Provenza; Wyeth, "il pittore della gente", ha dipinto la stessa donna nello stesso ambiente rurale della Pennsylvania, in cui viveva, o del Maine, ove andava in vacanza; Hopper, il pittore della "scena americana", che dipingeva le stesse finestre, urbane o suburbane, viste dall'esterno o dall'interno, aperte sul giardino di casa o sul mare; (Morandi le stesse - sublimi - bottiglie, ag-

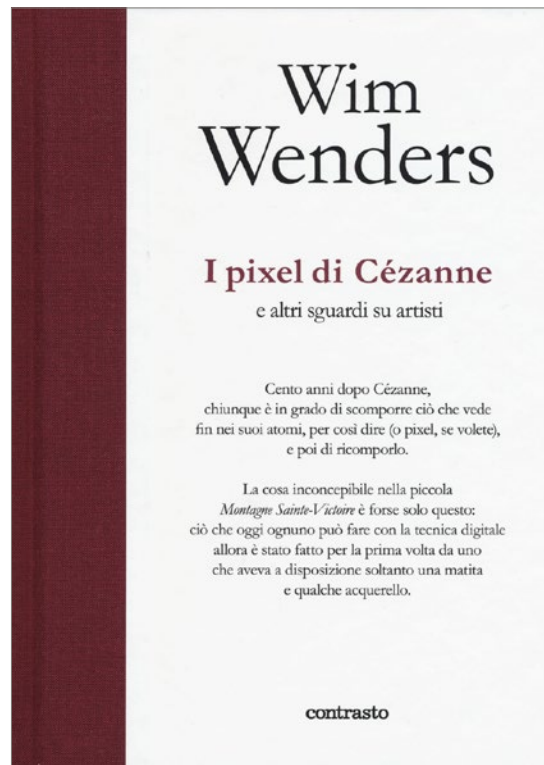
giungerei io) - Wenders dedica meravigliose pagine tutte da studiare e godere.

Istruzioni per l'uso.

Conclusioni

Coloro, come me, per i quali amare il cinema non vuol dire soltanto vedere un mare di film ma anche leggere un mare di libri sul cinema medesimo - i suoi creatori, la sua storia, la sua geografia - debbono procurarsi questo libro assolutamente. In esso infatti, come scrive Wim Wenders, "Il mio pensiero si mostra/ così come la trama di un film diventa visibile nel montaggio./Potete seguirlo/perché anch'io debbo poterlo seguire./Queste dunque le istruzioni per l'uso/per leggere (pensare insieme) questo libro".

Stefano Beccastrini



Sessanta,/una casalinga di Brooklyn/ non avesse visto, in un locale istituto di cultura,/un paio di sconosciuti film giapponesi/e non li avesse amati tanto/ da prefiggersi la missione/di tempestare di lettere le case distributrici americane/ per informarle con estrema urgenza/che il popolo americano/doveva assolutamente conoscere/i film di questo regista giapponese totalmente sconosciuto/.../e se un buon amico/non mi avesse raccomandato con insistenza/di guardare assolutamente, alla prima occasione,/un film (non importava quale) di quel misterioso regista/di nome "Ozu qualcosa"/e se un bel giorno, passando davanti al cinema New Yorker/non avessi riconosciuto quel nome sui cartelloni/e quindi

Human rights film tour a Napoli – 16 maggio 2018

Quando il cinema è interprete del proprio tempo



Maurizio Del Bufalo

Il 2018 è l'anno degli anniversari importanti: 70 anni dalla nascita della Costituzione Repubblicana, 50 anni dal mitico '68, 40 anni dalla legge Basaglia e poi, un po' in sordina, il 70esimo compleanno della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani. Gli anniversari creano un po' di imbarazzo perché spesso l'umanità produce anticorpi per neutralizzare scomodi principi etici. E la Dichiarazione appare a molti come un testimone di una straordinaria occasione perduta. Qualcosa di simile è successo alla nostra Costituzione, tanto amata e citata nei discorsi dei politici, ma poi aggirata, tradita e disinnescata, come profetizzava Calamandrei che la ritenne sempre incompiuta. La Dichiarazione Universale ha subito una sorte analoga perché forse ha tentato di scolpire nella storia il principio kantiano della pace eterna (non quella dei cimiteri, come lo stesso filosofo precisava....) ed invece è finita nel silenzio, oscurata da risoluzioni ONU disattese e ferocemente calpestate. Così, quando insieme a pochi altri amici ed amiche napoletane abbiamo scelto di sostenere la candidatura di Napoli ad essere unica tappa italiana dello Human Rights Film Tour (un'idea itinerante del Governo Svizzero, del Festival del Cinema di Ginevra e dell'Alto Commissariato dell'ONU per i Diritti Umani per commemorare la firma della Dichiarazione), qualcuno ha sorriso perché quella Carta è ormai stata neutralizzata dalla storia di quel secolo breve che pure l'aveva inventata. Sarà roba da idealisti, ma gli Svizzeri a cui certo non manca il senso pratico, armati del linguaggio del Cinema dei Diritti Umani, stanno girando il mondo dal 10 dicembre dell'anno scorso per ricordare che quei principi immortalati nei 30 articoli e in un preambolo, sono ancora lì che ci interrogano e reclamano, forse oggi più di prima, rispetto e solidarietà, in nome dell'uguaglianza di tutti gli esseri umani e del loro bisogno di felicità e tranquillità. Un'utopia? Roba del secolo scorso? Non credo che la Pace sia passata di moda, ma potrebbe trattarsi, al contrario, di un modo moderno e attuale di far riflettere sul bisogno di umanità che ispirò quella Carta all'indomani della Seconda Guerra e dell'Olocausto, quando il coraggio e la resistenza sembravano gli unici antidoti all'orrore. In fondo, oggi non siamo messi molto meglio, con decine di guerre "locali" che ci circondano. E' bello notare come il Cinema sia stato scelto come linguaggio ideale per questo Tour che ha attraversato più di 40 Paesi del Mondo. Implicitamente, ciò afferma il valore universale del Cinema dei Diritti Umani come esperanto delle Democrazie e della Pace. Questa semplice riflessione ci ha fatto capire che il Festival del Cinema dei Diritti

Umani doveva farsi carico dell'organizzazione, a Napoli, della tappa italiana del Film Tour. Sembra che le Istituzioni, le Università, le Scuole, i giovani più sensibili e le associazioni umanitarie abbiano avvertito questo impegno, accorrendo numerosi ad ammirare il film che ha segnato quella giornata, "Sonita", opera pluripremiata della regista iraniana Rokhsareh Gahem Maghami, accompagnata dalla Direttrice dello Human Rights Festival di Ginevra, Isabelle Gattiker. "Sonita" è il racconto di una giovanissima afghana, indotta al matrimonio dai genitori, che si ribella alla legge tribale della miseria e dell'ignoranza e ad-



La sala di San Domenico Maggiore



La regista iraniana Rokhsareh Gahem Maghami



"Sonita" (2015) di Rokhsareh G. M.

dirittura compone un rap per raccontare la sua disavventura e liberarsi dal giogo di un'antica schiavitù; una storia vera che ha toccato il cuore di centinaia di giovani che hanno potuto assistere alle due proiezioni del film tenute nell'aula Pessina della Università Federico II (al mattino) e nella bellissima Sala del Capitolo del Complesso di San Domenico Maggiore (al pomeriggio). Partner locali della giornata sono stati l'Assessorato alla Cultura del Comune di Napoli e l'Università Federiciana, ma tutta la Città ha avvertito l'emozione di un appuntamento internazionale che ha avuto una eco mediatica straordinaria e



applausi a scena aperta per la regista. A tutti i giovani presenti alle proiezioni, è stata donata una copia tascabile del testo originale della Dichiarazione, perché non finisca negli scaffali o negli archivi ma viva ancora altre stagioni, nella mente di chi sarà testimone del futuro. A riflettere a voce alta sui matrimoni forzati, sui diritti dei minori e delle donne, c'erano Riccardo Noury, portavoce di Amnesty in Italia, Paolo Rozera, direttore UNICEF ed Egizia Petroccione di Save the Children. Per l'Alto Commissariato ONU dei Diritti Umani ha partecipato Veronica Birga, responsabile della Sezione di Genere, per il Governo Svizzero l'Ambasciatore Giancarlo Kessler. Numerosi relatori ed esperti hanno fatto da cornice alle associazioni e ai singoli testimoni intervenuti ad arricchire il dibattito. Per una giornata intera lo slogan del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli è diventato realtà: "Napoli, Capitale dei Diritti Umani". Lo scegliemmo tanti anni fa come una provocazione, una affermazione spregiudicata che faceva sorridere ironicamente chi ha sempre visto la Città come la trincea europea verso il Sud del mondo, un avamposto di lotta alla criminalità e al degrado; ed invece oggi possiamo dire che la mobilitazione delle Istituzioni e della Società Civile di questo 16 maggio 2018 hanno dimostrato che esiste a Napoli un fermento sociale silente ma inarrestabile, a cui attingere nei momenti importanti. E questo è forse anche un po' merito del Cinema dei Diritti Umani e del nostro Festival che scuote le coscienze e chiama alla resistenza civile, offrendo le sue storie vere, di coraggio e di solidarietà, che non lasciano tranquilli. Questo per noi è il valore nuovo ed eterno del Cinema, testimone delle luci e delle ombre del tempo che viviamo. Grazie a tutti coloro che ci hanno permesso di scrivere questa pagina di storia della nostra Città, nel nome del Cinema.

Maurizio del Bufalo

Coordinatore del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli

www.cinenapolidiritti.it



Il gran rifiuto. La Portman e il premio Genesis, il Nobel di Israele

Valore di un gesto, impatto sull'opinione pubblica



Giacinto Zappacosta

Il premio Genesis, riservato a persone di stirpe ebraica, già sottende un rimando etnico che, a ben pensarci, mette i brividi. Il popolo eletto reclama a sé i destinatari dei riconoscimenti, che in tal modo si consumano nell'ambito di un aristocratico distacco

dal consorzio umano, riguardato come contorno dal quale tenersi separati mediante un vallo, a sua volta creato, mediaticamente e ideologicamente, sugli orrori dell'ultima guerra. Come se, e veniamo ad un punto cruciale, le persecuzioni patite giustificassero vessazioni inflitte ad un altro popolo, quello palestinese, privato di tutti i diritti e sottoposto ad un regime che ricorda la logica di un sistema vigente in Sud Africa fino a qualche tempo fa. L'accettazione, a livello mondiale, o perlomeno la scarsa eco che si percepisce dei fatti che si concretizzano nei pressi di Gaza, segna un fatto sul quale vale la pena riflettere, vale a dire la percezione della illiceità o immoralità (ché, in effetti, si tratta di categorie ontologiche alle quali fare riferimento nonostante gli sconquassi derivanti dalla società liquida) come subordinata agli esiti di una propaganda massmediatica. Cioè, il fatto sussiste se ne parla la tv, altrimenti passa inosservato. Il popolo dormiente, a livello planetario, assorto nel rimirare con angoscia i raccapriccianti eventi dei campi di sterminio, è portato a giustificare quello che di grave sta avvenendo, da tempo, in una terra, santa per i Cristiani, percorsa dal sangue, dove uno Stato afferma se stesso nella discriminazione etnica. In questo contesto, scaturigine di una lunga storia che non vale qui la pena ripercorrere, si colloca il rifiuto di Natalie Portman, ebrea, nata a Gerusalemme, dal doppio passaporto israeliano e statunitense, attrice e produttrice cinematografica (di lei mi ero occupato, per altri profili, nel numero 60, aprile 2018, di *Diari*), a ricevere il premio Genesis e, conseguentemente, a presenziare alla cerimonia di consegna, che in effetti è stata annullata. Nelle sue parole il significato di una scelta precisa. "La mia decisione di non partecipare alla cerimonia del Premio Genesis è stata erroneamente interpretata da altri. Lasciatemi dire in prima persona. Ho scelto di non partecipare perché non volevo apparire come un sostenitore di Benjamin Netanyahu, che avrebbe tenuto un discorso durante la cerimonia. Allo stesso modo, non faccio parte del movimento BDS (movimento anti-israeliano, ndr) e non lo approvo. Come molti israeliani ed ebrei in tutto il mondo – prosegue la Portman – posso essere critico nei confronti della classe dirigente in Israele senza voler boicottare l'intera nazione. Mi compiaccio dei miei amici e familiari israeliani, del cibo israeliano, libri, arte, cinema e



Natalie Portman e il gran rifiuto del Nobel ebraico. La notizia non è stata presa bene da Israele che si è espresso per voce della ministra della cultura e dello sport Miri Regev che l'ha accusata di essersi fatta strumentalizzare dalla campagna globale di boicottaggio, disinvestimento e sanzioni contro Israele. Natalie ha rinunciato anche al regalino di 2 milioni di dollari

danza. Israele è stato creato esattamente 70 anni fa come rifugio per i rifugiati dell'Olocausto. Ma il maltrattamento di coloro che soffrono per le atrocità di oggi non è semplicemente in linea con i miei valori ebraici. Poiché mi importa di Israele, devo combattere contro la violenza, la corruzione, la disuguaglianza e l'abuso di potere. Per favore non prendere le parole che non vengono direttamente da me come le mie. Questa esperienza – conclude l'attrice – mi ha ispirato a sostenere un certo numero di associazioni di beneficenza in Israele. Lo annuncerò presto e spero che altri si uniscano a me nel sostenere il grande lavoro che stanno facendo". Rivendicazione quindi della propria nazionalità, della propria etnia, che si estrinseca nella cultura e in ogni aspetto dell'esistenza, compreso il cibo, appoggio alla Stato di Israele, ma, al tempo stesso, denuncia dell'ingiustizia perpetrata a danno dei perieci, i discendenti di Ismaele, estranei a casa loro. Di più, c'è una critica, nemmeno tanto velata, nei confronti della politica di Benjamin Netanyahu, contro verso primo ministro al centro di inchieste giudiziarie senza fine. Il dramma del Medio Oriente, dunque, visto e vissuto dall'altra parte, quella dei vincitori. Se non altro, la bella e

brava Natalie Portman ha avuto il merito di accendere i riflettori sulle vicende di un'area tra le più martoriate. E torniamo al nocciolo dell'intero accadimento. Il fatto storico non vale per quello che è in sé, quanto piuttosto per l'impatto che i canali d'informazione creano presso l'opinione pubblica. Il diniego di un'attrice, rilanciato dalle agenzie, può ben più di tanti disperati tentativi. Il cinema, col mondo che ne è parte essenziale, importa anche questo: capacità di incidere nelle menti, di porre all'attenzione dei popoli situazioni, problematiche ed ambiti che richiedono un impegno. Il premio Genesis, evento anche modano, se vogliamo, senz'altro dai precedenti illustri per essere stato assegnato in precedenza all'ex sindaco di New York Michael Bloomberg e al giudice della Corte Suprema americana Ruth Bader Ginsburg, si risolve, almeno in questa tornata, in virtù di una salutare eterogeneità dei fini, in un ravvedimento personale, quello dell'attrice, che può, alla lunga, riverberare positivi effetti, se non altro in termini di riflessione.

Giacinto Zappacosta

L'isola dei cani – Wes Anderson

Nono lungometraggio del regista di culto Wes Anderson, è stato il film d'apertura della 68ª Berlinale e vincitore dell'Orso d'Argento come Miglior Regia: ennesimo lavoro di estraneazione dall'epoca e dall'ambiente precedentemente esplorati ma di perfetta adesione non solo a uno stile, ma a un modo di pensare il mondo (e quindi di girarlo)



Giulia Marras

È sempre stata una questione di ribellione, con Wes Anderson. E in tutti i casi, le sue ribellioni partono dall'immaginazione di chi le porta avanti. Soprattutto perché non ha armi per affrontarla, né talenti, né mezzi; anzi, spesso è privo anche dell'età considerata necessaria. Come nel suo primo film in stop motion, *Fantastic Mr Fox* e in *Moonrise Kingdom*, o ancora prima in *Rushmore*, sono quasi sempre i bambini a chiedere un sovvertimento della realtà, a pretendere la liberazione dalla gabbia di finzione costruita dai finti adulti, il ribaltamento dall'ordine precostituito delle cose. Negli altri casi si tratta comunque di uomini troppo cresciuti. In *Paterson* di Jim Jarmusch, appaiono in un cameo i due piccoli protagonisti di *Moonrise Kingdom*, chiedendosi quanti anarchici siano rimasti, a parte loro. Probabilmente nessuno, si rispondono. Il riferimento non è affatto casuale, anzi. Diversamente dalla realtà ordinaria delle piccole cose ritratta da Jarmusch, nei mondi che non esistono di Wes Anderson, l'anarchia, o meglio, il volere dei giovani, dei proletari, degli emarginati, dei pochi, può ancora vincere. In *Isle of Dogs – L'isola dei cani*, che in inglese si pronuncia esattamente come I love dogs, i cani hanno la stessa indole dei soliti protagonisti di Anderson: ex privilegiati, vagabondi, condannati all'infelicità, nella versione originale letteralmente *underdog* (che in italiano corrisponde praticamente a perden-ti). Con un'allegoria politica da non sottovalutare, questa volta sono veramente confinati, non solo psicologicamente, da un capo del governo pericolosamente vicino a un dittatore qualunque – ma che ironicamente permette “dissensi autorizzati” e prontamente destituiti – in un'isola di spazzatura, a causa di un'epidemia canina che minaccia di contagiare anche gli abitanti della città di Megasaki. Sì, perché l'Isola dei cani è ambientato in Giappone, ma come sempre in Anderson ci si isola in un universo a parte, in cui l'esterno diventa il meraviglioso pretesto per omaggiare sfacciatamente un immaginario preciso, mentre l'interno continua a esercitare un'auto-rappresentazione dolce-amara e potentemente simbolica. Così se l'India ne *Il treno per il Darjeeling* costituiva sfondo dei capricci dei tre fratelli protagonisti, nonché contesto ideale per riparare finalmente di Satyajit Ray, ugualmente l'ambientazione nipponica de *L'isola dei cani* non è che un immenso tributo al cinema di Akira Kurosawa e Yasujiro Ozu, influenze forse sorprendenti, in realtà basilari per la filmografia

andersoniana; ma è anche un'immersione prima studiata, poi alleggerita – complice il medium dell'animazione – nell'illustrazione del Periodo Edo di Hiroshige e Hokusai, nel teatro Kabuki, nell'architettura dei templi e delle corti imperiali, nella poesia degli haiku. Ma nulla a che vedere con il vero Giappone: non è quello che ad Anderson interessa, anche se dai più maliziosi viene tacciato di white washing o di occidentalizzazione dell'Oriente. Non è nemmeno una determinata epoca a guidarlo: è piuttosto la solennità di Ozu, l'umanità di Kurosawa, la libertà delle anime, il ritmo dei tamburi taiko, la storia delle guerre (e delle bombe) che lo ispira-



no, per rappresentare alla *fine un mondo a sé stante dal tempo e dallo spazio*. Lo era anche il *Grand Budapest Hotel*, pur nelle sue coordinate storiche precise, lo è di nuovo l'Isola di Spazzatura, scenario post apocalittico in cui gli ultimi possono avere la loro possibilità di rivalsa, grazie ad Atari, un bambino per l'appunto, giunto per salvare il suo cane. Collocato 20 anni nel futuro (ma da quale presente? Quello dell'uscita del film? Quello in cui lo vedranno i nostri figli? Non è forse uguale?), *L'Isola dei cani*



non ha neanche una vera e propria lingua: come nel gioco dei rimandi artistici visuali, in cui in un mondo a tre dimensioni, la televisione trasmette cartoni animati in 2D, perfino il linguaggio muta dimensione. I cani parlano la lingua dei loro spettatori, i giapponesi mantengono la loro, ma nella maggior parte del film non hanno alcun doppiaggio: pur nell'abbondanza di didascalie, i personaggi principali, tra cui il piccolo protagonista Atari, parlano giapponese senza essere tradotti. Ma per lo spettatore la necessità di comprensione è rimandata: le emozioni comunicano abbastanza. Collegandosi a una delle scene più belle de *Il treno per il Darjeeling*, in cui Anjelica Houston, spegnendo la luce, suggerisce ai figli “forse riusciamo a esprimerci meglio se lo facciamo senza parole”, è questa una delle soluzioni che più si accorda alla poetica andersoniana, ma che forse andrebbe sfruttata in altre diverse occasioni. Tornando a *Paterson*, ricordiamo un'altra ancora, quando il poeta giapponese nel finale del film di Jarmusch dichiara che “tradurre una poesia è come fare la doccia con l'impermeabile”. Non si sperimenta, non si rischia, e non si racconta. Anderson la fa ancora una volta, utilizzando stilemi di altre culture, ma costruendo di nuovo il mondo che è solo il suo. Di cui la famosa estetica e il cuore più profondo sono resi perfettamente dall'haiku del protagonista:

La lanterna di Atari
Cos'è successo al miglior amico dell'uomo?
Fiore caduto in primavera.

Giulia Marras

YouTube Party #38

Milo Yiannopoulos Crushes a Feminist

Visualizzazioni - 3'177'646 ([link](#))



Massimo Spiga

La trama – Sky News trasmette un dibattito politico: un'insegnante universitaria difende il diritto delle donne a non subire discriminazioni nelle loro carriere scientifiche, mentre un tizio inglese sostiene alcune tesi molto *hot* nel Settecento o giù di lì: essendo anatomicamente diverse dagli uomini, le "femmine" sono incapaci di applicarsi a discipline di così alto livello. L'ho definito "tizio", perché Milo Yiannopoulos non ha alcuna professione specifica: si tratta di un opinionista – ovvero una persona che, avendo concluso con successo le elementari, è capace di scrivere temini – emerso alla popolarità nazionale durante lo scandalo Gamergate, in cui ha difeso il diritto delle masse anonime di inviare minacce di stupro alle sviluppatrici di videogame, usando come sostegno retorico un volontario e ridicolo travisamento delle norme costituzionali in materia di libertà di parola. Omosessuale, figlio di una ricca famiglia greco-inglese, studente di Cambridge che non è riuscito a laurearsi, Milo è stato, per breve tempo, una delle più importanti stelle della galassia alt-right, ovvero la "destra alternativa" che sostiene Donald Trump. Durante il dibattito con l'insegnante, Milo non risponde alle sue tesi razionali (e, verrebbe da dire, talmente di buon

senso da apparire scontate): al contrario, distorce il significato delle sue affermazioni per darle della sessista, per accusarla di propugnare uno stato assistenzialista, per sottolineare come odi la scienza, il progresso e la civiltà. Ergo, Milo usa contro di lei le stesse strategie sofisticate che, oggigiorno, costituiscono il 95% del dibattito politico: argomentazioni *ad hominem*, mirate a squalificare preventivamente l'interlocutore, per poi glissare sulle idee da esso proposte.

L'esegesi – Mentre i liberisti di sinistra statunitensi ed europei immaginano oscuri complotti sovietici e tenebrose Internazionali Nere (e si attrezzano per annullare la libertà di espressione sul web), la ragione dell'ascesa di Trump è palesemente dovuta al loro stesso liberismo, che ha ridotto alla disperazione decine di milioni di loro concittadini poco abbienti. Naturalmente, dove esiste un vuoto politico, sciameranno torme di zanzare affamate: una di queste è Milo. Dopo aver fondato

un sito che coniugava argomenti tecnologici e misoginia sfrenata, è divenuto uno degli editorialisti di Breitbart, il magazine online di Steve Bannon, una delle colonne della propaganda trumpiana. Tra le sue brillanti idee: 1) invitare i gay a celare il proprio orientamento, perché la vita così è più divertente, 2) l'equivalenza tra cancro e femminismo, 3) l'idea che toccare il seno o la vagina di una sconosciuta senza il suo permesso sia perfettamente accettabile e, anzi, se la sventurata osasse lamentarsi, lo farebbe soltanto per bieco narcisismo, 4) lo stupro non esiste. Ciò che colpisce di Milo e di legioni di suoi emuli, è come abbia fondato la sua "carriera" sulla trasgressione e sulla provocazione, spesso sfruttando il nonsense e sofisticate tecniche di trollaggio: l'intera alt-right raccoglie e perverte in modo conscio e studiato lo stile comunicativo della controcoltura anni '70, invertendola di senso. I più colti tra loro, inoltre, dichiarano di aver fatto propria la teoria dell'egemonia culturale,



e si focalizzano proprio sulla "conquista delle casematte", piuttosto che sulla mera acquisizione di cariche pubbliche. Attraverso tattiche comunicative spregiudicate, mirano a generare un nuovo consenso e una nuova cultura, sostenendo che il mutamento politico sarà una naturale conseguenza di ciò. È piuttosto ironico che, mentre i liberisti di sinistra setacciano gli angoli più reconditi del web alla ricerca di *fake news* (usare il termine "bufale", non appartenente alla lingua del padrone, pare disdicevole ai loro occhi), la destra più bavaosa ottenga successi straordinari grazie all'applicazione delle idee di Antonio Gramsci. In ogni caso, la parabola di Milo ha di recente avuto una brusca conclusione: è emerso agli occhi dell'attenzione pubblica un suo discorso in cui sostiene che i rapporti sessuali tra i tredicenni e gli adulti siano positivi e auspicabili. Messo sotto processo da parte della destra cristiana, Milo ebbe a rispondere che, essendo stato costretto a praticare fellatio a

un prete da bambino, ha tutto il diritto di esprimere sull'argomento le idee che ritiene più consone; inoltre, si è vantato di come il sacerdote l'abbia reso bravissimo in quella specifica attività. Che la storia sia vera o no (ed è probabile come non sia altro che un ennesimo trollaggio), è inutile sottolineare come questo sia stato il canto del cigno di cotanto intellettuale, il quale in seguito è scomparso dall'attenzione pubblica. Tuttavia, il format inaugurato da Milo e dai suoi analoghi è più vivo che mai: non solo l'alt-right continua a vomitare cascate di veleno, ma notiamo che le stesse strategie sono state presto mutate anche dalla politica italiana, seppure in forma superficiale, cialtrona e molto meno efficace. Dalla tragedia alla farsa: la YouTube italiana è stata allagata da video il cui titolo riecheggia la stessa struttura (ad esempio, "Marco Travaglio asfalta il Bomba 2 Richetti", "Salvini demolisce la Kyenge" o il surreale "Cyborg Orfini fa piangere Travaglio") e lo stesso tipo di

contenuti, ovvero un estratto da un talk show giornalistico. Fortunatamente, nonostante l'impianto esteriore suggerisca un trollaggio, questi video non sono altro che comuni discussioni politiche condotte da esperti del settore. Eppure, soprattutto nei politici che si giovano di esperti della comunicazione di matrice angloamericana, un certo slittamento espressivo è già evidente ed è pensabile come, in condizioni ottimali di degradazione culturale, il nostro futuro non possa

essere tanto diverso dal presente statunitense.

Il pubblico – Non è necessario alcun commento. Possiamo abbeverarci dell'erudizione dei commentatori direttamente dalla fonte: «Le donne piangono e si lamentano in continuazione nonostante abbiano evidenti vantaggi», «Milo se l'è fottuta PER BENE», «Lei è troppo bona», «Milo (fatti) > femminista (sentimenti)», «Come essere femminista: offendersi per tutto e piagnucolare sempre», «Tutte le femministe del mondo: GNE GNE SONO UNA VITTIMA», «Donna bellissima, cervello piccolo», «Le donne si comportano come IDIOTE e devono essere trattate come IDIOTE», «Ok, la donna mi ha convinto: la prossima volta che ne prendo a pugni una, vedrò di provocarmi qualche handicap prima, così da lottare alla pari».

Massimo Spiga

5° Firenze FilmCorti Festival: un festival lungo un anno



Marino Demata

Quando nel 2014 il nostro Cineclub Rive Gauche si cimentò per la prima volta, in un locale della periferia di Firenze, con il Festival dei film corti, nessuno di noi, neanche il più ottimista, avrebbe potuto immaginare che quest'anno, per la quinta edizione, si sarebbe potuto arrivare ad un programma così ampio, articolato e diffuso nel tempo e nello spazio. Per la verità in quell'epoca nessuno di noi immaginava che ci sarebbe stata neppure una Seconda edizione del Festival! Dobbiamo riconoscere che l'incentivo ci venne offerto dal sostegno del Comune, che ci mise a disposizione, per la seconda edizione, gli ampi e confortevoli locali de Le Murate PAC (Progetti Arte Contemporanea). Quei locali sono rimasti la sede del Festival anche per le edizioni successive. Si è aperto insomma un positivo rapporto col Comune che si è poi rafforzato con l'inserimento delle nostre iniziative nel cartellone di Estate Fiorentino (quest'anno per la terza volta consecutiva). Le Murate PAC sono uno spazio all'interno dell'ampio restauro dei locali carcerari de Le Murate. Ne è nata una grande struttura abitativa e, soprattutto ricca, all'interno dei suoi spazi, di locali dedicati all'arte e alla cultura. In questo contesto Le Murate PAC sono sicuramente lo spazio più significativo, perché esplicitamente dedicato all'arte contemporanea, con un programma di mostre ed eventi, che, grazie all'eccellente lavoro della direzione artistica che fa capo alla dinamica Valentina Gensini, è diventato il polo della contemporaneità. Il nostro Festival, teso da sempre a privilegiare il cinema innovativo, sia nei linguaggi che nei contenuti, non è mai stato considerato un corpo estraneo a Le Murate PAC, perché non solo è compatibile con l'ambiente e i suoi contenuti, ma è del tutto integrato in essi, come ulteriore risvolto dei caratteri della contemporaneità, della internazionalità e della interdisciplinarietà, che hanno sempre caratterizzato gli eventi culturali di quel sito. Dunque il 14, 15 e 16 giugno in quei locali sarà di scena la parte centrale del 5° Firenze FilmCorti Festival, una manifestazione che ha già avuto ed avrà molti altri appuntamenti, come si vedrà più avanti. Moltissime le novità, grazie soprattutto alla Direzione Artistica affidata ad uno dei giovani registi più innovativi, Enrico Le Pera. La prima e più generale

consiste nel fatto che, mentre le precedenti edizioni erano incentrate sulla proiezione dei film finalisti con al massimo un ospite di prestigio, quest'anno la proiezione di ben 40 film finalisti sarà alternata con la presenza di protagonisti di grande prestigio, rilievo e competenza del mondo del cinema. Ci riferiamo ad esempio alla Master class dell'attore Pietro Mossa (Vincitore della IV edizione del Firenze Film Corti Festival) dal titolo significativo L'attore è uno sciamano? E poi il momento centrale della seconda giornata con la partecipazione della Direzione Artistica del prestigioso Festival di Edimburgo, gemellato con noi: si tratterà non solo di un confronto con le esperienze di quel Festival, ma anche l'occasione di vedere alcuni film vincitori della precedente edizione. Ma le novità non si fermano qui: sono stati ideati altri spazi di incontro

al sud", "Sono tornato"); l'incontro con la critica Silvana Silvestri (direttrice di Alias) dal titolo Dove va il cinema?; e l'atteso Facciamo il Cinema, incontro con produttori, distributori e professionisti del cinema, con adesioni italiane e internazionali. La parte finale, la sera del 16 giugno, si svolgerà all'esterno, sul palco della corte de Le Murate, dove sarà presentata la prestigiosa giuria del Festival, che assegnerà i premi ai vincitori e saranno proiettati alcuni dei film premiati. Il Festival si concluderà in maniera festosa, con il Concerto-opera multimediale di Antonio Aiazzi del gruppo dei Liftiba. Il Festival ha avuto un lungo prologo: sono state infatti organizzate 11 serate settimanali, da gennaio ad aprile, di pre-selezioni nei locali dello ZAP (Zona Aromatica Protetta): una sorta di vetrina che ha premiato tutti i film che si sono iscritti per primi. Dopo

la chiusura delle iniziative delle giornate del 14, 15 e 16 giugno dedicate ai film corti in concorso, il Festival vivrà altre serate importanti, perché una selezione dei film finalisti sarà "esportata" in altre realtà: il 20 e il 21 giugno al cinema Castello nella periferia nord-ovest di Firenze, e poi, a metà settembre, nelle cittadine di Fucecchio, grazie alla collaborazione del sindaco Alessio Spinelli e il Cinema Pacini e Castelfiorentino Circolo del Cinema "L'Angelo Azzurro" presieduto da Jaurès Baldeschi, con **Diari di Cineclub** media partner del tour e di Firenze FilmCorti Festival E infine il 18, 19 e 20 ottobre il Festival ritornerà a Le Murate PAC. La giornata del 18 sarà dedicata al Concorso per le sceneggiature per film brevi e per lungometraggi, un genere che gli anni scorsi ha avuto molto successo e adesioni; il 19 ottobre sarà la volta dei giovani spettatori delle scuole, con la proiezione, tra l'altro di film d'animazione provenienti da due Festival gemellati col nostro, uno da Cipro e l'altro dalla Slovacchia. Significativamente l'ultima giornata sarà dedicata al cinema sperimenta-



Enrico Le Pera

con il mondo del cinema denominati Backstage. Protagonista nella prima giornata sarà Daniela Salernitano, Premio Davide di Donatello 2018 per i costumi; l'incontro avrà come tema Vestire il cinema. La giornata si concluderà con la assegnazione del premio Women In Film, Television & Media Italia. conferito da Astrid De Berardinis (vice presidente Paramount Pictures) e la proiezione del corto vincitore. E poi, nelle due giornate successive, il backstage Scrivere per Immagini - Incontro con il regista ("Benvenuti

le e innovativo, con un particolare focus sui film provenienti dalle aree emergenti d'Europa. In un certo senso il cerchio si chiude riprendendo il ragionamento che abbiamo svolto sopra circa i caratteri della innovazione e della contemporaneità, connotati riconosciuti del Firenze FilmCorti Festival e, a un tempo, del sito che lo ospita, Le Murate Progetti Arte Contemporanea. L'obiettivo a breve termine è naturalmente la buona riuscita di tutte le manifestazioni collegate al Festival; mentre l'obiettivo più ambizioso e di più ampio respiro è quello di fare diventare il Firenze FilmCorti Fest non più un patrimonio di Rive Gauche, ma dell'intera città di Firenze.

Marino Demata

Abbiamo ricevuto

Il calcio in 100 parole

di Alberto Castellano

Gremese

Introduzione

“È stata una svista arbitrale”, “C’era il fuorigioco”, “Hai visto il colpo di tacco smarcante?”, “Il calcio di rigore c’era”, “Un gol da fuoriclasse”, “Un centrocampio insuperabile”, “Invece del 4-3-3, non era meglio schierare un 3-5-2?”. Alzi la mano chi almeno una volta non ha sentito parlare di calcio al bar, in ufficio, in un ristorante, mentre si fa la fila alla posta o in banca, per strada o in piazza. Che il calcio sia lo sport più popolare e coinvolgente del mondo è risaputo, ma l’Italia pallonara va oltre in quanto a diffusione trasversale, transgenerazionale, interclassista, geopolitica del virus calcistico. Nel nostro paese, si sa, tutti parlano di calcio, si *sentono* arbitri, allenatori, calciatori, si considerano autorizzati ad analizzare e giudicare partite e situazioni calcistiche, i tifosi si ritagliano una dimensione esclusiva di passione, discussione, esaltazione, fanno della propria squadra un piccolo centro del mondo. Uomini e donne di destra e di sinistra, (sotto)proletari e borghesi, operai e capitalisti, ignoranti e intellettuali in nome del pallone “sospendono” le differenze politiche, economiche, sociali, culturali per confrontarsi, scontrarsi, polemizzare, azzuffarsi

quando ci sono di mezzo rigori non dati, partite vinte nel tempo di recupero, risultati ingiusti ma sono anche disposti ad ammirare sportivamente giocate sopraffine, parate miracolose, acrobazie impossibili. Tutto questo si esprime con un gergo calcistico, un lessico tecnico, un linguaggio specifico/specialistico che vista la diffusione popolare della disciplina sportiva, sono utilizzati con significati e modalità diverse. Il calcio è a suo modo anche una forma artistica di massa, un sistema di comunicazione corporea-gestuale interculturale, salvo poi decodificare segni e immagini. Un quadro di Van Gogh o di Caravaggio può suscitare emozioni sia al visitatore colto che ne sa di arte sia al fruitore normale che magari non è mai entrato in un museo ma poi in sede di analisi a freddo vale la differenza culturale. Come una punizione di Messi, una rovesciata di Ronaldo, una punizione da metà campo di Mihajlović accendono passioni e fantasie di tutti i tifosi e gli sportivi ma hanno implicazioni tecnico-atletiche che

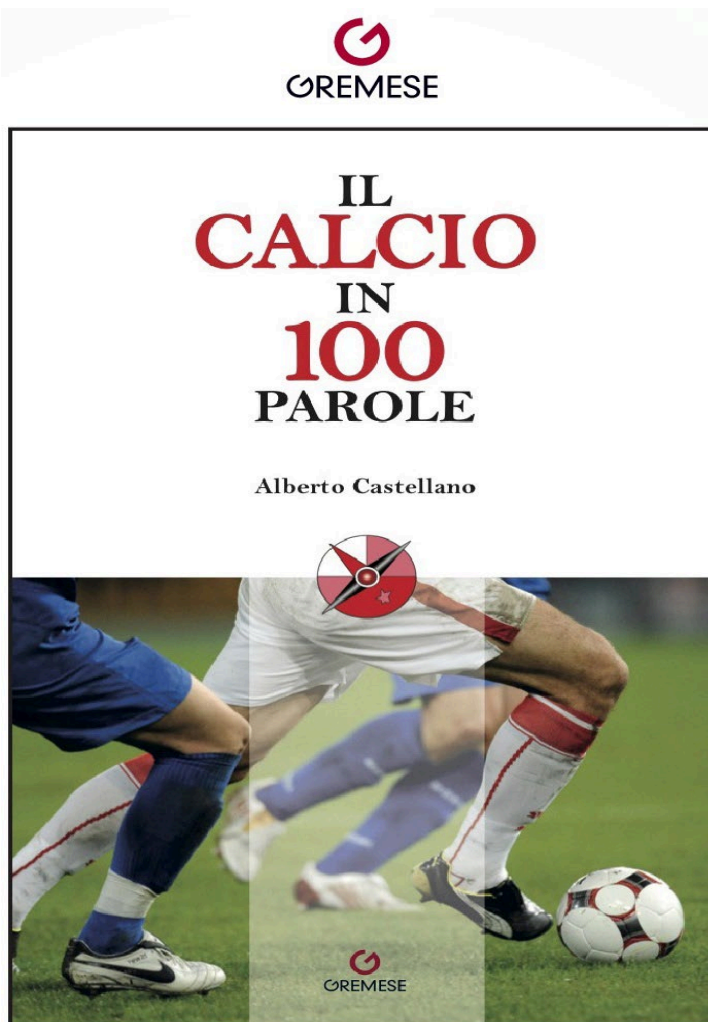
possono sfuggire ai più. E naturalmente è fisiologico che anche la terminologia calcistica più familiare e abusata è soggetta a dei distinguo a seconda di chi la utilizza e richiede approfondimenti necessari se non la si vuole ridurre a un gergo “usa e getta”. In tal senso “Le 100 parole del calcio” ha lo scopo e l’ambizione di mettere un po’ d’ordine nel *mare magnum* degli argomenti, dei Regolamenti, delle figure, delle istituzioni, degli schemi, dei moduli, della tecnica del calcio. Nell’overdose di libri, saggi, manuali, dizionari, siti e blog che si sono moltiplicati negli ultimi anni, vale la pena di estrapolare le voci-chiave per semplificare, schematizzare, rendere accessibile e rigorosa al tempo stesso una materia enorme e multidirezionale. Chi non sa chi è l’arbitro, il guardalinee, il centravanti, il centrocampista? Chi non ha mai sentito parlare di zona, dribbling, difensore di fascia, trequartista o di FIGC, FIFA, UEFA e da poco di VAR? Un piacevole, leggero, divertente ma anche a tratti impegnativo e profondo viaggio

nel mondo del calcio, una guida che non ha pretese di esaustività, che può aiutare a comprendere meglio ciò che si conosce spesso superficialmente o si presume di sapere.

Un personale, talora inconsueto volo di ricognizione” sul mondo del calcio: sono queste le 100 parole del gioco di ieri e di oggi che l’Autore ha liberamente scelto di spiegare e commentare come le più illuminanti sull’argomento.

Come ogni altro libro della collana “Le 100 parole”, anche questo è qualcosa di diverso da un testo (solo) manualistico: può dunque interessare anche gli appassionati che già conoscono bene il gioco.

Alberto Castellano, di professione scrittore e critico cinematografico, è un tifoso e calciologo di lungo corso, esperto in particolare di tattiche e schemi di gioco.



Gremese
Il calcio in 100 parole
Alberto Castellano

Collana: 100 parole
Volume: Brossura
Formato: 11,5 x 17 cm
Pagine 128
Prezzo € 9,90
ISBN: 978.88.6692.033.5

Autori e autrici si raccontano

Le vie infinite del cinema



Lara Celenza

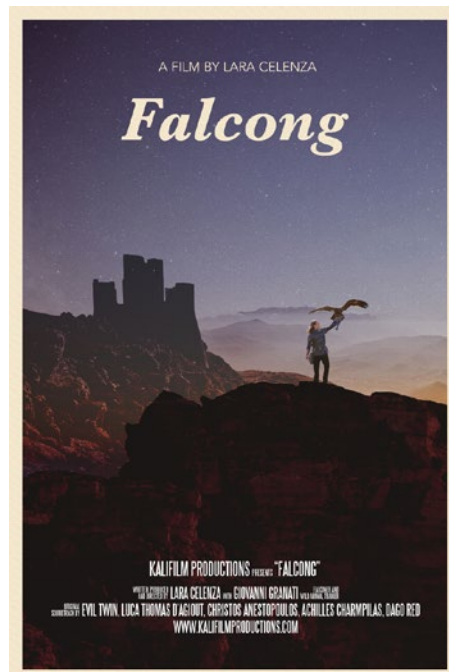
Ho iniziato a occuparmi di cinema come sceneggiatrice e regista indipendente, ma già nel 2010 avevo scelto di fondare una mia casa di produzione, la *Kalifilm Productions*, così da allora sono attivamente impegnata nella professione cinematografica. Sono arrivata alla regia in modo per così dire trasversale, partendo da studi umanistici non strettamente cinematografici. Dopo aver conseguito la laurea in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Bologna, ho deciso di specializzarmi all'estero con un *Master in Russian Studies* presso l'Università di Cambridge. Il punto focale di questo percorso accademico era proprio il cinema, che mi portò a scrivere una tesi comparativa sull'estetica nazifascista rielaborata da una prospettiva di opposizione: *Mad Dreams - Fascism and Violence in Eisenstein, Tarkovsky and Pasolini*. L'esperienza di Cambridge, uno studio che posso senza ironia definire matto e disperatissimo, mi ha resa più resiliente e capace di sostenere le asperità, doti essenziali per chi desidera lavorare nel cinema. Poi una notte verso la fine dell'anno accademico ho sognato che stavo scrivendo l'adattamento cinematografico di un romanzo russo e così, da allora, l'idea di realizzare film è nata in me e non mi ha più lasciata, trasformando i miei studi in una professione e in un vero e proprio progetto di vita. Ho completato la mia formazione professionale conseguendo il Diploma di Regia presso la *Raindance Film School* di Londra, dove ho avuto tra i miei insegnanti anche Elliot Grove, fondatore del *Raindance Film Festival*. Questa scelta si è rivelata provvidenziale perché mi ha permesso di acquisire in tempi brevissimi moltissime competenze pratiche e tecniche che spesso non vengono insegnate nelle Università e perfino nelle scuole di cinema tradizionali. Competenze purtroppo sottovalutate ma preziose come l'oro per un regista indipendente, da quelle più specificamente autoriali a quelle legate alla produzione - dalle accortezze legali alle strategie di riduzione dei costi produttivi passando per le tecniche più rocambolesche di *guerrilla filmmaking*, l'arte di realizzare film indipendenti senza soldi. E' in Italia che ho fondato la mia casa di produzione indipendente, *Kalifilm Productions*, realizzando i primi cortometraggi e video musicali con un gruppo di ragazzi del mio paese d'origine, Vasto, in Abruzzo. Eravamo una squadra di *absolute beginners*, dei neofiti animati dall'entusiasmo per il cinema. Ma ancora oggi mi emoziono nel rivedere quei nostri primi film, perché nonostante le inevitabili pecche tecniche dovute all'inesperienza - è il risultato di un

lavoro che ci ha appassionato e fatto divertire tantissimo. Nel 2012 mi sono trasferita nuovamente a Londra e ho cominciato a lavorare professionalmente come fotografa realizzando *reportages*, *look book* per la moda, ritratti di attori e *performer*, foto di scena su set cinematografici e servizi di musica live. Nel frattempo sono arrivate le prime soddisfazioni dal circuito festivaliero, con decine di proiezioni dei miei lavori in USA, Regno Unito, Spagna, Turchia, Germania, Svezia, India e altri paesi con diversi riconoscimenti e premi vinti, come è successo ad esempio con i due premi per il miglior film sperimentale al *Detroit Independent Film Festival* e al *New Media Film Festival* di Los Angeles, assegnati al mio corto *Mirages*. Purtroppo però i ritmi frenetici e i costi proibitivi nella capitale britannica mi impedivano di avere un minimo di tempo libero da investire su me stessa e sui miei nuovi progetti, obbligandomi l'anno successivo a lasciare Londra alla volta di Berlino. Berlino è una fucina di talenti internazionali straordinaria e



"Mirages" corto sperimentale di Lara Celenza

mi ha regalato stimoli senza precedenti: esperienze di confronto con altri artisti, multiculturalità, spirito d'avanguardia e un desiderio di spingermi oltre i confini della percezione. Nella capitale tedesca ho trasformato *Kalifilm Productions* in una realtà produttiva più solida e collaborativa. Ho avuto la fortuna di lavorare con persone di talento, che sono diventate poi i miei più cari amici. Tra loro mi piace menzionare *Blake Day* e *The Trouble Notes*, musicisti eccezionali, per i quali ho scritto e diretto alcuni videoclip. Sto attualmente coadiuvando Natalie MacMahon, attrice e anche lei *filmmaker*, nella creazione di un nuovissimo festival interamente dedicato al talento femminile e al cinema delle donne, il *Female Filmmakers Festival Berlin*. Infine, in questa mia movimentata esperienza professionale, non posso non menzionare un attore che mi ha arricchito tantissimo a livello registico, autoriale ed umano: Alex van Ric. Insieme a lui ho scritto, diretto e prodotto *Lost in the City*, il mio primo lungometraggio, che narra dell'odissea di un clochard berlinese nell'inferno metropolitano della strada. Un film girato nell'estate del 2016 senza budget e senza sostegni produttivi, con mezzi poverissimi come la vita del protagonista. Un film realizzato



in bianco e nero per esprimere a pieno i contrasti esistenziali che il protagonista si trova ad affrontare, con un *cast* e una *crew* di volontari, in pieno spirito *guerrilla filmmaking*. Quest'anno, il 2018, è un anno di svolta per me. E' in uscita il mio documentario *Falcon*, che narra del falconiere e addestratore di animali selvatici Giovanni Granati, delle bellezze naturalistiche dell'Abruzzo e del legame intimo e spirituale tra l'essere umano e la natura. Attualmente il film è in distribuzione tramite l'agenzia tedesca *Aug&Ohr Medien* e sta percorrendo il circuito dei festival internazionali. Nel frattempo sto finalmente ultimando la post-produzione di *Lost in the City* grazie al supporto di preziosi collaboratori in Sardegna, la produttrice Angelica La Sala e l'editor Tore Iantorno Asta. Infine, sempre in tandem con la *Pentamedia Management srl* di Angelica La Sala, sta partendo un progetto internazionale da girare in quattro paesi (Regno Unito, Italia, Stati Uniti e Messico). Si tratta del mio secondo lungometraggio, *The Dope Show*, un road movie che parla di musica rock, sentimenti, giustizia sociale e scoperta interiore. Mi ritengo una persona fortunata perché nonostante le critiche e le infinite difficoltà da superare, sono riuscita a trovare me stessa e la mia strada senza perdere il contatto con la realtà e l'amore per il cinema.

Lara Celenza

Nata a Vasto, una cittadina dell'Abruzzo, nel 1982. Laurea in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Bologna. Master in Russian Studies presso l'Università di Cambridge, dove si specializza in cinema russo e sovietico. Fondatrice della casa di produzione indipendente *Kalifilm Productions*. Scrive e dirige molti cortometraggi, documentari e videoclip musicali in tutta Europa, vincendo diversi premi nei festival. Attualmente vive a Berlino.

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

E' uscito Cineforum n. 573

EDITORIALE

Adriano Piccardi/Benvenuti al party
PRIMOPIANO IL FILO NASCOSTO

Ovviamente il Primopiano dedicato a *Il filo nascosto* si porterà via a mani basse l'attenzione dei lettori di questo numero di «Cineforum». Ma sarebbe ingiusto, credo, concentrare l'interesse sul film di Anderson senza rendersi conto di quanta ricchezza faccia bella mostra di sé in tutte le altre pagine. A partire dalla sezione recensioni dove spicca innanzitutto il titolo di *La forma dell'acqua*: film premiatissimo e insieme controverso nei commenti critici, ma interessante proprio per la difformità di valutazioni che lo accompagnano. Discutere di un film intrecciando posizioni diverse porta indubbiamente a mostrarne gli aspetti più nascosti, per qualcuno magari insignificanti ma che nel calore della discussione finiscono per apparire in una luce diversa... Uno sguardo unico può restare ingannato più facilmente che l'insieme di sguardi diversi. Anche «Cineforum» si aggiunge al panorama e porta il suo contributo. E per non tirarci indietro di fronte alle occasioni, ecco subito altri quattro film che non hanno fatto riposare le tastiere pur mettendosi meno al centro dell'attenzione, rispetto al film di Del Toro, per quanto riguarda i riconoscimenti ufficiali. Anche nel loro caso vale il medesimo discorso: si ha un bel dire che *Quello che non so di lei* sia un Polanski minore, che *Annientamento* sia un ritorno non del tutto convincente di Garland, che con *Lady Bird* Gerwig faccia poco di più che giocare con un genere pressoché esangue, o che Franco sembri più interessato a spiazzare continuamente il pubblico invece che trovare un percorso personale coerente. Di ognuno di loro «Cineforum» vuole ragionare argomentando, non accontentandosi di discorsi liquidatori o – al contrario e specularmente – di retoriche esaltazioni. E ragionando e argomentando, del resto, si può anche esprimere il dissenso critico, così come avviene in queste pagine per il *Dark Night* di Sutton. Non manca infine il cinema italiano indipendente, a testimonianza di quanto possa fornire interesse il lavoro di registi che, in un paesaggio produttivo accidentato e talvolta disastroso com'è quello del nostro Paese, sanno mettere a frutto idee, immaginazione e perizia di messinscena: *Il Club dei 27* di Mateo Zoni, *I racconti dell'orso* di Samuele Sestieri e Olmo Amato. Ma a questo proposito, si continua a parlare di cinema italiano nello «speciale» (profilo critico accompagnato da una succosa

conversazione) dedicato a una cineasta che fa «cinema di esplorazione, libero e felice»: Antonietta De Lillo. E ancora, nel rendiconto storico/critico in cui abbiamo provato a fare il punto sulle ricadute cinematografiche di una data cruciale della storia italiana, il 18 aprile 1948. Anche soltanto per accennare alla ricchezza dei materiali contenuti nella seconda puntata dedicata alle relazioni del Convegno di Studi organizzato nel settembre 2017 dalla Federazione Italiana Cineforum (il nostro Editore!) in quel di Bergamo sul tema «Il giallo tra cinema, scrittura e fumetto» non abbiamo spazio sufficiente. Lasciamo ai lettori il piacere della scoperta, come si dice. Così come quello di un report berlinese molto più esteso e sfaccettato del solito.

Roberto Manassero/Un'evidenza che acceca

Silvia Vicirca/Alma, il corpo anacronistico

Roberto Chiesi/Il filo nascosto e Falbalas di Jacques Becker

I FILM

Francesco Rossini/*La forma dell'acqua* – The Shape of Water di Guillermo del Toro

Anton Giulio Mancino/*Quello che non so di lei* di Roman Polanski

Alessandro Lanfranchi/*Annientamento* di Alex Garland

Federico Pedroni/*Lady Bird* di Greta Gerwig

Roberto Lasagna/*The Disaster Artist* di James Franco

Paolo Vecchi/*Il Club dei 27* di Mateo Zoni

Matteo Marelli/*Dark Night* di Tim Sutton

Edoardo Zaccagnini/*I racconti dell'orso*
BOOK IL GIALLO TRA CINEMA E LETTERATURA #2

Dick Tomasovic/*La lettre et l'atmosphère. L'opera di Simenon al cinema*

Emanuela Martini/*Scrittori e spioni: Graham Greene e gli altri*

Anton Giulio Mancino/*La scrittura politico-indiziaria: letteratura, atti processuali, schermo*

Giovanni Memola/*Profilo di donna. Appunti e spunti di riflessione sui personaggi femminili del giallo all'italiana*

Matteo Pollone/*Sherlock Holmes a fumetti: l'adattamento di Giancarlo Berardi e Giorgio Trevisan*

PERCORSI

Bruno Frornara/Antonietta De Lillo. Cinema di esplorazione



Occhi diversi per raccontare la “società invisibile”
intervista ad Antonietta De Lillo a cura di Pietro Bianchi, Emanuela Martini e Lorenzo Rossi

Edoardo Zaccagnini/*Vi ricordate quel 18 aprile. Le elezioni politiche del 18 aprile 1948 nel cinema italiano*

BERLINALE 2018

Lorenzo Rossi/*Concorso*

Emanuela Martini/*Forum*

Massimo Causo/*Panorama*

Chiara Borroni/*Forum Doc*

Alessandro Uccelli/*Panorama Dokumente*

Claudia Bertolè/*Alti e bassi della cinematografia asiatica*

Gloria Zerbinati/*Liberté di Albert Serra*

LE LUNE DEL CINEMA a cura di Nuccio Lodato

FEDERAZIONE ITALIANA CINEFORUM

Via Pignolo 123, 24121 Bergamo

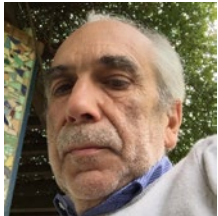
Tel. 035 36 13 61 Email: info@cineforum.it

Cineforum è una associazione a carattere culturale che si propone la promozione, la diffusione e la valorizzazione della cultura cinematografica e audiovisiva attraverso proiezioni di film, dibattiti, pubblicazioni e altre iniziative analoghe, esercita ogni altra attività endidistribuzione e di produzione con particolare attenzione all'uso delle nuove tecnologie.

www.cineforum.it

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di Maggio. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo



Nicola De Carlo

Immagini della contestazione | La Spezia - Maggio 2018

Roberto Chiesi introduce "Uccellacci e uccellini" (1966) di Pier Paolo Pasolini - La Spezia, Maggio 2018 (Riprese Daniele Ceccarini). Chiesi, critico cinematografico

co e responsabile del Centro Studi Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, introduce Uccellacci e Uccellini di Pasolini. La rassegna "Immagini della contestazione" organizzata dallo staff del La Spezia Film Festival insieme all'Associazione B52 in occasione dell'anniversario dei 50 anni del '68 https://youtu.be/V4_Uo3LYeY8

Intervento di Giuliana Dal Pozzo

Dibattito a Roma su "La contracccezione e il lavoro della donna" organizzato dall'IRIDE (Istituto per le ricerche e le iniziative demografiche) in collaborazione con l'AIED. Presiede Luigi De Marchi, intervengono giornaliste e deputati

<https://youtu.be/A5BIBlruAD8>

Il cinema come si fa

Dall' Ideazione alla Sceneggiatura.

In questa unità, il regista Giuseppe Ferrara e il critico cinematografico Giacomo Gambetti, di fronte agli studi Luis Buñuel di Madrid, assumono la sceneggiatura come oggetto della loro analisi sulle diverse componenti che concorrono alla realizzazione di un film. La cine-se di Godard e Complotto di famiglia di Hitchcock costituiscono i film attraverso cui Gambetti e Ferrara esemplificano due modelli antitetici di sceneggiatura: mentre nel primo caso essa si risolve in uno scarno insieme di appunti che vengono depennati appena girata la scena, nel secondo caso ogni inquadratura è studiata fino all'ultimo dettaglio. Intervistando lo sceneggiatore Vincenzo Cerami nel suo studio, si delinea il percorso di costruzione di una sceneggiatura: dall' idea al soggetto, dalla scaletta al trattamento, fino alla vera e propria sceneggiatura. Intervengono inoltre Suso Cecchi D' Amico, che rileva la differenze tra sceneggiatura all'americana e all'italiana, e Armenia Balducci, la quale, utilizzando come esempio il caso Moro di Ferrara, illustra il metodo e gli accorgimenti in atto nella stesura di una sceneggiatura. <https://youtu.be/-legG2gffAE>

Sceneggiatura: Il Ritmo.

Questa unità audiovisiva, attraverso una serie di interventi di autorevoli sceneggiatori e registi, svela alcuni fondamentali segreti della scrittura per il cinema.

Il mestiere dello sceneggiatore, spiegato attraverso un'analogia con quello dell'architetto e del pittore, il rapporto sceneggiatore-regista, e in generale i diversi elementi classici della composizione drammaturgica, quali l'evoluzione del personaggio e del contesto sociale, il ritmo, la suspense, il finale, sono alcuni dei temi dibattuti nei molteplici contributi proposti. Tra questi, quello di Federico Fellini, Suso Cecchi D'Amico, Vincenzo Cerami, Tonino Guerra, Mario Monicelli, Bernardo Bertolucci e Francesco Maselli. Agli interventi fanno da contrappunto sequenze tratte da film celebri come Ossessione, Giungla d'Asfalto, e Il nome della rosa, che forniscono valide esemplificazioni dei concetti introdotti.

Infine lo sceneggiatore spagnolo Rafael Azcona ricorda l'importanza della defunta "scrittura nei bar" come efficace strumento di lavoro e dell'altrettanto rimpianto "sceneggiatore sul tram". https://youtu.be/YrvV4_SuVdc

Scenografie e Costumi. L'audiovisivo propone una panoramica dei vari elementi che compongono la scenografia e concorrono alla sua realizzazione. Lo scenografo Dante Ferretti parla del rapporto che intercorre fra scenografia e realtà e di quanto quest'ultima influenzi la prima. L'arredamento è una delle componenti essenziali nella preparazione di ogni scena. Il noleggiatore di mobili è quindi una figura fondamentale per il lavoro di ogni scenografo. Viene, inoltre, presentata l'immagioteca, una sorta di grande deposito in cui è possibile trovare gli oggetti più bizzarri e, talvolta, anche l'ispirazione. Affatto trascurabili sono i costumi di un film, pertanto ne viene ricostruito tutto il percorso di immaginazione e di creazione. <https://youtu.be/RxIoc7F-11g>

La Recitazione

In questa unità audiovisiva i meccanismi della recitazione vengono sviscerati attraverso le interviste ad alcuni dei protagonisti del mondo del cinema. Tali testimonianze hanno per oggetto le dinamiche sottese alla scelta del cast e soprattutto il rapporto, non sempre facile ma comunque intenso, che si stabilisce tra regista e attore. Gli interventi degli attori Giancarlo Giannini e Francisco Rabal si intrecciano con quelli dei registi Nanny Loy, Marco Bellocchio, Mario Monicelli, Federico



Fellini, Ettore Scola, Franco Rosi, Marco Leto, Francesco Maselli, Jean-Luc Godard e Bernardo Bertolucci. Quest'ultimo chiude l'unità rimarcando quanto sia importante, per la buona riuscita di un film, "lavorare nell'emozione".

<https://youtu.be/4wfoTxwU2tk>

Il Montaggio

I registi Ferrara e Gambetti introducono l'unità audiovisiva da Cinecittà parlando di Griffith, (1875 - 1948) regista, produttore cinematografico e sceneggiatore statunitense, riconosciuto come particolare colui che stabilì le regole del cinema narrativo, che ha portato il montaggio ad altissimi livelli, e di Ejzenstejn, (1898 - 1948) il regista sovietico, ritenuto tra i più influenti della storia del cinema per via dei suoi lavori, proprio per l'uso innovativo del montaggio; segue Nanny Loy che spiega l'esperienza di Kuleschov e Pudovkin elaborato per la scuola del cinema di Mosca. Si passa poi a spiegare che cos'è e come funziona la moviola, come avviene la messa al ciak e per quale motivo si batte il ciak prima di ogni scena. Il regista Maselli e il montatore Perpignani parlano del rapporto che intercorre tra regista e montatore.

Conclude l'unità una testimonianza di Bertolucci sulla creatività del montaggio.

<https://youtu.be/3AhtzIaP8Jo>

Il Montaggio diventa scrittura. Dal Libro al Film Se agli albori del "film come opera d'arte" la letteratura ha influenzato il cinema, ben presto il nuovo mezzo espressivo comincia a cercare una propria strada e a influenzare, a sua volta, la pagina scritta. Sulla scorte di sequenze tratte da film di Dziga Vertov, Ejzenstejn, Griffith, Léger e Buñuel, l'unità didattica mostra il legame che intercorre tra il "montaggio delle attrazioni" e il neo-oggettivismo letterario tedesco, tra il surrealismo di Breton e l'irruzione della psicoanalisi sullo schermo. <https://youtu.be/xMmCJTlRtM>



Diari
di Cineclub
periodico indipendente di cultura
e informazione cinematografica

**PERIODICO DIGITALE INDIPENDENTE OLTRE I CONFINI DEL CINEMA,
ALL'ARREMBAGGIO DEL FUTURO PER UNA CULTURA DIFFUSA LIBERA DAI VINCOLI DEL MERCATO**

**DIARI DI CINECLUB PER USCIRE OGNI PRIMO DEL MESE UTILIZZA I SUOI FONDI NERI CHE GLI CONSENTONO
DI NON CHIEDERE FINANZIAMENTI E DI RIFIUTARE LA PUBBLICITA'. TUTTI I COLLABORATORI SONO VOLONTARI,
IL COSTO E' ZERO E VIENE DISTRIBUITO GRATUITAMENTE**

www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub

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

La televisione del nulla e dell'isteria (XVII)

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..."

(Profezia avverata)



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



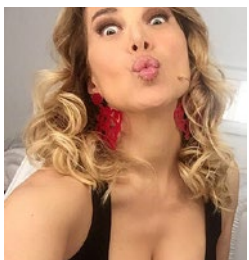
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Belevi noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



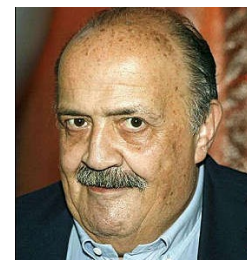
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



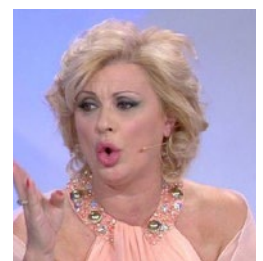
Teo Mammucari



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



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank & f.



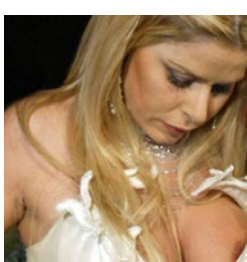
Vittorio Feltri



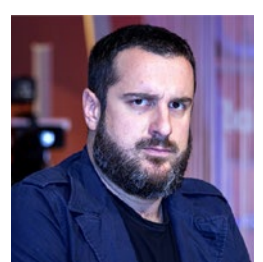
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



Pirati dei Caraibi - La maledizione della prima luna

(Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl), (2003) di Gore Verbinski, primo capitolo della serie di Pirati dei Caraibi

Jack Sparrow: Dovunque vorremo andare andremo, una nave è questo in realtà. Non è solo una chiglia, con uno scafo e un ponte o delle vele, sì, la nave è fatta così, ma ciò che una nave è... ciò che la Perla Nera è in realtà... è libertà

Will: Non so se è pazzia o genialità

Jack: Impressionante quanto spesso questi due tratti coincidono...

Jack Sparrow (Johnny Depp), William Turner (Orlando Bloom)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema' Magazine on-line di Cineclub 2015

E' presente sulle principali piattaforme social
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantarò



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

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

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

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di
Nicola De Carlo

Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it

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

I nostri fondi neri:

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

Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

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

www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.movieentu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.conseguenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monseratoteca.it
www.prolocosangioannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistralzoristano.it
www.ilgremiodelsardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org

www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parcocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infocicc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.corosfgulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com

