

Associazione nazionale di cultura cinematografica

L'anno che verrà...

E' finito anche il 2018. Sulla base di colpevoli ritardi e delle nuove penalizzanti disposizioni ministeriali in materia di promozione cinematografica, si è appena concluso l'iter procedurale per la presentazione del preventivo / consuntivo dell'attività dell'associazionismo culturale del 2017. Sui tempi ancora nessuna certezza sui finanziamenti. Per il 2018, appena qualche giorno prima di Natale è stato pubblicato il bando necessario per la programmazione dell'attività delle associazioni, posto che in realtà programmi e progetti sono già belli che conclusi.



Marco Asunis

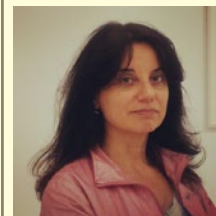
Il grande Lucio Dalla in un passaggio delle sue meravigliose canzoni, ci ha cantato "...L'anno vecchio è finito ormai ma qualcosa ancora qui non va..."; raccontandoci in modo poetico e malinconico quanto il nuovo anno si portasse dentro sempre questioni irrisolte del vecchio. Nessuna overdose di auguri e brindisi per l'arrivo del nuovo anno è mai riuscita ad esorcizzare o scalfire questa semplice considerazione. Se poi l'ottica con la quale si guarda alle speranze per un nuovo futuro è quella del mondo dell'associazionismo nazionale culturale cinematografico, allora le attese di cose belle per l'anno nuovo appaiono ancora più fosche e nere. Questo è il risultato di quanto la nuova legge su cinema e audiovisivo sia riuscita a determinare. Tale operazione legislativa del passato governo e

Parlamento, per come è nata e per i frutti amari che sta sviluppando, è fonte di pasticci e guai, sui quali la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema e la stessa rivista **Diari di Cineclub** hanno più volte evidenziato nel corso degli ultimi anni. Con la legge Franceschini si è avviata una svolta regressiva nelle politiche culturali e formative del pubblico cinematografico. Questo è il dato di fatto nell'aver voluto colpire il ruolo nevralgico delle associazioni nazionali di cultura cinematografica, le uniche legittimate a rappresentare e difendere i

segue a pag. successiva

Archivi audiovisivi: fare rete e associarsi per recuperare, conservare, mettere a disposizione un patrimonio di audio e immagini della recente storia di tutti

Lo stato dell'arte oggi in Italia dei patrimoni audiovisivi



Letizia Cortini

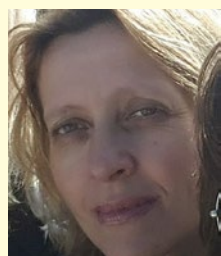
Ad una associazione, culturale e professionale, di archivi audiovisivi, cineteche e teche, che possa aggregare non solo istituzioni, ma anche profili professionali specifici, ovvero persone che lavorino sui

patrimoni di immagini in movimento, ci si pensa, sebbene in pochi, da anni in Italia. Sarebbe possibile? Forse, su alcuni obiettivi comuni potrebbe e, ad avviso di chi scrive, dovrebbe costituirsi, aggregando inoltre operatori e associazioni che si occupano di valorizzazione del cinema inteso nel senso più ampio, quello che comprende anche la non fiction, il cinema documentario e di documentazione, le fiction, le serie, alcune delle quali ormai sempre più avvicinano i loro linguaggi a quelli del cinema classico. I possibili obiettivi di una associazione di questo tipo saranno esposti a conclusione di una breve panoramica sulla storia e lo stato dell'arte dei patrimoni audiovisivi in Italia. Si tratta di una idea, infatti, che parte da lontano, da grandi ispiratori. L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico fin dalla sua costituzione, nel 1979, promosse la formazione di una rete, di un sistema di istituti, piccoli e grandi, non solo cineteche, che potessero collaborare al fine di rivendicare lo statuto di bene culturale al film, inoltre per la valorizzazione, già allora, dei propri patrimoni, attraverso iniziative congiunte che riconoscessero il valore di documento storico alla fonte audiovisiva, da poter riutilizzare anche in modo creativo. Alla base, naturalmente, la necessità che questi patrimoni fossero catalogati e resi accessibili. Gli anni ottanta e novanta del Novecento sono stati decenni di battaglie e di azioni da parte della Fondazione Aamod, presieduta da Cesare Zavattini

segue a pag. 3

Tutti lo sanno

Regia di Asghar Farhadi. Con Penélope Cruz, Javier Bardem, Ricardo Darín, Eduard Fernández, Bárbara Lennie. Titolo originale: *Everybody Knows*. Genere Drammatico - Spagna, Francia, 2018, durata 130 minuti. Distribuito da Lucky Red



Giulia Zoppi

Presentato all'ultimo festival di Cannes come film di apertura, *Tutti lo sanno* è la seconda pellicola girata fuori dall'Iran del cineasta di *Ispahan*, dopo *Il passato* (2013). A chi si domanda la ragione di quest'incursione in terra iberica, fuori dai

consueti confini di Teheran e dintorni, Farhadi esclude ogni ipotesi di veti o divieti da parte del suo governo, parlando di una fascinazione



"Natività" di Pierfrancesco Uva

che ha avuto origine molti anni fa. "Quindici anni fa sono stato nel sud della Spagna - racconta il regista, parlando dell'ispirazione del film. - Durante questo viaggio, in una piccola città ho visto diverse foto di un bambino affisse ai muri. Quando ho chiesto chi fosse, ho saputo che era un bambino scomparso e che la sua famiglia lo stava cercando: lì è nata la prima idea del film. Quella storia mi è rimasta sempre impressa e quando ho finito di girare *Il passato* ne ho tratto un piccolo racconto. Ci ho messo quattro anni, poi, a svilupparlo e a trasformarlo in una sceneggiatura. Ma in realtà il progetto è nato all'epoca di quel viaggio in Spagna. Ad attrarmi sono state soprattutto due cose: il paesaggio, la cultura locale e il fatto

segue a pag. 9

segue da pag. precedente
diritti del pubblico. Dalla *legge Franceschini* ad oggi sono trascorsi più di due anni. Già da ancor prima però, la diffusa e variegata rete associazionistica dei circoli del cinema, cineforum e cineclub era stata messa sotto osservazione speciale, affinché venisse collocata in un angolo e messa in condizione di non nuocere. Non è stato semplice in quella fase per le associazioni riuscire a mantenere nella legge quel minimo di riconoscimento necessario per non soccombere del tutto. Ma se si guarda con serenità a quanto ancora sta accadendo, il tentativo di cancellare la presenza, il ruolo e la storia di questa originale realtà associativa del nostro paese, non è del tutto tramontato. Norme capestro che obbligano la chiusura delle sedi nazionali e degli archivi di queste associazioni, i licenziamenti obbligati di fondamentali figure operative amministrative, i tagli discrezionali di finanziamenti già deliberati e giustificati da norme capestro, i ritardi inammissibili degli stessi finanziamenti che fanno annaspire un mondo associativo sostenuto dal volontariato, sono solo alcuni esempi di questo proditorio attacco. Tutto un sistema è stato capovolto. I finanziamenti annuali che la vecchia legge garantiva, ora appartengono al mondo delle incertezze. Le attuali sofferte norme e i balbettanti decreti di questa nuova legge, per come sono formulati e per i ritardi nella loro attuazione, hanno creato una situazione ingovernabile e confusa. L'anno vecchio è finito... ma qui c'è molto di più di qualcosa che non va! C'è una macchina che si è inceppata e che trova difficoltà a muoversi. Col nuovo anno, mentre scriviamo, le associazioni sono ancora in attesa del finanziamento delle attività del 2017. Solo da qualche settimana si sono avute notizie dagli uffici ministeriali del bando 2018, cioè di uno strumento amministrativo che dovrebbe programmare l'attività di un anno che ormai è bello che finito, scomparso, andato, defunto. Non siamo in Francia e questo è forse un bene. E' possibile il silenzio del mondo della cultura cinematografica? E' possibile perfino il silenzio delle stesse associazioni nazionali? Sì, è possibile. Ma c'è un limite anche al silenzio. Quali e quante sono le responsabilità che ha avuto la politica nel determinare tutto questo? Quante quelle di una burocrazia che in questi anni ha avuto campo libero nel sostituirsi alla politica? Ma quanta anche la colpa delle associazioni nel non aver saputo fronteggiare in modo deciso questo attacco al loro impegno culturale e alla loro esistenza? Hanno taciuto quasi completamente le associazioni, in attesa forse di Godot... o dell'ultimo respiro di Godard. E chi non ha taciuto si è assunto nel passato perfino la responsabilità di diventare complice di queste scelte, contestando le critiche e le battaglie di questa rivista, invitando i propri circoli a prenderne le distanze, con prese di posizione tipo: "... L'attuale sorte delle nove Associazioni nazionali di cultura cinematografica non è così allarmante come viene esposta nel comunicato di **Diari di Cineclub** e le Associazioni non sono

attualmente a rischio per il finanziamento del 2016 ed al momento nella bozza di legge non siamo assenti dai riconoscimenti o dalla possibilità di ricevere fondi futuri" (scriveva così il 27/07/2016 ai propri circoli federati uno dei nove presidenti). Chissà se coloro che si sono dimostrati così zelanti e più realisti del re nel recente passato, riescano oggi a battere un colpo e ad avere l'incoscienza e la forza di esprimere le stesse identiche convinzioni. Ma non più di questo si tratta. Quel che oggi necessita, quel che dal nuovo anno si deve aspirare, è il bisogno di un serio impegno del mondo culturale cinematografico, affinché venga nuovamente riconosciuto attraverso una nuova politica il valore sociale e culturale del lavoro volontario delle associazioni nazionali di cultura cinematografica. Questo è l'unico vero augurio per il nuovo anno che ci sentiamo di fare.

Marco Asunis
Presidente FICC
www.ficc.it

Il tempo è galantuomo. Per utilità del lettore riproponiamo il Comunicato diffuso da Diari di Cineclub il 23 luglio 2016, di cui fa riferimento Marco Asunis

A proposito del DdL cinema e audiovisivo. Non ci piace e lo vogliamo cambiare

7a Commissione Senato: concluso l'esame sul DdL cinema e audiovisivo. Escluse le Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica dal contributo specifico già presente nella passata legge, intanto una cicogna deposita un emendamento che interpone le sale ecclesiali e religiose alla funzione specifica di rappresentanza del pubblico delle stesse Associazioni

La 7a Commissione Istruzione e Cultura del Senato ha concluso, in data 21 Luglio, l'esame in sede referente del DdL n. 2287, recante la "Disciplina del cinema e dell'audiovisivo". Nel disegno globale, sul quale diverse sarebbero le note critiche, vi è la cancellazione della funzione storica di rappresentanza del pubblico da parte delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica (nove quelle riconosciute dal MiBACT). Finora, nell'ambito della ripartizione della quota del FUS destinata annualmente al settore Cinema, gli unici enti di promozione beneficiari di un contributo specifico (oltre alla "Biennale - Cinema", all'Istituto Luce - Cinecittà srl" e alla "Fondazione Centro Sperimentale Cinematografia") erano le Associazioni nazionali, uniche rappresentanti del pubblico e dei principi di un associazionismo costituzionalmente riconosciuto e finalizzato esclusivamente allo sviluppo della cultura cinematografica senza scopo di lucro. Con il DdL Franceschini, ispirato a logiche di potere ormai vecchie, le uniche a non avere questo riconoscimento e un contributo specifico nell'ambito del FUS, saranno proprio le Associazioni nazionali. È paradossale che uno

Stato democratico, invece di favorire il pluralismo culturale delle Associazioni, riconosca solo la specificità autoreferenziale degli enti che controlla direttamente. La volontà di ridurre a comprimari le Associazioni e i loro circoli è testimoniata dall'improvvisa presentazione di un emendamento (spuntato all'improvviso e già approvato dalla Commissione), che inserisce nel paragrafo specificatamente dedicato alle AANNCC anche norme che riguardano le sale ecclesiali (cioè religiose). Tale emendamento - molto confuso perché scritto nello stile della nuova costituzione - appiattisce inoltre l'attività di promozione dei circoli riducendola al mero esercizio cinematografico, confondendo, depotenziando e svilendo la specificità di tutto l'associazionismo nazionale nell'ambito della cultura cinematografica e della formazione del pubblico. La domanda che viene spontanea è la seguente: era proprio necessario confondere il "sacro" delle sale religiose con il "profano" delle Associazioni Nazionali? Ma queste sale non sono già beneficiarie dei premi del settore d'essai? Non sarebbe più corretto occuparsene nell'articolo dedicato alla "Valorizzazione delle sale cinematografiche"? La prossima settimana si concluderà, molto probabilmente, la discussione definitiva sul DdL al Senato. L'auspicio è che ci sia una seria riflessione su tutto l'impianto complessivo del DdL, che ci sia la cancellazione dell'emendamento sopra descritto e che venga recuperato il riconoscimento pieno che le nove Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica meritano.

Riferimenti per pronta visione

<http://www.senato.it/japp/bgt/showdoc/frame.jsp...> Proposta di modifica n. 25.100 al DDL n. 2287 25.100

LA RELATRICE, Accolto:

Al comma 1, sostituire la lettera f) con la seguente: "f) sostenere, secondo le modalità fissate con il decreto di cui al comma 4 del presente articolo, l'attività di diffusione della cultura cinematografica svolta dalle associazioni nazionali di cultura cinematografica, dalle sale delle comunità ecclesiali e religiose nell'ambito dell'esercizio cinematografico, definite come le sale cinematografiche di cui sia proprietario o titolare di un diritto reale di godimento sull'immobile il legale rappresentante di istituzioni o enti ecclesiali o religiosi dipendenti dall'autorità ecclesiale o religiosa competente in campo nazionale e riconosciuti dallo Stato, nonché dai circoli di cultura cinematografica, intesi come associazioni senza scopo di lucro, costituite anche con atto privato registrato, che svolgono attività di cultura cinematografica".



Il precedente ministro Dario Franceschini

segue da pag. 1

fino alla fine degli anni ottanta, il quale aveva fatto della necessità di rendere vivo, accessibile e usabile, diffuso e a disposizione di tutti, soprattutto del mondo della scuola, ogni archivio di cinema, il cinema stesso, il cinema documentario, il cinema indipendente, diremmo oggi, l'altro cinema, il cinema militante, ogni tipo di cinema! Una aspirazione poetica e politica al tempo stesso quella di Cesare Zavattini, presidente anche del primo circolo del cinema del secondo dopoguerra, quindi della Ficc, la gloriosa Federazione italiana dei circoli del cinema, la più antica ad occuparsi dei bisogni e dei diritti degli spettatori per un cinema di qualità. La genialità di Zavattini nel considerare il cinema come strumento per la democrazia, per l'esercizio della fantasia a partire dalla realtà, nonché dal cinema "povero", non solo quello delle grandi produzioni, è rimasta quasi unica e solitaria nel Novecento. L'eredità dei pensieri e delle azioni di Zavattini nell'ambito della valorizzazione della memoria del cinema e del suo riutilizzo è stata in parte raccolta da un archivio come l'Aamod, soprattutto da Ansano Giannarelli, suo allievo,

regista e presidente anche lui per tanti anni dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Quanti convegni, iniziative seminariali, rassegne sono stati fatti per promuovere la costituzione di un sistema di archivi e cineteche in Italia? Basterebbe, per rendersene conto, leggere i saggi degli Annali della Fondazione Aamod, alcuni dei quali pubblicati integralmente in pdf sul sito www.aamod.it, in Attività, Pubblicazioni digitali. Negli anni novanta, in particolare, in seguito alla rivoluzione digitale, l'Aamod lanciò un censimento proprio degli archivi audiovisivi e delle cineteche in Italia, con un questionario per rilevare dati riguardanti la consistenza e lo stato dei

patrimoni, la loro catalogazione, i software utilizzati, l'avvio delle pratiche di digitalizzazione, gli standard in uso, l'accessibilità. Censimento che ha portato alla pubblicazione in diverse e aggiornate edizioni, dal 1998 al 2005, sia cartacee, sia elettroniche, di una *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*. Primo strumento utile anche per avviare la conoscenza dei soggetti che avrebbero potuto costituire questa rete e in seguito una associazione. Sul tema del trattamento dei patrimoni e della catalogazione del film, non ancora dichiarato bene culturale fino al 1998, l'Aamod in collaborazione con il Carl della Regione Lazio, nel 1995 mise intorno a un tavolo diverse realtà che iniziavano allora il faticoso lavoro di metadattazione e digitalizzazione dei propri patrimoni filmici, pubblicando nel nostro paese la traduzione in italiano delle Regole di catalogazione del film della Fiaf. Tra le strutture coinvolte, anche la nascente direzione delle Teche Rai. L'idea di superare le gerarchie, le differenze di valore, di mentalità, tra cineteche, archivi, teche, mediateche, videoteche per tentare di collaborare e fare sistema soprattutto ai fini di comuni

obiettivi di scambio, accesso e valorizzazione ai patrimoni audiovisivi è stata perseguita strenuamente, ma con successi parziali. Nell'attenzione crescente anche da parte del mondo degli studiosi, storici del cinema e contemporanei, nonché del mondo archivistico e biblioteconomico nei confronti delle fonti filmiche e audiovisive, dagli anni ottanta in poi del Novecento, soprattutto dopo il riconoscimento del loro valore in quanto documento oltre opera, fonte per la storia, si iniziò a riflettere, anche attraverso gruppi di lavoro appositamente costituiti, coinvolgendo associazioni professionali quali l'Associazione archivistica italiana, l'Associazione italiana biblioteche, l'Associazione italiana videoteche e mediateche d'Italia, sul trattamento descrittivo di questi beni e sui contesti di produzione, realizzazione, distribuzione. Di fatto molti istituti avevano ormai iniziato a mettere a punto proprie policy di recupero e descrizione dei film e dei materiali correlati. Ci si accorse, quindi, in ambiti disciplinari differenti, della diversità di tali fonti rispetto a quelle cartacee, ai libri, agli oggetti museali. Prima ancora se ne accorsero gli storici, anche in Ita-



Il dettaglio di mani di vicino a una pellicola sul passafilm sono Alice Ortenzi e Paolo Di Nicola durante il lavoro in Aamod (foto di Letizia Cortini)

lia. E ci si rese conto della difficoltà di fare riferimento a delle norme uniche per tutti, dati i contesti differenti di produzione, di aggregazione e sedimentazione dei patrimoni che comprendevano non solo elementi filmici e audiovisivi, ma anche carte e immagini fisse. Gli archivi di cinema e audiovisivi restituivano quindi una complessità fino ad allora non considerata. Da qui la constatazione della diversa formazione di cui necessitassero i professionisti, operatori culturali, che lavorassero all'interno di archivi e cineteche per la salvaguardia di questi patrimoni. Il mondo della cultura più ampio ha davvero iniziato a comprendere il valore inestimabile degli archivi di cinema e audiovisivi, dei fondi audiovisivi e dei documenti correlati conservati anche in strutture non specialistiche, magari in biblioteche o centri di documentazione. È una storia abbastanza nota che si sta ripercorrendo in modo forse troppo sintetico e frammentario, da parte di chi scrive, rinviando per approfondimenti e dettagli alla bibliografia finale. Di fatto, la fine degli anni novanta del secolo scorso ha segnato una svolta nelle pratiche di



I registi Ugo Adilardi, Pino Bertucci e la montatrice Milena Fiore (foto di Letizia Cortini)

catalogazione, accesso, valorizzazione dei patrimoni audiovisivi, dei tesori della memoria del cinema e della televisione. Ma hanno anche evidenziato problematiche non da poco conto, quali quelle legate ai diritti. Solo archivi, mediateche, cineteche, teche in possesso dei diritti, anche solo di tipo culturale, se non economico, hanno potuto avviare una catalogazione sistematica non solo dei film ma anche delle carte, insieme alla digitalizzazione dei patrimoni filmici per la loro fruizione e visione sul web. Primo fra tutti l'archivio dell'Istituto Luce Cinecittà. Le Cineteche tuttora riescono solo in parte a rendere fruibile in rete il patrimonio, più spesso senza poter rendere accessibili neanche i dati catalografici relativi ai film conservati. Lo scoglio dei diritti d'uso dei documenti audiovisivi, cinematografici, è sempre stato il principale nel bloccare o rendere frammentaria qualsiasi azione di rete

o di sistema. Progetti europei come European film gateway (<http://www.europeanfilmgateway.eu/it>) hanno reso possibili alcuni miracoli, mentre altri progetti italiani intrapresi da singole strutture, come alcune cineteche, hanno consentito accessi parziali attraverso progetti tematici, in occasione di anniversari, a patrimoni cinematografici. Si tratta di progetti che hanno riguardato soprattutto la valorizzazione del cinema muto o del cinema di non fiction. Ma si è trattato già di un grande risultato. Progetti e obiettivi per i quali le singole istituzioni coinvolte hanno partecipato però in modo individuale, grazie a finanziamenti europei o regionali e non attraverso azioni di rete, se non promossa dall'alto. Sul fronte del trattamento dei beni culturali filmici e audiovisivi resta ancora così tanto da fare... Se pur riconosciuti beni culturali film e audiovisivi non godono, come altri beni culturali, di una normativa specifica e di standard per la loro descrizione, nemmeno per la loro digitalizzazione. Ci sono esperienze e modelli di riferimento, linee guida, come quelle delle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Fiaf per la catalogazione (la nuova versione delle regole è stata pubblicata alla fine del 2016 ed è scaricabile dal sito web della Fiaf: www.fiafnet.org). Indicazioni sui standard e metodologie, suggerite da organismi internazionali, per una corretta digitalizzazione e conservazione in digitale della memoria audiovisiva, provengono soprattutto dal mondo anglosassone, dalla Library of Congress, per esempio, ma anche da progetti e consorzi di ricerca come Presto Centre (<https://www.prestocentre.org/>). In Italia siamo agli albori sul tema della digitalizzazione per la lunga conservazione dei documenti filmici e audiovisivi e bisogna constatare quanto poco scambio, attività di collaborazione, di rete ci sia, se non in modo sporadico, o strumentale, a parte qualche eccezione che vede coinvolti comunque pochissimi soggetti. Eccellenze come la scuola di restauro digitale presso l'Immagine ritrovata a Bologna, così come la Camera Ottica presso l'Università di Udine, o la Scuola di alta formazione in restauro dell'Icrpcal (che al terzo anno prevede il restauro della pellicola) restano chiuse nel loro ambito specifico, riuscendo ad affrontare solo parzialmente l'urgenza di dover fare i conti con il recupero e la digitalizzazione di patrimoni enormi, costituiti non solo da pellicola, inoltre sempre più a rischio di perdita o di trattamenti parziali, se non sbagliati, spesso in modo irreversibile. Lo scorso anno, per la prima volta in Italia, è stato pubblicato il primo bando della Direzione Cinema del Mibac per la digitalizzazione a fini conservativi dei patrimoni su pellicola (si veda in calce il link). Gli esiti sono stati resi noti nei giorni scorsi. È un primo passo importante per quanto riguarda la presa di responsabilità degli organi istituzionali in merito alla conservazione digitale dei film, anche se questa al momento riguarda solo la pellicola. I diversi progetti che ogni istituto ha dovuto preparare individualmente hanno richiesto un impegno davvero notevole, per le difficoltà sia nell'individuare e comprendere i criteri richiesti e sia per la messa a punto di buone pratiche e metodologie, con la scelta dei partner tecnologici e dei laboratori in Italia per digitalizzare i patrimoni proposti. A parte il bando in questione, la cosiddetta Legge cinema del novembre 2016 (scaricabile in pdf a questo link: <https://www.aamod.it/wp-content/uploads/2017/01/LEGGECINEMA.pdf>) ha riconosciuto e previsto sostegni per la valorizzazione dei patrimoni cinematografici di diverse istituzioni, le maggiori e già note, rispetto alla varietà e multiformità delle tante realtà che in Italia conservano importanti collezioni e fondi cinematografici e audiovisivi, anche su supporti videoanalogici e ora digitali. Tra il 2017 e il 2018 il Ministero ha in più occasioni lanciato la costituzione di un Centro per la digitalizzazione del patrimonio culturale, di una Digital library, ma sui compiti, le azioni,

gli obiettivi, i piani di tali progetti si sa ancora poco o nulla. Riguarderanno anche il mondo delle immagini in movimento? Comprese quelle non solo su pellicola, ma su tutti i tipi di supporti e formati? Per ora ogni istituto si muove, sia per quanto riguarda la scelta delle norme di catalogazione, sia per la digitalizzazione, come può in base alle risorse. Tra le strutture che in Italia stanno procedendo in tal senso in modo più sistematico, comunque diversificato, ci sono il citato Archivio di Luce Cinecittà, l'Icbsa-Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi, la Cineteca di Bologna in particolare per le attività di restauro digitale, la Cineteca nazionale e le altre Cineteche, i cui patrimoni, come già scritto, non sono consul-



Dalla pellicola al DCP (acronimo di Digital Cinema Package. In breve è l'equivalente digitale della pellicola per la proiezione dei film nei cinema)



Restauro e conservazione della pellicola

tabili sul web e, nel proprio "piccolo", la Fondazione Aamod. Quest'ultima si distingue per le attività di recupero, digitalizzazione anche delle carte legate ai film conservati. Una lunga premessa per tornare al tema di partenza, con un punto di domanda: è ancora possibile pensare oggi a un'associazione di enti e professionisti che operano per la conservazione, tutela, valorizzazione dei patrimoni audiovisivi? Auspichiamo di sì. Gli scopi sarebbero molti e utili a tutti, a cominciare dalla messa a punto di azioni coordinate nella richiesta di sostegni e nei rapporti con le istituzioni governative, ovvero con il Mibac, grazie a una visione di più ampio respiro di tutto il nostro patrimonio. Un modello, già indicato anni fa da chi scrive, forse tuttora valido, potrebbe essere quello dell'Associazione svizzera Memoriav, di cui invitiamo a visitare il portale, anch'esso un modello interessante per l'accesso ai diversi patrimoni: www.memoriav.ch.

I settori e gli ambiti da cui partire per lavorare e fare sistema e rete si possono riassumere nei seguenti punti:

- reciproca conoscenza delle pratiche in uso per la catalogazione dei patrimoni e scambi collaborativi per ottimizzare l'accesso a tutti i patrimoni nel rispetto degli aventi diritto, per esempio grazie alla costituzione di un portale degli archivi audiovisivi e delle cineteche italiani – un portale che richiederebbe un grosso impegno progettuale, oltre di realizzazione -;
- analisi e studio di buone pratiche, con uno sforzo maggiore di elaborazione teorica, per mettere a punto, insieme, progetti di digitalizzazione per la conservazione dei patrimoni;
- analisi e studio del trattamento descrittivo, oltre conservativo, di film e audiovisivi nati digitali. Al momento sembra che archivi e cineteche, pur avendo già da qualche anno iniziato a ricevere e custodire documenti filmici su hard disk, su DCP, in file digitali, dai formati più variegati, non abbiano avviato un loro reale recupero né che abbiano una strategia in tal senso, una metodologia di archiviazione, metadattazione, conservazione, quindi valorizzazione del cinema e degli audiovisivi digitali;
- azioni coordinate per incrementare l'uso dei patrimoni di immagini (in tal caso anche fotografici) nel mondo della scuola di ogni ordine e grado, con la messa a punto di progetti non solo di film literacy, ma anche di media literacy, audiovisual public history, di visual history ... Anche in tal caso la realizzazione di un portale dove far confluire esperienze, strumenti, materiali, buone pratiche, progetti ed esperienze in corso, sarebbe auspicabile. Altrettanto auspicabile l'apporto in tale ambito delle associazioni che da decenni promuovono lo studio del cinema nelle scuole, l'educazione al linguaggio audiovisivo, l'uso delle fonti audiovisive per lo studio della storia, etc. Citiamo, in relazione a questo punto, il bando coordinato Miur e Mibac proprio per la selezione di progetti di questo tipo. Forse il primo in Italia di tale portata, di cui, a distanza di mesi, non si conoscono ancora gli esiti;
- non ultimo, la definizione dei profili professionali che operano negli ambiti e per le pratiche sopra descritte, nonché la questione della formazione e del loro riconoscimento specifico.

L'elenco potrebbe continuare e si potrebbe iniziare proprio dalla individuazione delle finalità e degli obiettivi di una associazione di questo tipo per iniziare davvero a operare insieme: archivi audiovisivi, cineteche, centri di formazione, laboratori di restauro, centri di documentazione, istituti culturali, associazioni, dipartimenti universitari, naturalmente con il sostegno del Ministero.

Letizia Cortini

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Biblio-webgrafia

A seguire si indicano solo alcuni testi di riferimento per comprendere la situazione italiana. Si sottolinea che all'estero, in Francia, in Svizzera, nel mondo anglosassone, statunitense, ma anche asiatico, la letteratura prodotta da istituzioni preposte alla conservazione di patrimoni di immagini è vastissima.

Si segnala innanzitutto la pagina del sito della Direzione Generale Cinema del Mibac dove sono consultabili i bandi citati (digitalizzazione dei patrimoni pellicola, sostegni alle cineteche, diffusione della cultura e dell'educazione cinematografica e audiovisiva nelle scuole) secondo quanto indicato dalla nuova Legge Cinema:

<http://www.cinema.beniculturali.it/direzione-generale/132/bandi-nuova-legge-cinema-e-audiovisivo/>

Sul sito della Fondazione Aamod sono scaricabili diverse pubblicazioni alla pagina: <https://www.aamod.it/category/pubblicazioni-online/> La pagina web dell'ICRPCAL dedicata alla Scuola di alta formazione in restauro dei beni culturali: http://www.icpal.beniculturali.it/scuola_alta_formazione.html

Il sito de L'Immagine ritrovata. Laboratorio di restauro e conservazione del film: <http://www.immagineritrovata.it/>

Il sito de La Camera Ottica – Università di Udine, laboratorio specializzato dal 2002 nella conservazione, restauro, digitalizzazione del patrimonio audiovisivo: <https://www.uniud.it/ateneo-uniud/ateneo-uniud-organizzazione/dipartimenti/dium/ricerca/laboratori-centri/laboratori/Camera%20Ottica>

Pubblicazioni

CORTINI Letizia, L'Italia e la ricostruzione del cinema, in A. Attanasio (a cura di), "1943-1953. La ricostruzione della storia". Atti del Convegno per il LX anniversario dell'Archivio centrale dello Stato, Mibact, DGA, ACS, Roma, 2015, pp. 139-165

CORTINI Letizia (a cura di), Le fonti audiovisive per la storia e la didattica, Annali 16, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Effigi Edizioni, 2014

GIANNARELLI Ansano, Il film negli archivi. Il punto di vista di Ansano Giannarelli, Annale 14, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Effigi Edizioni, 2012

FARINELLI Gian Luca, POZZI Davide, Il restauro cinematografico, Treccani.it, 2009, http://www.treccani.it/enciclopedia/il-restauro-cinematografico_%28XXI-Secolo%29/

CORTINI Letizia, Patrimoni audiovisivi in Italia: criticità e proposte di valorizzazione per un sistema di archivi, in «Archivi & Computer. Automazione e Beni Culturali», Anno XV, 3/2006

GRASSO Aldo, Fare storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria, Vita e Pensiero, 2006

VENTURINI Simone (a cura di), Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi, Campanotto, 2006

*Tutti gli indirizzi web sono stati consultati nel dicembre 2018.

La memoria ieri e oggi: articoli ritrovati – I^o Convezione nazionale sulle Comunicazioni di Massa – Marzo 1987

I perché della crisi del cinema Italiano



Mino Argentieri

Non tutti sono disposti a riconoscere che il cinema italiano sta attraversando una grave crisi. A negare l'evidenza concorrono più motivi intrecciati fra loro: il culto italiano della scaramanzia, un malinteso patriottismo, l'apparizione annuale di sei o sette film ai quali la critica rende omaggio, l'euforia che ogni estate suscita la mostra di Venezia, l'omertà delle categorie imprenditoriali che si stracciano le vesti per avere dal governo e dal Parlamento qualche soldo e, incassate le providenze, sfoggiano sorrisi e ottimismo di prammatica, tanto i giochi e i vantaggi continuano ad essere sempre gli stessi dal '49. Invece, le cose non vanno, anche se il basso indice di professionalità nel giornalismo, che si occupa di cinema e di televisione, non permette alla stampa, alla radio e alla TV di garantire informazioni corrette e attendibili. Al più, a ogni morte di papa si ammette che i conti non tornano, ma questo inconveniente è considerato più come episodio passeggero che come un malanno endemico. E in genere, mentre si è indotti a sottovalutare l'impoverimento della virtualità ideativa del nostro cinema, si trascura di stabilire le correlazioni che intercorrono fra fattori economico-strutturali della crisi e coefficienti culturali. Basta rivedere in TV i film del dopoguerra, degli anni Cinquanta e Sessanta per rendersi conto che non solo produciamo film indimenticabili in numero sempre più esiguo, ma che uno scadimento di tono e di fattura ha investito la produzione nazionale nel suo complesso. Allestimenti striminziti, scenografie ridotte all'osso, ambientazioni circoscritte a pochissimi luoghi, predominio della parola nei film comici, messe in scena frettolose, pochezza visiva, scarso uso dei figuranti e degli "sfondi": sono i segni lampanti di un cinema sguarnito di attributi di spettacolarità e realizzato all'insegna della approssimazione. Questi difetti non sono moralisticamente imputabili all'avventurismo e al basso artigianato, che sono vecchie piaghe e sempre hanno avuto un loro spazio. Il fenomeno è meno marginale in quanto ingloba la stragrande maggioranza dei film, denota un generale e preoccupante abbassamento delle capacità tecniche della nostra cinematografia e rinvia a quella contraddizione di fondo consistente nel divario fra costi in progressiva crescita e il continuo restringersi del mercato intero. Un confronto fra i film italiani editi agli inizi anni Trenta e film congedati ai giorni nostri, ci costringerebbe a prendere atto di alcune analogie, determinate da condizioni oggettive non uguali, ma assai simili. Ci accorgeremo, in definitiva, che nei film italiani il potenziale di fascinazione ricade ancora una

volta principalmente sul divo, o meglio sull'attore comico o brillante e su un testo infiorato di battute più o meno effervescenti. E' una situazione che è stata favorita dalla scomparsa del film medio, una entità produttiva - ma anche culturale - fortemente ridimensionata e penalizzata dallo spostamento della "domanda" di spettacoli audiovisivi, provocato dall'avvento della TV, dal selvaggio exploit dell'emittenza privata e dalle svariate modificazioni avvenute nella vita sociale e nelle abitudini collettive. Fatto sta che oggi film come *Il sorpasso*, *La marcia su Roma*, *Una vita difficile* e svariati altri, non sono più pensabili poiché il loro costo raggiungerebbe cifre astronomiche e non garantirebbero l'economicità dell'impresa, il recupero delle spese. I riasseti verificatisi, inducendo a concentrare gli investimenti di maggior peso su una ristretta cerchia di prodotti, hanno generato due editti negativi: a) si sono moltiplicate le distanze fra opere di qualità e film convenzionali, corvivi e poveri, e inclina a sparire completamente sul grande schermo la fascia intermedia dei film; b) si interrompe ogni rapporto di interdipendenza fra i prodotti più avanzati sul piano culturale, artistico e linguistico e il resto della produzione. Aggiungeremmo che la mutata composizione del pubblico cinematografico, convincendo l'imprenditoria a soddisfare gli interessi degli spettatori giovani (nel mondo intero formano la spina dorsale del consumo), ha finito per mettere fuori strada non pochi produttori e distributori, scordatisi che v'è pure un'altra platea cui rivolgersi e da riconquistare. Ma qui si tocca il nervo dolente della crisi, ovvero l'ineadeguatezza dell'imprenditoria cinematografica italiana, figlia di uno sviluppo industriale mancato (nel settore specifico) e non voluto anzitutto dai governi finora succedutisi, da una politica generosa nell'appagare istanze corporative e particolaristiche tramite un assistenzialismo sfrenato tesa a proteggere gli interessi americani in Italia e la scalata di Berlusconi nei domini dell'informazione e della comunicazione audio visiva. Sotto questo profilo v'è stato un peggioramento rispetto ai decenni precedenti. Se negli anni Sessanta, parallelamente alle trasformazioni che hanno cambiato parecchi aspetti del nostro paese, anche il cinema aveva espresso coraggio e segni di vitalità culturale e industriale, negli anni Settanta e Ottanta si è andati inesorabilmente verso il peggio. L'unico attenuante invocabile è che nel frattempo il tasso di rischio, insito nel produrre film, ha raggiunto tali cime, da spingere produttori e distributori, più che sulla via dell'originalità e del rinnovamento sui sentieri del risaputo e del collaudato, nel tentativo di replicare successi già accertati. In termini economici, le alternative offerte dal mercato italiano non sono molte e neanche entusiasmanti: l'eventualità è che un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

film raccolga un vasto consenso, incassi molti miliardi e chiuda il bilancio in pareggio o in attivo, oppure che abbia magri, magrissimi introiti e sia un insuccesso clamoroso. E' evidente che in queste circostanze non è il necessario antidoto della novità e della temerarietà a guadagnar terreno. Ed è logico che l'imprenditoria si attardi più nella illusoria corsa a un traguardo, in effetti riservato a pochissimi, anziché provvedere a una più netta differenziazione della produzione, tenendo conto che la "domanda" di informazione e di spettacolo inclina a diversificarsi ovunque e sempre più si articolerà nel futuro. A questo tipo di strategia industriale e culturale rispondono soltanto il gruppo cinematografico pubblico e la RAI-TV, senza la cui partecipazione non sarebbero mai nati gli ultimi film di Fellini, dei fratelli Taviani, di Rosi, Maselli, Bolognini, ecc. Non che l'iniziativa privata si sia eclissata su questo versante, ma la sua autosufficienza, la sua capacità promozionale sono decresciute. L'intervento televisivo e quello dello Stato hanno assunto un ruolo determinante per quel che concerne il cinema di qualità e hanno giovato all'allargamento dell'orizzonte produttivo su scala europea. E' l'unico dato positivo di una congiuntura difficile ed è merito dei comunisti essersi battuti con coerenza e tenacia per creare le premesse strutturali a un cinema intelligente, di taglio non provinciale e che porti nel mondo l'immagine della nazione. Ciò non toglie che i vizi ereditati dal passato si siano acuiti. Il quadro, che prima abbiamo descritto, colloca i film di punta in posizione isolata, sicché, nel suo insieme, per quel che riguarda il cinema, è lecito dire che la civiltà dello spettacolo (non commisurabili e con il metro di qualche film egregio) ha subito una regressione e tremendi contraccolpi. A questo risultato forse non è estraneo il declino della commedia all'italiana, un filone assai composito, irto di esiti contrastanti, all'interno del quale è bene distinguere le lucciole dalle lanterne, gli intenti di critica del costume dalle ripetizioni di una formula, la satira mordace dagli ambigui ammiccamenti e dalle indulgenze. Un filone che ha rappresentato una diffusa propensione a misurarsi con la psicologia collettiva, con i vizi degli italiani, con i comportamenti di una società che stava cambiando pelle e anima. Esauritosi

questo ciclo, nel cinema comico sono affiorati giovani autori, i cui nomi conosciamo, ma se si escludono dal novero Nanni Moretti, Troisi e Benigni, il paesaggio si è sguarnito quanto a individualità emergenti e a vivacità delle proposte. Nonostante la nostra società riveli malanni e storture di ogni specie, la voglia di autoanalizzarsi sembra diventata una merce sempre più rara. Non parliamo poi del desiderio di graffiare qualcuno o qualcosa. Alberto Sordi e i suoi film di un tempo

che essi escono di scena, lasciano un vuoto incolmabile, un deserto che nessuno ripopola. Non ci si obietti che gli artisti non si fabbricano a piacere. Lo sappiamo. Ma il guaio è che non solo non vi sono grandi artisti che succedono ai predecessori, ma il processo involutivo si riproduce anche a livelli minori. E' il parco dei talenti che, nel suo insieme, si assottiglia anche se i candidati alla professione di cineasta sono un folto esercito. Carenze del genere sono sicuramente ascrivibili

alla degradazione del contesto produttivo e alla precarietà delle strutture su cui poggia l'attività creativa. Ma non si può continuare a fingere di non accorgersi che il cinema italiano soffre di una penuria di idee, ha smesso di avere inquietudini, vive ancora di eredità, si accontenta di sbarcare il lunario e non si interroga più sulle sue prospettive. Il discorso inevitabilmente deborda dall'ambito strettamente cinematografico e tocca altri quesiti che pongono a confronto la generazione dei cineasti formatasi negli anni della fine del fascismo, nel dopoguerra, nel decennio Cinquanta e che hanno nutrito il migliore cinema italiano sino a ieri e ancora ad oggi, e la leva degli anni Settanta e Ottanta. Discorso, che sarebbe ridicolo affrontare in una breve nota, ma che chiama in causa la sinistra italiana, intesa come presenza culturale, suscitatrice di un clima, di stimoli e fermenti, portatrice di valori altri e diversi e di sensibilità nuova, costruttrice di un tessuto culturale. Discorso da non più rinviare oltre, da non eludere, da non sostituire con una predominante e pragmatica dedizione ai movimenti e alle acrobazie tattiche, ma da ritessere per approfondirlo e riconnetterlo alla identità sempre

più vaga e sfuggente di una sinistra troppo lentamente e tardivamente affrancatasi da molti dogmatismi e dal mito della palingenesi ancora incapace di darsi una fisionomia e di immaginare un consorzio sociale più libero, umano e creativo. O il PCI avrà, per quel che gli compete, la forza, la risolutezza e la franchezza di cimentarsi con queste problematiche, oppure da esso stenterà a venire al cinema italiano un contributo fecondo.

Mino Argentieri

Partito comunista italiano
1ª Convezione nazionale sulle comunicazioni di massa
Roma, 12-13-14 marzo 1987



Mino Argentieri
I perché della crisi del cinema italiano

Bozze non corrette

rischiano di essere equiparati all'arte di Molière. E l'acqua, che è stata versata nelle botti dell'umorismo e della comicità cinematografici, dovrebbe farci riflettere su uno dei peggiori pericoli incombenti e fra i meno segnalati: quello di un conformismo strisciante e di un ritorno alla giulebbe e alla vena sentimentale del periodo fascista, sia pure con correttivi di goliardia macchiata di demenzialità televisiva. L'altra pagina, su cui meditare, concerne il problema dei ricambi generazionali. Noi italiani siamo stati assistiti dalla buona sorte, che ci ha concesso numerose personalità artisti che di notevole statura, invidiateci abbondantemente. Man mano

Notizie da Sherwood

L'ANAC chiede che sia destinata al Cinema una parte del prelievo del 3% alle OTT previsto in Stabilità

L'Associazione Nazionale Autori Cinematografici, che da sempre invoca l'attuazione di un'equa fiscalità alle OTT e più recentemente ha rivolto un appello al mondo dell'audiovisivo affinché si impegni in una battaglia comune per applicare alle società del web, compresa Netflix, le stesse regole fiscali alle quali sono sottoposte tutte le imprese italiane, accoglie con favore la norma inserita nella legge di bilancio che prevede di tassare al 3% gli utili dei big della rete che attualmente possono contare su trattamenti fiscali troppo favorevoli. Nel 2017 le sei principali società leader, quali Google, Amazon, Facebook, AirB&B, Twitter e Booking, tutte insieme, hanno versato al fisco italiano la risibile cifra di 15 milioni di euro, mentre ogni anno gli autori italiani tramite la Siae pagano all'erario oltre 250 milioni. L'Italia si allinea al dispositivo contenuto nella nuova direttiva europea sui Servizi Media Audiovisivi on line per il quale gli Stati membri possono applicare prelievi fiscali alle OTT che utilizzino prodotti audiovisivi e opere dell'ingegno al fine di reinvestirli nelle relative industrie nazionali. In tal senso l'Anac chiede che una parte delle risorse derivate dal prelievo del 3% alle OTT (inserito in queste ore nella legge di stabilità) siano prioritariamente destinate ad integrare il Fondo per lo sviluppo degli investimenti nel cinema e nell'audiovisivo, istituito dalla legge n.220 all'art 13. Fin dall'approvazione della Legge Franceschini, l'Anac ha rilevato, infatti, che le risorse a disposizione non sono sufficienti per sostenere il settore, dal momento che la riforma ha raddoppiato i fruitori (tra i quali i produttori di serie TV, web series, videogiochi etc.), ma non le risorse. A questo punto sembrano essere maturi i tempi anche per emendare l'art. 13 n.2 della stessa legge che fa derivare le coperture finanziarie del Fondo di 400 milioni dal versamento dell' 11% delle entrate provenienti dall' IRES e IVA delle società di distribuzione cinematografica di video e di programmi televisivi, di proiezione cinematografica, di programmazioni e trasmissioni televisive, di erogazione di servizi di accesso a internet, di telecomunicazioni fisse, di telecomunicazioni mobili. Inspiegabilmente, erano escluse dall' elenco le entrate provenienti dall'11% dell'IRES e IVA delle OTT, ma ora si dovranno includere nella norma grazie a un apposito emendamento.

Segreteria ANAC
Associazione Nazionale Autori Cinematografici

21 dicembre 2018

Appello degli autori cinematografici al presidente della regione Abruzzo Giovanni Lolli

A sostegno della sede del Centro Sperimentale dell'Aquila

L'Associazione Nazionale Autori Cinematografici, avendo appreso che la Regione Abruzzo non intende rinnovare la convenzione con la Fondazione Centro sperimentale di cinematografia - Scuola nazionale di cinema, volta a finanziare il Corso triennale di reportage audiovisivo della scuola di cinema, determinando di fatto la chiusura della Sede Abruzzo del Centro Sperimentale di Cinematografia, si appella a lei e all'intera giunta affinché nella seduta del Consiglio Regionale del 27 dicembre p.v. siano inseriti e approvati i fondi necessari per poter continuare i corsi di questa specifica specializzazione dell'audiovisivo. Il reportage audiovisivo, che comprende anche la radiofonia, è il ramo che offre maggiori sbocchi professionali ai giovani nel settore e la Scuola dell'Aquila, unica in Italia per l'insegnamento di questa materia, ha consentito ai suoi laureati di entrare immediatamente nel mondo del lavoro. Cancellare il sostegno a un'eccezionale storia della formazione audiovisiva rappresenterebbe un segnale fortemente negativo sia nei confronti dei tanti giovani che guardano al futuro, sia nei confronti di quella comunità internazionale che ha aiutato l'Abruzzo nella sua ricostruzione all'indomani del terremoto. Di conseguenza, un'intera classe politica darebbe di sé l'immagine di essere incapace di compiere scelte coerenti e coraggiose per offrire prospettive e speranza alle nuove generazioni. Alla luce di tutto ciò, l'ANAC confida in un ripensamento e nella revoca di una decisione davvero deleteria.

Segreteria ANAC
Associazione Nazionale Autori Cinematografici
24 dicembre 2018



Welles cena con Togliatti. FBI indaga

Considerato in America un sovversivo per le sue simpatie politiche di sinistra, Orson Welles appena arrivato a Roma nel novembre del 1947 incontra Palmiro Togliatti, segretario del Partito Comunista Italiano e con lui pranza. Hanno mangiato filetti di baccalà, la specialità della casa, e pizza. Per le bevande: vino, caffè e cognac al brindisi finale. Questo lo scarso menu di una delle cene più curiose del secolo scorso. Si è svolta da Romualdo, in piazza della Torretta, vicino a Montecitorio. La cena ha avuto luogo la sera dell'8 dicembre 1947. Il contesto, nazionale e internazionale, è inquieto: c'è stata la strage di Portella della Ginestra il primo maggio; De Gasperi è tornato dall'America sventolando un assegno di 50 milioni di dollari, prima tranche del Piano Marshall; è in corso oltreoceano la caccia alle streghe con i divi di Hollywood accusati di comunismo dal senatore McCarthy. Perché si sono visti a cena e cosa hanno da dirsi, in questo clima da guerra fredda, il Genio (del cinema americano) e il Migliore (del comunismo europeo)? Se lo sta chiedendo pure l'Fbi di Edgar J. Hoover che indaga sulla faccenda. L'anno successivo, Orson Welles, appare in una storica foto al Caffè Greco di Via Condotti in mezzo a una eterogenea e stimolante accolita di scrittori e pittori riuniti a discutere d'arte, poesia, teatro o politica. Un memorabile gruppo di famiglia in posa all'interno del Caffè Greco datato 1948 ritrae un giovane Orson Welles, trentatreenne, seduto sulla destra fra Lea Padovani e il pittore Mario Mafai. Attorno a loro il cuore pulsante della Roma intellettuale del dopoguerra: da Aldo Palazzeschi ai fratelli Mirko e Afro Basaldella, da Pericle Fazzini a Sandro Penna, da Renzo Vespi gnani a Orfeo Tamburi, da Carlo Levi a Libero De Libero, da Ennio Flaiano a Vitaliano Brancati. Esempio dell'apprezzamento per l'Italia e della sua egemonia culturale in ambito europeo che Orson Welles ha per l'Italia è la frase che ha suggerito agli sceneggiatori de *Il terzo uomo* (sceneggiato da Graham Green, girato a Vienna nel 1948 per la regia di Carol Reed): *"In Italia sotto i Borgia, per trent'anni, hanno avuto assassinii, guerre, terrore e massacri, ma hanno prodotto Michelangelo, Leonardo da Vinci e il Rinascimento. In Svizzera hanno avuto amore fraterno, cinquecento anni di pace e democrazia, e che cos'hanno prodotto? Gli orologi a cucù"*. La battuta pronunciata da Harry Lime (il personaggio interpretato da Orson Welles) e rivolta a Joseph Cotten.

DdC



Fantacinema e thriller giallo... verde a p.zza Santa Croce in Gerusalemme

Il 21 dicembre è scaduto il terzo mandato del Direttore Generale Cinema. A oggi non sappiamo ancora se verrà sostituito, come previsto dalle disposizioni sull'obbligo della rotazione degli incarichi amministrativi per la prevenzione della corruzione, ma visto l'andazzo proviamo a fantasticare seguendo una nostra analisi. Il buon senso ci darà ragione?



Roberto Venturoli

Nicola Borrelli, da 10 anni alla guida della DGC – Direzione Generale Cinema, pare che stia per essere sostituito con Marina Giuseppone, attualmente Direttore Generale Organizzazione del MiBAC. Classe 1971, laurea in giurisprudenza, dipendente della pubblica amministrazione dal 1994, Marina Giuseppone è dirigente dal 2003. E' quanto si vocifera nei corridoi di piazza Santa Croce in Gerusalemme. Ad inizio dello scorso Ottobre, era stata avviata la procedura del cosiddetto "interpello" per individuare 3 nuovi direttori generali, per altrettante Direzioni giunte alla scadenza della nomina triennale. Ossia, quelle della *Organizzazione, Spettacolo e Cinema*. Per quanto riguarda la *Dg Cinema* pare siano state presentate appena 4 candidature: 3 da dirigenti generali interni e una sola da un candidato esterno. I tre interni sarebbero Nicola Borrelli, Marina Giuseppone e Federica Galloni (*Dg Arte e Architettura*), l'esterno Angelo Zaccone Teodosi (noto ricercatore del settore *Cultura*) sebbene la quota degli esterni fosse già superata. In corso d'opera, Galloni avrebbe ritirato la propria candidatura, lasciando in lizza Borrelli e Giuseppone. Nicola Borrelli, classe 1967, è stato nominato Direttore Generale *Cinema* nel dicembre 2009 dall'allora ministro Sandro Bondi. Divenuto nella passata legislatura tecnico di fiducia del Ministro Franceschini, è attualmente dirigente di riferimento della Sottosegretaria leghista Lucia Borgonzoni, con delega per il cinema e l'audiovisivo. Borrelli è uno dei padri e massimi ispiratori della nuova *Legge cinema ed audiovisivo*, caratterizzata da decine e decine di decreti di attuazione e regolamentazione che hanno determinato dal 2016 l'inapplicabilità con ritardi inammissibili. L'esempio più macroscopico è forse quello dell'Esercizio e delle Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica, che da due anni vivono nella massima incertezza e allo sbando economico. Dopo due anni, la *Legge Franceschini* tarda ad entrare "a regime" per via di una inutile complessità genetica, che ha determinato un'incapacità nel gestire con efficienza, efficacia e tempestività tutto il processo amministrativo, aggravato dal pessimo funzionamento di una nuova piattaforma informatica voluta dallo stesso Borrelli. Il nuovo Ministro Bonisoli pare stia mostrando,

rispetto alle problematiche organizzative e strutturali del settore, quella sensibilità e consapevolezza critica che i predecessori non hanno avuto. L'auspicio è che con la probabile promozione di Marina Giuseppone, particolarmente competente ed esperta nell'organizzazione ministeriale, si abbia una radicale *riorganizzazione* della Dg Cinema a partire dal suo rapporto con Cinecittà. Il Ministro Bonisoli ha già preannunciato di voler apportare alcuni correttivi alla *legge Franceschini*, sebbene non intenda per ragioni comprensibili modificarla in modo sostanziale. Il sottosegretario della Lega ai Beni Culturali Lucia Borgonzoni, a giustificazione della posizione critica del Ministro, ha voluto invece sottolineare come i problemi della Dg Cinema derivino sostanzialmente dall'insufficienza di organico, che sarebbe *sottodimensionato* con i suoi 80 dipendenti rispetto ai compiti che la legge assegna alla struttura. I dipendenti del MiBAC, però, sono quasi 17.000: una forza-lavoro di dimen-

le *performance* di tutti gli uffici. Ha, in questo senso, una profonda conoscenza della macchina DG Cinema, dei suoi bisogni e dei suoi processi amministrativi. L'eventuale nomina di Marina Giuseppone da parte del Ministro, varrebbe come coerente *segnale di discontinuità* suffragato dalle disposizioni sull'obbligo della rotazione degli incarichi amministrativi previste dalle norme legislative per la prevenzione della corruzione. Ma nell'operazione complessiva vi sarebbe anche l'indubbia necessità di riorganizzazione di una macchina amministrativa che non funziona come dovrebbe, suscitando lamenti inascoltati di un'utenza di associazioni imprenditoriali o da parte di altri ampi settori trascurati (esercizio, promozione, associazioni di cultura cinematografica, autori, start-up). I non lusinghieri risultati negli ultimi dieci anni del Cinema italiano non derivano certamente dal ruolo puramente marginale sulla promozione cinematografica da parte dell'associazionismo culturale, come ebbe a



dichiarare in un convegno all'AAMOD il Dg Borrelli. Nonostante i tanti miliardi pubblici di investimento a fondo perduto che in tutti questi anni sono stati fatti, è pensabile che le cause di un sistema che non gira siano ben altre. Altri segnali ci dicono di altri macchinisti che stanno per scendere dalla guida del treno del Cinema pubblico. L'inamovibile amministratore di Cinecittà, Roberto Cicutto, pare sia uno di questi, in una operazione che restituirebbe al MiBAC la gestione dei fondi della legge Cinema, che invece Borrelli aveva voluto affidare a pagamento a Cinecittà. Diversi osservatori sostengono che tutti questi possibili sommovimenti facciano emergere in realtà una scarsa sintonia strategica tra il Ministro grillino e la Sottosegretaria leghista. Una convergenza manifestata ma non molto apprezzata, invece, sul progetto speciale "Estate 2019", ennesimo regalo al cinema americano e alle multisale. La paura, principale nemica di ogni cambiamento, è l'idea in qualcuno che il passaggio di consegne tra due direttori generali *possa rallentare ulteriormente il proprio complesso iter della legge cinema e audiovisivo*. Una paura che dovrebbe essere temperata dal fatto che proprio la *legge Franceschini* concede al ministro poteri tali che gli consentirebbero di porre rimedio, tempestivamente, a nuove misure correttive o innovative. Cosa di cui, a prescindere, la legge cinema e audiovisivo ha estremo bisogno.

Roberto Venturoli

segue da pag. 1

di cronaca al centro della storia. Da allora ho continuato a pensare alla Spagna". Come conferma il Consigliere alla Cultura di Torrelaguna (piccolo villaggio alle porte di Madrid e set ideale per lo svolgimento della storia), Eduardo Burgos, la Piazza del municipio e la Chiesa del XV secolo sono diventate, dietro la cinepresa del regista, vere e proprie protagoniste di molte delle sequenze del film. "La troupe e gli attori erano tutti spagnoli - aggiunge Farhadi, - e mi hanno aiutato a fare in modo che il film rispecchiasse il più possibile uno spaccato di vita spagnola, in particolare di vita contadina... Ci ho messo molto tempo. Nel frattempo sono tornato in quei luoghi, ho preso appunti e ho continuato a scrivere. In questi ultimi anni però, la storia è molto cambiata. Ho fatto diversi viaggi in Spagna, ho parlato con amici che ci vivevano, e tutto questo ha influenzato la narrazione". "Questa storia parla dei rapporti umani tra gli abitanti di un paese - conclude - e le loro relazioni sono diverse da quelle che ci sono tra gli abitanti di una città. Inoltre, era tanto tempo che avevo voglia di girare in un piccolo paese in mezzo alla natura. Cercavo storie ambientate lontano dalla città e dal suo frastuono e questo mi ha portato inconsciamente a indirizzare la trama verso un luogo dove ci fossero un paese, una fattoria... Cose che mi suscitano un sentimento di nostalgia. In un paese le

persone sono più vicine, perché gli abitanti sono pochi e tutti si conoscono. La storia si nutre anche di questo. Se fosse stata ambientata in una città, le persone non si sarebbero incontrate tanto facilmente, le relazioni tra loro sarebbero state diverse. Avrei fatto un altro film. Una delle cose più belle è stato girare in mezzo a tutte quelle fattorie, in un paese dove la gente si riunisce nella piazza principale ogni pomeriggio. Un altro punto che ci tengo a sottolineare è che i protagonisti del film, pur trovandosi

in una situazione complicata, sono persone semplici. E collocarli all'interno di un paesino sottolineava questa semplicità". Ma veniamo al film. Esterno giorno, un'automobile sfreccia lungo un'assoluta strada di campagna. Alla guida siede Laura una sorridente Penélope Cruz, al fianco l'avvenente sorella Ana, prossima alle nozze e dietro i figli di Laura, Irene, ormai adolescente e il piccolo Jorge: nell'abitacolo si respira allegria e gioscosità. L'occasione

dell'arrivo in terra spagnola di Laura dall'Argentina dove vive da tempo col marito Alejandro (Ricardo Darín), è infatti il matrimonio di Ana organizzato nel piccolo borgo di Torrelaguna, alle porte di Madrid, dove vive il resto

raccontato, quasi del tutto privi di connotazioni leggere o di svago (se si escludono le prime scene di *About Elly*). Veniamo subito a sapere, nel turbinio di una piazza brulicante di gente, che Laura, Ana e i ragazzi, non avranno

neppure il tempo di riposare perché di lì a poco si svolgeranno le nozze e sarà una festa travolgente, in cui balli e canti saranno allietati da litri di buon vino rosso e allegria. Intorno alla giovane sposa si ritrovano il vecchio padre, ex proprietario terriero, la sorella maggiore di Laura, Mariana, il marito Fernando (entrambi osti), la loro figlia Rocío (Sara Sàlamo), a sua volta madre di una bimba, l'ex di Laura, Paco (Javier Bardem) attuale proprietario delle vigne del vecchio patriarca, accompagnato alla giovane moglie Bea e, infine, Felipe, amico e innamorato di Irene. In questa cornice di sfrenato divertimento, accompagnato da un sincero sentimento di unione e immortalato da varie angolazioni (tra le quali quelle dall'alto, a rimarcare un clima di imminente e sottile pericolo, nonostante la festa), incombe all'improvviso una ferita, una punizione, un probabile crimine. La giovane Irene infatti, spossata dal jet lag e dall'asma, perde i sensi, ragion per cui viene accompagnata in camera per riposare. Poco dopo però, scomparirà nel nulla. A segnare vistosamente il cambio di registro drammaturgico è l'insorgere improvviso di un forte temporale che oscura tutto e interrompe i festeggiamenti, costringendo la famiglia ad unirsi nella ricerca affannosa e disperata della giovane scomparsa. I primi sospetti cadono sui poveri braccianti della vigna, a ricordarci che non importa dove si svolga la storia, a finire nel mirino sono sempre i meno abbienti, gli ultimi componenti della scala sociale, anche se, in verità, sappiamo (perché lo abbiamo visto in una sequenza iniziale), che da qualche parte c'è qualcuno che sta tramando, riportando alla luce vecchi ritagli di

giornale che parlano della sparizione di una bambina avvenuta qualche anno prima proprio nelle vicinanze (sparizione che si conclude con la drammatica scoperta del cadavere). Quello che sulle prime era apparso come un quadretto familiare in perfetta armonia e felicità, baciato da un sole caldo e dall'amore, d'un tratto si trasforma in un incubo oscurato da una pioggia torrenziale che genera buio ed

segue a pag. successiva



della famiglia che si è riunita per festeggiare il lieto evento. Giunte a destinazione, tra il riverbero del sole e i colori festosi di un villaggio piccolo e rumoroso, si ha subito la sensazione di essere catapultati in un luogo talmente perfetto, da sembrare quasi finto, ma quello che più colpisce, ed è ovviamente dovuto alla geografia dei luoghi e al carattere degli astanti, è l'abissale diversità dello scenario mostrato qui, rispetto a quelli che Farhadi ha sempre

segue da pag. precedente

inquietanti sospetti. Di lì a poco, mentre su Laura si abbatte l'angoscia a spegnerle il sorriso, apprendiamo che i rapitori le hanno inviato per sms una richiesta di riscatto, la stessa che giunge provocatoriamente anche a Bea, l'attuale moglie di Paco, ex fidanzato di Laura.

Nei messaggi si raccomanda di non chiamare la polizia, pena l'uccisione immediata della ragazza. Cosa si nasconde dietro questa doppia spedizione? Perché è anche Bea la destinataria delle richieste, visto che non ha alcun rapporto di vicinanza e nemmeno di parentela con Irene? E infine, chi si nasconde dietro il rapimento? Potrebbe essere la stessa Irene che fingendosi rapita vuole conquistare uno scampolo di libertà, da adolescente ribelle...oppure lo stesso Paco, da anni in conflitto con l'irascibile padre di Laura per una disputa durata anni (Paco acquistò terreni che gli appartenevano a un tasso conveniente, approfittando del suo legame sentimentale con Laura e dello stato di alcolista nonché giocatore d'azzardo dell'uomo, trasformando le terre in un vigneto redditizio), o la stessa famiglia di Laura che sta cospirando per fare pressione e ricattare emotivamente Paco per ricevere i soldi del riscatto, come rimborso per le terre perdute...o infine, lo stesso Alejandro, il marito argentino di Laura, nonché padre di Irene, impoveritosi e caduto in disgrazia in pochi anni e giunto, nottetempo, in Spagna, a dar conforto alla moglie. Ma oltre a questi interrogativi che serpeggiano nell'animo di ognuno, è il sospetto quello che sta insinuando rancore e risentimento in tutta la famiglia. Il rapimento ha lasciato dietro di sé una profezia che si auto-avvera. Il crimine non ha unito la famiglia, al contrario ha riportato in superficie vecchi rancori che erano stati rimossi e gestiti, solo perché Laura anni prima aveva scelto di vivere lontano da tutto e da tutti, abbandonando l'amore della vita Paco, e le sue origini. Ciò che è certo comunque, è che sotto le apparenze si muove una verità che tutti conoscono: *Everybody Knows, Todos lo saben - Tutti lo sanno*. In definitiva, il problema va oltre il denaro e questo ci riporta finalmente al cuore della filmografia del regista iraniano, abilissimo a costruire trame dove agiscono personaggi alle prese con decisioni, scelte e modalità contraddittorie, complesse, impopolari, che hanno il merito di mostrare vulnerabilità e limiti tanto del concetto di Verità che di quello di Ragione. In questo caso, e

qui sta la principale novità, la rete di rapporti, condizioni e situazioni che sono mostrate, viene arricchita da un afflato melodrammatico del tutto nuovo per Farhadi e forse la materia è troppo inconsueta per risultare del tutto efficace. Le relazioni umane si perdono in un susseguirsi di colpi di scena tanto avvincenti

della componente più osservante dell'islamismo ortodosso) banalizzando le intenzioni autoriali. Va da sé che le indagini del poliziotto in pensione, chiamato a dare una mano, siano ben poco funzionali allo svolgersi degli eventi. Essi procedono verso una resa dei conti tutta familiare che vede al centro Laura e il

suo ex innamorato Paco. Ciò che contraddistingue questo film e lo rende interessante è la totale forza in cui tutti i personaggi suonano insieme lo stesso spartito, all'unisono. Anche se la musica è melanconica e talvolta rabbiosa, forte. Sappiamo che tra i produttori dell'opera c'è anche Pedro Almodovar, che con Cruz e Bardem ha firmato opere indimenticabili e che soprattutto, ha diretto anni orsono la pièce teatrale *An Inspector Calls* di J.B. Priestley, un'opera inglese del 1945, che ha diversi punti in comune con questo intreccio, tanto da poterla ritenere una plausibile fonte di ispirazione. Anche se preferiamo vedere Farhadi alle prese con un contesto culturale meno lontano dal suo abituale (non stiamo auspicando un cinema regionale, solo un cinema che maneggia dinamiche conosciute e simbologie radicate nel clima usuale, non per difendere origini o appartenenze, ma solo per evitare il cliché), diamo atto all'autore di essersi avventurato in un territorio ignoto con sicurezza, mestiere e a tratti, poesia. Quando Irene e il suo pretendente Felipe sgattaiolano via durante la cerimonia di nozze, salgono sulla torre campanaria della chiesa e iniziano a suonare le campane suscitando sorpresa nel prete e nei fedeli, non siamo al cospetto di una scena che prelude la tragedia, come potrebbe essere in un qualsiasi blockbuster americano, bensì giochiamo insieme a loro con il concetto di *tempo* e di *destino*. Quella scena "improvvisata" ha un tale fascino, una tale sicurezza, che solo un regista di livello come Farhadi può mostrarcela senza retorica. Nell'attesa del prossimo lavoro del cineasta iraniano, che immaginiamo nuovamente impegnato nello sbrogliare rapporti conflittuali, ribaltando

luoghi comuni e certezze acquisite nel nome di un relativismo intelligente, interrogativo, profondo, diamo a questo film il merito di averci intrattenuto fino all'ultima rivelazione, portandoci dentro un gorgo di sentimenti repressi e frustrati, che al cinema non si vedevano da tempo.

Giulia Zoppi



quanto improbabili (nell'ambito di un film d'autore), riportandoci ad un piano narrativo che strizza l'occhio alla telenovela (genere televisivo di tradizione latinoamericana che ben si confà allo sguardo smarrito e piangente di Penélope Cruz, molto meno al magnifico Darin, solitamente superbo, ma non qui, dove si limita ad un ruolo quasi inerte, che riecheggia, in qualche modo, l'ossessione religiosa

Il centenario di Aristarco e il dissolvimento (in atto) della ragione



Nuccio Lodato

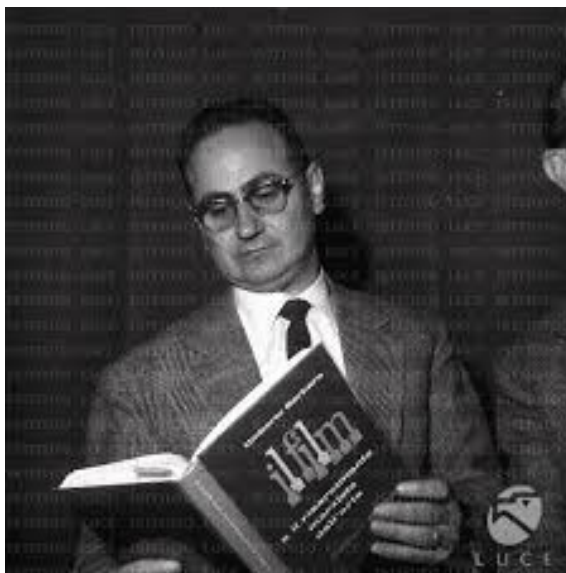
La scorsa estate, proprio attorno a Ferragosto, un settimanale di cinema e televisione (che ha la fortuna e il merito di reggere ancora anche in edicola) ha lanciato un referendum tendente a individuare i migliori film nella storia del cinema italiano, invitando al voto ben 159 interpellati: cinquanta cineasti e 109 tra critici, storici e docenti universitari di cinema, oltre ovviamente ai lettori. Ciascuno richiesto di indicare dieci titoli in graduatoria, senza che l'ordine di merito da ciascuno indicato pesasse direttamente sul conteggio finale. Ne sono usciti, com'è forse inevitabile in simili occasioni, risultati piuttosto sorprendenti. Apprendo sulla stessa rivista, a consuntivo, un dibattito che poi purtroppo nessuno ha proseguito, Alberto Pezzotta osservava: "Sono meno ricordati i titoli di Visconti - *Senso* e *La terra trema*, con 7 e 6 voti - branditi negli anni 50 dalla critica ideologica: è la fine definitiva dell'aristarchismo, di un certo grigiore da cineforum punitivo». Miglior film italiano di tutti i tempi, a conti fatti, risulterebbe nel referendum *La dolce vita* (52 voti, neppure un terzo del totale: già segno, a dir poco, di una forte "dispersione") prevalendo sul podio rispetto a *Io la conosco bene* (Antonio Pietrangeli 1965, per chi non lo rammentasse... con 41) e al *Sorpasso* (37). Rossellini si è visti riconoscere il quarto, tredicesimo, quattordicesimo e sedicesimo posto, rispettivamente con *Viaggio in Italia*, *Paisà*, *Roma città aperta* e *Germania anno zero*, spaziando dai 36 ai 21 voti (anche se Michelangelo Frammartino mette clamorosamente in fila, in via esclusiva, solo dieci dei suoi film: ecco perché il suo *Le quattro volte* è riuscito così stupendo!). Fellini quinto (8 ½, 35) e diciottesimo (*Amarcord*,



Alberto Pezzotta

19). De Sica sesto (*Ladri di biciclette*, 33) e ventiduesimo (*Umberto D.*, 18!). Bellocchio settimo coi *Pugni in tasca* (29), Pasolini ottavo con *Accattone* (28) e Antonioni solo nono con *L'avventura* (27). Qualche ragione di stupore potrebbe esserci già, anche se abbiamo reimpreso recentemente, a nostre spese, che gli elettorati hanno sempre ragione e il loro pronunciamento è comunque sovrano. Il povero Visconti - del

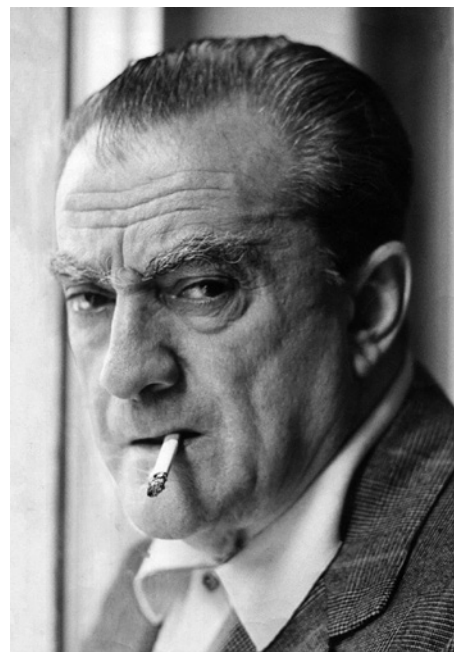
tutto appropriata, almeno da questo sintomatico punto di vista, l'osservazione dell'amico Alberto - ne è venuto fuori senza neppure il rotto della cuffia: solo al ventesimo posto, con i 18 voti di *Rocco* (11% circa dei votanti) e autotallonandosi con i 15 di *Ossessione* (meno del 10%!) al venticinquesimo. Bisognerebbe poi calarsi fino al 38° per trovare *Il Gattopardo* (10) e addirittura al 45° per *Bellissima* (9). Nei primi 55 film (e siamo già ai soli 8 voti per *Suspiria*)



Guido Aristarco

non ci sono né *La terra trema* né *Senso*: per chi scrive, a questo punto lo si sarà capito, due delle prove provate stesse che il cinema italiano sia esistito. Dal momento che i restanti voti complessivi al regista, che pure si piazza quinto nella graduatoria cumulativa per autori, risultano 78 (26 complessivi, quindi, riportati dal complesso della sua restante filmografia), per riprendersi dallo stupore diventa un puntiglio andare a ricercare quanti li hanno espressi per citarli. Si sono espressi inserendo nella propria decina *La terra trema* i De Serio, Minervini, Vicari (e vedremo perché) con Chatrion (che lo mette addirittura secondo, il cielo gli renda merito); a favore di *Senso* niente meno che Gianni Amelio e Franco Piavoli (personalmente sarei pago anche di loro soli), con Marianna Cappi (che lo piazza al primo, vivaddio...), Alice Cucchetti della testata promotrice (al secondo), Chiesi, De Bernardinis e Fornara (al terzo). Assegnati questi piccoli onori al merito decisamente controcorrente, è il caso di spiegare la ragione di questa lunga e un po' stupefatta premessa, tornando all'osservazione inizialmente citata di Pezzotta. Si dà il caso infatti che l'anno appena conclusosi, tra le tante altre cose, abbia portato via con sé anche il centenario della nascita di Guido Aristarco (Fossacesia 1918-1996 Roma). Qualcosa per ricordarsene è accaduto, in misura che potrebbe magari apparire insufficiente, ma dall'altro destare anche stupore per il fatto stesso di essersi verificato, stante la concomitante "fine dell'aristarchismo" registrata nella

peraltro obiettivamente inconfutabile analisi dell'amico Alberto, ma soprattutto suffragatissima dall'aria che tira, e ormai da anni. Ove si prenda -com'è naturale- il primo Visconti (fino a *Rocco*: dal *Gattopardo* il pollice divenne verso...) quale insuperato parametro e modello di quanto il fondatore e direttore assoluto di "Cinema Nuovo" chiedeva -programmaticamente, per metodo dichiarato a priori- al "nostro cinema" di continuare a fare. Tra i non frequentissimi articoli cartacei, ho trovato particolarmente a fuoco quello di Giovanni Maria Rossi (*Il valore del cinema*, "Vivilcinema", 5). L'Università romana, che fu la sua ultima sede di insegnamento, ha organizzato lo scorso 21 novembre una giornata dedicatagli ("Cinema Nuovo" e la cultura dei media negli anni '50") a cura di Morreale e Noto. Vi sono intervenuti, con la figlia Tiziana e Cecilia Mangini, Ugo Finetti (tra gli ormai pochissimi collaboratori significativi del cessato periodico ancora vivi e operanti), e quali relatori Guerra, Parigi, Wehrli, Cervini, Pompei, Zegna, Fiaccarini, Pittasso, Desole, Re, Mandelli, Garofalo, Masciullo, Cantore, coi contributi di Farnara, Gazzano, Prono e Vicari, e il coordinamento via via di De Gaetano, Minuz e Di Donato, oltre che dei curatori. Daniele Vicari, che di Aristarco fu allievo proprio alla Sapienza e con lui discusse la tesi (dai suoi vibranti e risentiti film si vede:



Luchino Visconti

lo dico in positivo), è stato attivissimo anche in Sardegna, nel giorno stesso esatto del centenario (7 ottobre), dando luogo con Antonio Medici, prima a Cagliari poi ad Oristano (grazie a Biblioteca Gramsciana, Nur, Film Commission isolana, Umanitaria, studenti e il pubblico ("Nel segno di Guido Aristarco"). La Cineteca di Bologna, che dello scomparso critico

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e docente ha in custodia parte dell'Archivio, ne ha iniziata la schedatura offrendone online una selezione riguardante Ingmar Bergman, che di Aristarco era coetaneo... Un'altra cospicua sezione dei documenti aristarchiani è in possesso della Biblioteca "Chiarini" del Centro Sperimentale. Aristarco e Chiarini. Una diade per certi versi imprescindibile: accomunata emblematicamente dalla prima vittoria congiunta nell'assegnazione delle protocattedre universitarie di storia e critica del cinema (1969), ma già altrettanto irrimediabilmente scissa dall'anno precedente, con l'opposta posizione assunta nei confronti del '68 e in particolare della Mostra di Venezia, che il primo contestava e il secondo dirigeva. Di Chiarini, però, si tornerà a parlare in altra occasione, perché l'argomento merita come un ritorno di attenzione, sebbene oggi "il Professore" sia, come tanti altri, indecorosamente dimenticato. D'altra parte divergeva fin dalla scelte di fondo la visione del cinema dell'uno e dell'altro cattedratico pionieristico di una nuova disciplina che l'Università italiana mal sopportava (non che si siano nel mezzo secolo successivo fatti grandi passi

della compianta Marina d'Arsago. E sarebbe interessante interrogarsi sulla sua costante attitudine di Crono divorante i figli, che comportò via via l'allontanarsi dalla rivista proprio dei collaboratori migliori, appunto dai citati ai più giovani Pellizzari, Ferrero e Fink. Il più grosso limite di Aristarco fu ovviamente la sua assoluta refrattarietà agli anche più vistosi e immediati risvolti stilistico-visivi di ciò che appariva sullo schermo: gli interessava solo quanto il film "diceva", la posizione complessiva che con la sua realizzazione l'autore mostrava di detenere rispetto alla lettura poli-

Ma dai racconti di molti suoi allievi o più giovani collaboratori (un'altra per tutti: Rosy Prudente) traspaiono invece ammirazione, riconoscenza e affetto: e questo, per chiunque abbia praticato il mestiere scritto sull'acqua del docente, è il massimo riconoscimento vero cui si possa aspirare. E la battaglia -sua e di Chiarini, con altri- perché al cinema e alla relativa critica fossero riconosciute pari dignità con -come si diceva allora- "le altre arti" e quanti se ne occupavano, resta un contributo fondamentale e determinante del quale è impossibile non essergli riconoscenti. Si pensi solo al suo apporto alla collana "La Cultura" del primo epico Saggiatore di Alberto Mondadori, all'introduzione dei testi di cinema nei "Saggi" einaudiani, alla sua presenza addirittura in sede Lincea. Checché la cinefilia pura e dura di ieri e di oggi, superficialmente convinta di bastare comunque a se stessa, possa pensarne. Almeno una cosa, della lezione di Aristarco, dovrebbe sopravvivere ed essere più che mai attuale oggi, mettendo tutti d'accordo in quanto non "ideologica": che il cinema dovrebbe aspirare ad essere una cosa seria, suscettibile e degna di venire considerata e vissuta seriamente. Sembrerebbe



"Senso" (1954) di Luchino Visconti

avanti nell'atteggiamento di fondo, anzi: è un'eccezione assoluta l'elezione a Rettore di Gianni Canova alla IULM, e c'è voluta Yale per riconoscere gli studi italiani di cinema con la chiamata di Francesco Casetti). Il marxismo e il nesso dichiarato De Sanctis-Gramsci anzi che De Sanctis-Croce, sotto gli invocati auspici di Gyorgy Lukács per Aristarco; il campo idealistico, con netta osservanza gentiliana piuttosto che non crociana -il che è assai interessante- per Chiarini. Quando nel 2007, dando una mano a Lorenzo Pellizzari appena colpito da un terribile imprevisto di salute, ebbi modo di cooperare alla raccolta delle recensioni aristarchiane (in occasione del sesto festival della critica alessandrino "Ring!") per il volume *Il mestiere del critico 1952-1958* li edito da Falsopiano, ci fu l'occasione per leggere o rileggere sistematicamente alla fonte tutti i contributi più significativi da lui stesi in sede recensoria per la sua rivista nella prima serie quindicinale. Trovarne i limiti oggi è anche troppo facile, rispetto a una concezione che fu sostanzialmente messa in mora dall'affermazione del lascito dell'amico-avversario Bazin presso i giovani dei "Cahiers" e dalla rivalutazione sistematica, inizialmente vissuta come provocatoria, del cinema hollywoodiano classico. Si potrebbe, volendo, anche infierire, come fece Luciano Bianciardi raffigurandolo nel suo capolavoro *La vita agra* col personaggio del "dottor Fernaspe", o riportando addirittura -ma non lo farò qui- i parecchi aneddoti, non tutti scherzosi, che mi confidò negli anni -1965-70- in cui ebbi il privilegio sorprendente di frequentarlo presso che quotidianamente a Rapallo, con riferimento alla sua remota e breve esperienza di redattore contemporaneo della Feltrinelli e di "Cinema Nuovo", con Corrado Terzi, Tullio Kezich e la figura tragica

etica generale della realtà storico-sociale, Chaplin in testa. Oggi l'epico dibattito su neorealismo e realismo che coinvolse anche i critici letterari (e lo stesso Chiarini) a proposito di *Metello* di Pratolini e *Senso* può apparire a un giovane persino di ardua lettura letterale, ove non ci si identifichi in quel contesto e ci si rifaccia a quei riferimenti. Possiamo sorridere nel rileggere la "prefazione" di Lukács alla sua monumentale silloge, mai più ristampata, *Il dissolvimento della ragione* (Feltrinelli 1965), dove in realtà, limitandosi a una lettera chiaramente invocatagli, il maestro ungherese -oggi *damnato memoriae* da Orbàn!- confessava con eleganza di non sapere poi bene chi fosse e cosa facesse il suo corrispondente italiano, pur dichiarandosene fiducioso. O il suo lunghissimo saggio introduttivo (*Del senno di poi son piene le fosse...*) premesso negli anni Settanta all'*Antologia di "Cinema Nuovo"* edita da Guaraldi.

l'uovo di Colombo, ma allo stato attuale delle cose appare una prospettiva piuttosto distante. In quegli anni "noi credevamo" all'impegno politico come chiave di decrittazione da sinistra del cinema, anche se le conseguenze valutative potevano apparire deboli e inadeguate alla possanza dei sommovimenti attraverso cui il medesimo si rinnovava. Perché in fondo, senza neppure il bisogno di starci a pensare troppo, al momento di concludere debbo riconoscere con me stesso che al detto intitolante l'acquaforte di Goya, "il sonno della ragione genera mostri" ci credo ancora eccome. E nei tempi che stiamo attraversando non c'è neppure più il bisogno di invocare il beneficio d'inventario o la facoltà di prova.

Nuccio Lodato

Caro Direttore,

l'articolo in ricordo di Enzo Ungari, che hai voluto proporre con tanta evidenza nel numero scorso, mi ha procurato una serie di graditissime riprese di contatto con amici direttamente coinvolti e no (Luigi Faccini e Alfredo Rossi; più una tavolata di compagni di studi spezzini degli anni universitari, già frequentatori del "Chaplin", casualmente subentrata nel frattempo) che qui ringrazio per le correzioni e precisazioni, che mi sento in dovere di riportarti per rispetto dei lettori. Dunque:

- tra gli interpellati del questionario sulla critica lanciato da "Giovane Cinema" Enzo ebbe la faccia di inserire anche... Michel Ciment (e ne ebbe le risposte!);
- il cameraman amatoriale che riprendeva il set di Aprà a Pisa non era Ferrini ma proprio Rossi (infatti nel filmato Franco compariva direttamente: ora ricordo);
- sempre a Pisa, nello storico seminario che rilanciò Rossellini, Enzo, lungi dal mancare, c'era eccome: era uno dei tre coordinatori della discussione, unitamente ad Aprà e Menon. Ecco perché non compare nella lista degli intervenuti!;
- il defunto cinema di La Spezia accanto alla stazione dove il Circolo "Chaplin" agiva le domeniche mattina era il "Diana": lo "Smeraldo" non c'entrava niente.

Tanto mi sembrava dovuto. Un caro saluto e buon lavoro!

Nuccio Lodato

(cfr http://www.cineclubroma.it/images/Diari_di_Cineclub/edizione/diarcineclub_067.pdf)

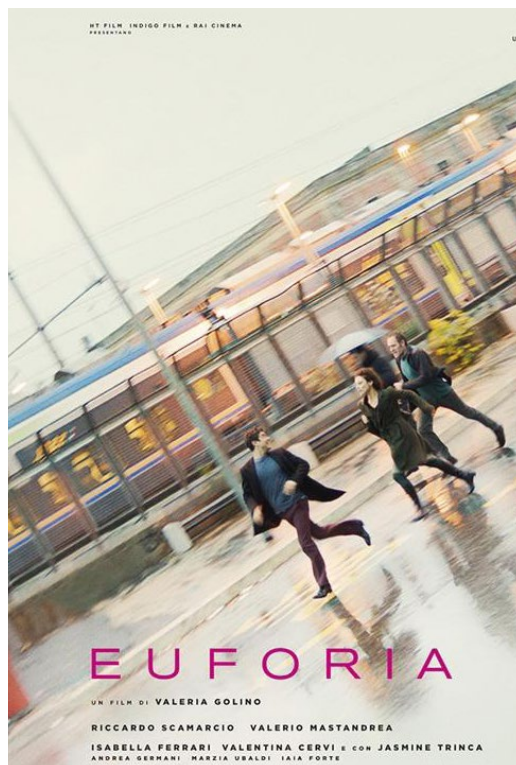
Quattro film a dicembre: tre visioni e un'interdizione

La Spettatrice Qualunque ha visto: Euforia, Zanna Bianca e Nel nome di Antea. Le è stata interdetta la visione di Cosa fai a Capodanno



Spettatrice Qualunque

Per *Euforia*, ottima per la SQ la scelta degli uccelli. Il film di Valeria Golino parla di due fratelli con storie e realtà molto diverse che si trovano a convivere per un periodo nella bella casa del più ricco dei due. I fratelli si scontrano-incontrano, forse sul serio per la prima volta, a causa malattia del più sfigato. Presentato nella sezione *Un Certain Regard* a Cannes 2018, gode (?) delle interpretazioni non proprio magistrali di Valerio Mastrandrea e di Riccardo Scamarcio. E' uno di quei film pubblicizzati bene (purtroppo grazie a Cannes) che si finisce per andare a vedere nei pomeriggi di noia e che lasciano la noia immutata. Ha apprezzato la SQ Jasmine Trinca perché si è vista poco. E' risultata efficace la sua apparizione come pezzo del passato che non ritorna. Infatti appare tardi e se ne va presto, lasciando concreta la sensazione di ricordo materializzato e svanito come spesso accade per le cose belle della vita, per le felicità non comprese, per le rose colte e poi perdute (la SQ oggi è lirica). Oltre alla fugace apparizione della Trinca di buono nel film c'è un volo di uccelli. Bravi



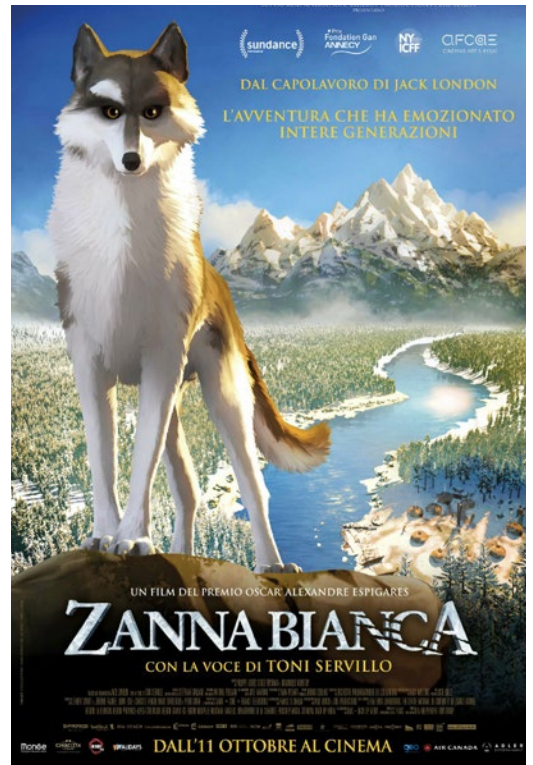
gli storni romani, meno inquietanti e insalubri dei gabbiani sui cassonetti e meno stucchevoli di colombe e rondini. Se stamattina la SQ fosse stata pronta a riprenderli nelle loro evoluzioni acrobatiche sopra il Vittoriano avrebbe potuto dimostrare come fossero più arditi delle Frecce tricolori. Purtroppo non è l'SQ operatore alla ripresa, soprattutto non ha prontezza di riflessi e quindi rende omaggio al volo di stornii di *Euforia*. *Zanna Bianca* è il libro che ha contribuito a fare amare all'SQ cani e lupi, difficile dire che lei ne ricordi veramente la storia; Toni Servillo, voce narrante che legge le pagine di Jack London l'ha ripor-



tata magicamente al tempo delle edizioni Classici Salani per ragazzi. Il giudizio è buono, il film di animazione del regista spagnolo-lussemburghese Alexandre Espigares ha superato il test di attenzione nonna-nipote; per tutta la proiezione sono stati fermi senza scalpitare un bambino di quattro anni e una nonna di 63. Hanno entrambi mangiato troppi popcorn, anche quelli caramellati al cioccolato che fanno veramente schifo e questo potrebbe essere indice di larvato nervosismo e di scarsa identificazione ma per il bambino non era facile immedesimarsi nel cane lupacchiotto e la nonna non si ritrovava facilmente nei panni del capo indiano. Il giudizio, basato quindi sull'indice alimentare, suggerisce alla SQ la confutazione della precedente tesi e una diversa versione dei fatti: il compulsivo avventarsi sugli immondi popcorn era dovuto ad altro, distrazione dal barattolo e attenzione allo schermo. La coppia donna anziana e uomo infante aveva scelto di andare a vedere *Zanna Bianca* senza sapere chi fosse il regista e di chi fosse la sceneggiatura: La SQ ha verificato che il regista è stato premiato nel 2014

con l'Oscar per il corto animato *Mr. Hublot* (purtroppo non visto per intero ma le cui immagini disponibili in rete sembrano molto interessanti) e che lo sceneggiatore è il regista e sceneggiatore Philippe Lioret. La SQ di Lioret non potrà mai dimenticare il sensibile, drammatico, commovente, coinvolgente, straziante *Welcome*; storia mirabilmente narrata di un diciassettenne curdo, che si allena in piscina per attraversare la Manica e raggiungere la fidanzata a Londra. L'istruttore di nuoto, suo allenatore per sole due lezioni, è un uomo scettico prima e totalmente coinvolto poi, con il

volto, espressivo, adeguatamente autentico, di Vincent Lindon. Migrazioni, amicizie, amori, solidarietà, sono tutti valori e temi trattati con forza e delicatezza. *Nel Nome di Antea*, è un documentario del regista Massimo Martella, prodotto da Cinecittà Luce che, ricorrendo all'escamotage di dare voce a due quadri, *Antea* del Parmigianino, conservata a Capodimonte, e *Alessandro Manzoni* di Francesco Hajez, conservata a Brera, mostra le rocambolesche avventure del patrimonio culturale italiano durante la seconda guerra mondiale. La SQ ha avuto occasione di assistere ad una proiezione del documentario in una Soprintendenza dei beni culturali
segue a pag. successiva



segue da pag. precedente ed ha potuto appurare sul campo l'efficace iniezione di orgoglio e consapevolezza dei ruoli che le immagini hanno esercitato sui funzionari presenti. Non paragonabile, per altri motivi, al morettiano *Santiago, Italia* anche questo piccolo documentario dà voce e memoria a chi ha vissuto il proprio incarico di lavoro come una vera missione. In *Santiago, Italia* sono giovani funzionari degli Esteri che

vegliarda ancora in servizio attivo la proiezione anziché attacco d'orgoglio provocava un attacco cardiaco nel vedere come Paolina Bonaparte del Canova fosse stata difesa dai bombardamenti sotto una piramide protettiva e poi settanta anni dopo fosse stata lasciata sia pure per poche ore, senza protezione alcuna, nelle sue mani. Il film di cui all'SQ è stata interdetta la visione (in famiglia le chiedono di farsi un selfie davanti ai cinema dove intende entrare per impedirle fisicamente nel caso volesse trasgredire agli ordini di andarlo a vedere) è stato *Cosa fai a Capodanno* di Filippo Bologna. L'SQ desidera condividere con i lettori quanto sa del film, anche se appreso per interposta persona, perché è campanilisticamente attaccata alla filmografia italiana e spera che le stroncature del film di Bologna possano esserle smontate da qualcuno dei suoi 0,4 lettori. L'interposta persona che ha visto il film ha assicurato all'SQ non solo di non aver perso nessuna scena del film per calo della palpebra o esigenza incontenibile di abbandono della sala, ma di esservi andata a vederlo con un gruppo composito di amici che, a parere di costei, poteva considerarsi campione rappresentativo dello spettatore trenta-quarantenne (titoli di studio eterogenei, ovvero diplomi tecnici, lauree brevi e lauree magistrali in materie sia letterarie che scientifiche, occupazioni lavorative consequenzialmente eterogenee, lavoro dipendente e lavoro autonomo, intellettuale nel campo della ricerca e artigianale nel campo dell'edilizia, genere femminile, maschile, LGBT). Tutti del gruppo campione, nessuno escluso, hanno giudicato il film brutto, privo di sceneggiatura credibile, con pessimi dialoghi, con spreco di (alcuni) bravi attori. La SQ ha potuto intuire si tratti di un cinepanettoncino che ha come soggetto gli equivoci incontri nella notte di Capodanno di un gruppo di scambisti e di due dubbi addetti catering. Per avere conferma del giudizio tranchant ricevuto che le sembrava troppo negativo e presumibilmente inficiato da pregiudizi infondati verso registi esordienti (che però come sceneggiatori avevano dato buone prove) ha fatto un veloce giro tra le recensioni in rete. Ne riporta solo alcune: "invenzioni narrative senza alcun corrispettivo nella quotidianità"; "dialoghi distanti dallo scambio verbale fra esseri umani"; "qualunquismi senza sostanza che suscitano disagio e imbarazzo"; "mancanza di coerenza narrativa e di spina dorsale"; "il nulla"; "film ambizioso e inefficace con citazioni che si dovrebbe avere il pudore di tacere (da Coen a Tarantino fino ai peggiori prodotti commerciali trash)". Forse, se non si tratta di una congiura organizzata contro Filippo Bologna da puritani scandalizzati dal trailer visionabile su Pornhub (anche questo la SQ lo sa per interposta persona, lei non guarderebbe mai piattaforme streaming per soli adulti), il gruppo campione non aveva tutti i torti. Meglio, molto meglio, limitarsi a documentari e film per bambini.

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

Dal pianetino Retro, situato nei locali di servizio del sistema Sol fa re, una pertinenza della galassia Via Atletta, che qualcuno invece chiama Via Aletta, altri Via Telata, arriva un drammatico appello. Il tempo stinge, e pure gli sfintèri. Non perdiamoci in sterili nominalismi, sarebbe più opportuno dire, stitici nominalismi, ma noi non amiamo fare sarcasmo sui drammi altrui. Tantomeno è il momento di sindacare sul perché gli abitanti di questo pianetino, una cacchetta di mosca, per dirla con il vostro Michel Eyquem de Montaigne, siano ridotti alla fame a causa di lotte intestine che li hanno svuotati del prodotto base del loro sostentamento, che è; signori, purtroppo lo dobbiamo dire, la cacca. Cacca di cui si nutrono, senza svezzarsene mai, direttamente dagli ani dei rappresentanti locali del potere temporale e dei ministri dei loro bizzarri culti metafisici: food a millimetro zero!

Aiuto! Non slurpiano più niente da 25 anni luce!

Oh! terrestri, quando piangete la condizione più miserevole che possiate immaginare, dicendo: siamo nella merda fino al collo, state bestemmiando, sputando nel piatto, dove noi mangiamo! Il Ciambellàno di corte del popolo dei locucalce GlomGluGlu GnamGnam GurgleWanz Slurp, Ahhh!! Magari!

Risposta dall'Italia



Dott. Tzira Bella

Non possiamo venirvi incontro. Siamo nella vostra identica situazione; da alcuni anni a questa parte anche da noi in tanti sono gli affamati e pochi i culi dei potenti. La vena del prezioso edule sempre più povera, i querulòmani, speranzosi di poter staccare anche la minima pepita di prezioso nutrimento fecale dalle regioni anali dei maggiorenti, formano file chilometriche. I governi terrestri dal 2011 al 2018, con l'abolizione dello Statuto dei Lavoratori, il varo dei Jobs Act, la Buona Scuola, l'Alternanza Scuola-Lavoro, il riordino del sistema universitario, le politiche sull'accoglienza dei migranti, hanno praticamente squilibrato il mercato creando un'immensa domanda di lingue e una bassissima offerta di culi fast e slow food. Ad averne noi culi, chiappe, deretani, posteriori, didietro, fondi schiena, mappamondi, natiche, panieri, podici, sederi, di megadirettori galattici fino a capo condominio o portiere d'albergo, che tutto ormai fa brodo, per modo di dire, s'intende, per il locale esercito sempre più numeroso di copròfagi o scatófagi. Ci spiace non poter rispondere positivamente alla vostra richiesta. Vi auguriamo però di tutto cuore: in culo alla balena.

S.Q.

Pobiritu Allirghitu



danno riparo ad esseri umani in fuga, qui sono giovani funzionari della Cultura che mettono in gioco il proprio stipendio, la propria libertà, forse la propria vita, per salvare ciò che di prezioso è nella loro cura. Pasquale Rondoni, Rodolfo Sivieri, Emilio Lavagnino, Fernanda Wittgens, Palma Bucarelli, spostano da un luogo all'altro d'Italia, sotto bombardamenti e invasioni, quadri, documenti e statue, a volte portandoli in conventi, castelli o antiche dimore fuori dai circuiti turistici e dagli obiettivi militari, a volte nascondendo un Tiziano o un Piero della Francesca sotto il proprio letto o dietro il sedile di una traballante Topolino. L'escamotage di far parlare dei quadri non è certo originale (anche la SQ può rendersene facilmente conto) ma le voci di Letizia Ciampa e Massimo Wertmüller si adattano bene, senza false ricercatezze o stucchevoli false cadenze, alle due figure narranti e la narrazione degli eventi bellici, delle azioni e delle scelte di alleati e nemici hanno come risultato quello di rendere l'onesto prodotto documentaristico-educativo pensato per le scuole una seria e approfondita testimonianza che in certi momenti non manca di suspense e di sorprese. Per cronaca cinematografica (ma la SQ è donna che non sa nemmeno dove e per chi stia scrivendo) assisteva alla proiezione anche una vecchia funzionaria che per biechi e venali interessi si era prestata giorni prima ad un turno di vigilanza come custode. Alla

Il gioco delle coppie (non - fiction) di Olivier Assayas

Una strepitosa commedia sulle geometrie amorose degli intellettuali parigini in Concorso alla 75. Mostra di Venezia, 2018



Giovanni Ottone

Olivier Assayas, sessantatreenne, già critico della famosa rivista parigina "Cahiers de Cinéma" dal 1980 al 1985, è considerato da tempo uno degli autori più sagaci e interessanti del cinema francese ed europeo contemporanei. La sua ragguardevole filmografia comprende opere di vario genere, in prevalenza drammi esistenziali. In particolare si ricordano i suoi film dedicati ad adolescenti e giovani, che rivelano una profondità di sguardo, una sensibilità poetica e una capacità di analisi psicologica e generazionale davvero notevoli. Citiamo: il suo straordinario esordio *Désordre* (1986); *L'eau froide* (1994); *Après mai* (2012), un film di rara qualità, per la limpidezza narrativa e per la creatività e l'intelligenza della messa in scena, che propone l'emozionante affresco della generazione di giovani francesi che vive il complicato periodo storico e politico del post '68, ovvero dei primi anni '70. Sono molti anche i suoi film, con profilo corale, dedicati al confronto generazionale e alle dinamiche relazionali all'interno della famiglia, specie tra genitori e figli, con una particolare predilezione per i personaggi femminili: *L'enfant de l'hiver* (1989); *Paris sévillle* (1991); *Une nouvelle vie* (1993); *Fin août, début septembre* (1998), intenso racconto dell'amicizia controversa tra due intellettuali, in cui si contrappongono fase di passaggio tra tarda gioventù e maturità, che introduce i temi della difficoltà a comunicare e della malattia; *Les destinées sentimentales* (2000), magnifica disamina delle contraddizioni esistenziali in seno a una famiglia della grande borghesia nella provincia francese nel tardo '800; *Clean* (2004); *L'heure d'été* (2008), semplice, significativo e toccante ritratto familiare, in cui la morte di un'anziana madre porta i figli a confrontarsi con gli oggetti presenti nella casa avita, quelli con valore artistico e quelli legati alle memorie dell'infanzia. Fino agli anni più recenti Assayas si è collocato ben lontano sia dal cinema sperimentale (se si escludono forse gli intriganti film di genere *Irma Vep*, del 1996, e *Demonlover*, del 2002), sia soprattutto dall'autocompiacimento pieno di citazioni

cinematografiche e dal velleitarismo pseudo poetico e politically correct, mediato da spunti di psicoanalisi freudiana. Ma poi ha realizzato un paio di film, piuttosto deludenti, dedicati all'universo femminile, con suggestioni di genere e riflessioni sul tempo, sul ritorno, sull'arte, sulla recitazione e sull'identità, tra fantasmi e simulacri: *Sils Maria* (2014) e *Personal Shopper* (2016). *Sils Maria* è un progetto am-

vogliono essere del tutto sinceri. Ne deriva un sottile cortocircuito emotivo tra desideri, ambizioni, speranze e timori, che provoca lacerazioni e incomprensioni. Assayas cerca di ottenere intensità e pathos con una messa in scena accurata, ma il film risulta prolisso, poco emozionante e irrisolto, tra velate simbologie e una commistione ardita e imperfetta di linguaggi artistici. *Personal Shopper* (2016) è un contorto thriller parapsicologico, piuttosto pretenzioso e noioso. Assayas punta a coniugare una riflessione sull'identità e sull'apparire, nel mondo dello spettacolo e dell'alta moda, con suggestioni soprannaturali tipiche di un certo cinema di genere, rappresentate in forma grossolana e grottesca. Esibisce una messa in scena molto studiata, ma il film, finisce per avvitarsi su sé stesso, tra intellettualismo di maniera, simbologie criptiche e parallelismi sottotraccia, fino a una banalissima "sorpresa" finale. Il più recente film scritto e diretto dal francese Olivier Assayas, *Il gioco delle coppie* (*Doubles vies, Non - Fiction*), presentato in concorso alla 75. Mostra d'Arte Cinenmatografica di Venezia dello scorso settembre, è ora in uscita nelle sale italiane. È una brillante commedia satirica che mette alla berlina i borghesi parigini del mondo intellettuale, editoriale e dello spettacolo: i famosi bobos. Al centro della vicenda vi sono alcuni personaggi, trentenni e quarantenni, coppie di lunga data e singles arrivi e presenzialisti, che, in qualche modo, sono archetipi. Alain (Guillaume Canet), pacato e magnanimo, è direttore di un'impresa editoriale di successo con una storia antica e rispettabile, ma si trova a dover fronteggiare i cambiamenti nel suo lavoro in ragione della rivoluzione digitale e quindi le difficili scelte da compiere rispetto alla pubblicazione cartacea dei libri, agli e-books e agli audiolibri. È sposato con Selena (Juliette Binoche), abile nel mentire, ma insicura: un'affermata attrice di teatro, ma anche protagonista, con malcelata soddisfazione, di un serial televisivo poliziesco di successo. Léonard (Vincent Macaigne), narcisista e opportunista furbetto, che ama comportarsi da naïf e, se gli conviene, da vittima, è uno scrittore, pubblicato

segue a pag. successiva

CG CINEMA presenta
 "Elegante e intelligente. Per me da Leone d'Oro" Paolo Mereghetti, Corriere della Sera
 "Un soggetto magnifico messo in scena da un autore in stato di grazia" Marzia Gandolfi, MyMovies.it
 "La risposta francese a Perfetti sconosciuti" Fabio Ferretti, L'Espresso

GUILLAUME CANET JULIETTE BINOCHÉ VINCENT MACAIGNE CHRISTA THÉRET NORA HAMZAWI

75
 MOSTRA INTERNAZIONALE
 D'ARTE CINEMATOGRAFICA
 LA BIENNALE DI VENEZIA 2018
 Selezione Ufficiale

l'editore di successo
 la star delle serie tv
 la millennial ambiziosa
 lo scrittore in crisi
 la social manager idealista

Il gioco delle coppie
 un film di Olivier Assayas
 una commedia parigina ai tempi di whatsapp

AL CINEMA

segue da pag. precedente

da Alain. Un uomo che, dopo un fortunatissimo esordio, da anni scrive romanzetti che raccontano, nei dettagli intimi e con trovate anche di pessimo gusto, le proprie avventure amorose con donne diverse, con l'unica avvertenza di cambiare i nomi delle protagoniste, ma con il risultato che le interessate, risentite, si sfogano spesso on line trovando la solidarietà di molti lettori. È sposato con Valérie (Nora Hamzawi), intelligente e capace di sovrastare il marito con ironia pungente, pur essendone sinceramente innamorata. Una donna che lavora a tempo pieno come collaboratrice di un politico emergente e "en marche", il quale è apparentemente elogiato da tutti per le sue capacità e la sua serietà, ma che alla fine

viene snobbato dai bobos perché non sembra possedere grandi doti comunicative. Le due coppie si frequentano spesso e si ritrovano con altri amici, tra salotti, uffici, brasserie e bar, dedicandosi a continue conversazioni, costellate di battute eclatanti o perfide, in cui, oltre a scambiarsi notizie sulle loro vite, chiacchierano e disertano sugli argomenti à la page o sull'attualità intellettuale e politica. Durante questi chiacchiericci eleganti non mancano divagazioni puntuali, ma spesso anche sentenziose o didascaliche, sulle relazioni tra carta stampata e web, sul linguaggio dei social e dei blog, sulla notorietà mediatica, sulla crisi dell'autorità e della autorevolezza e sulla comunicazione continua da parte dei politici attualmente più popolari, nonché gustose sferzate rispetto alla dubbia utilità della critica e dei mediatori nel mondo odierno. All'inizio di *Il gioco delle coppie* Alain incontra Léonard, prima nel suo ufficio e poi al ristorante, per discutere del nuovo libro dello scrittore, ennesima opera di derivazione autobiografica che prende spunto dalla relazione dello stesso Léonard con una intrattenitrice radiofonica piuttosto nota. L'editore lascia l'amico nell'incertezza, ma, non essendo convinto, sembra deciso a non pubblicare il libro. Ma in seguito Selena, con una mossa imprevedibile, durante un incontro conviviale con vari amici, tra cui Marc - Antoine (Pascal Gregory), il socio di maggioranza dell'impresa editoriale, costringe il marito a difendere pubblicamente Léonard e di conseguenza lo spinge a impegnarsi a pubblicare il libro. A quel punto lo spettatore scopre che la stessa Selena intrattiene una relazione clandestina con Léonard da sei anni, mentre lo stesso Alain, intraprende una storia con Laure (Christa Thérét), una sensuale, cinica e aggressiva esecutiva ventenne che ha assunto per reimpostare i programmi della casa editrice secondo le sfide del digitale, ma che si rivela poi bisessuale.



Olivier Assayas non ritorna agli emozionanti drammi esistenziali che sono stati al centro della sua filmografia. Realizza invece per una commedia fluida, scoppiettante e leggera, indubbiamente stimolante e brillante, e per nulla autocompiaciuta. Propone una successione di personaggi che si incontrano, si lasciano, si ritrovano, si amano, si detestano e si feriscono, ma sempre con una certa misura, en souplesse e con sottile ipocrisia, senza vere scenate, componendo variegata e non lineari geometrie amorose. *Il gioco delle coppie* è un film ricchissimo di spunti attualissimi, ma anche di diverse ovvietà, sulla vita moderna dominata dalla rivoluzione digitale, con numerose situazioni buffe. Vi è persino una gustosa presa in giro nei confronti della cinefilia e della nuova maniacale adorazione per i serial

televisivi. La narrazione, che palesa una scrittura molto intelligente e articolata, procede con un ritmo vivace, con molti passaggi deliziosamente divertenti e con qualche situazione prevedibile. Inanella reciproche infedeltà, piccoli intrighi, menzogne, contingenze imbarazzanti, affrontate con nonchalance, ed effimeri momenti di sincera e "dolorosa" presa di coscienza dei propri limiti. Girato prevalentemente in interni, *Il gioco delle coppie* disegna un ritratto ironico, ma raramente beffardo, perché tradisce una certa empatia nei confronti dei personaggi. Presenta la proliferazione delle vite, nella finzione letteraria e nella realtà dei protagonisti della storia, esistenze che appaiono duplicate, riprodotte e percepite. Assayas conferma l'efficacia del suo sguardo, la speciale sensibilità della messa in scena, in questo caso semplice e raffinata, essendo impostata su morbidi movimenti di macchina, e la capacità di analisi psicologica e generazionale. Riesce a introdurre nel film argomenti di spessore, scottanti e dibattuti, che riguardano vertiginosi cambiamenti nella nostra vita intellettuale e sociale, ma tratteggiandoli e risolvendoli in un divertissement colto e piacevole. Riecheggia parzialmente il cinema di Alain Resnais e reinventa il miglior cinema francese sulla borghesia, centrato sulla parola, tra piccoli drammi e molta infedeltà, fino a un apparente ritrovato equilibrio coniugale. E sembra quasi che, al di là di movimenti in varie direzioni, riposizionamenti e contorcimenti dei personaggi, nelle loro vite non sia successo nessun cambiamento radicale o evento di vera rottura: infatti non sfugge che Alain, ad un certo punto, citi la famosa frase, contenuta ne "Il Gattopardo", di Giuseppe Tomasi da Lampedusa, "se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi".

Giovanni Ottone

Bernardo Bertolucci: il cinema come poesia visiva



Leonardo Dini

In questi giorni si è detto tanto su Bertolucci, tanti i ricordi e gli episodi che descrivono la vita e il lavoro di uno dei maggiori autori della storia del cinema italiano. Ritengo Bertolucci in assoluto con Antonioni e

Rossellini il maggiore regista italiano della storia, la sua estetica con quella dei radicalmente differenti ma ugualmente precisi nei dettagli e rigorosi nella ricostruzione filologica Visconti e Zeffirelli rappresenta per antonomasia il cinema italiano nel mondo. Quella di Bertolucci però e qui lui voleva non essere accomunato a Visconti è poesia non messa in scena estetica o romanzo visivo. L'intera opera di Bertolucci è una immensa poesia visiva della Natura che comincia negli anni '60 e termina nel XXI secolo, poesia epica e intimista: la migliore evoluzione possibile dello stile di suo padre Attilio poeta che traduce in epica dei sentimenti l'intimità del quotidiano. L'altra voce poetica di Bertolucci l'altra metà del suo cinema è quella condivisa in sceneggiature e intuizioni sociali e politiche col fratello Giuseppe in questa famiglia del Cinema che si inserisce nella comunità universale della Famiglia del cinema internazionale: Giuseppe regista de *L'amore probabilmente* e de *Il dolce rumore della vita* due Film filosofici sul metodo teatrale e sulla condizione umana. Bernardo Bertolucci riesce a inserire ispirato da *Via col vento* l'epos universale in un contesto personale e privato lo vediamo nel *L'ultimo imperatore* con i suoi Amori condizionati dalla educazione feudale e in *Novecento* dove natura e materia marxianamente e filosoficamente sono in una dialettica costante pervasiva che unisce le masse come le coppie che rende Pellizza da Volpeda col "Quarto Stato" scena da film come avrebbe fatto un regista russo. Bertolucci è stato autore come Bellocchio spesso di Film di introspezione psicologica e di studio dei comportamenti umani ma anche autocritico spesso e capace di ammettere con dignità il suo errore per la goliardata infelice verso la Schneider, consapevole quindi dei suoi limiti umani. Bertolucci che sa rendere una stanza grande come il mondo e racchiudere il mondo in una stanza. Il suo cinema è

attraversato dal cinema di Godard e lo reinterpreta sino ad essere filosofia del cinema di Godard. Bertolucci spesso più situazionista di Debord perché narra per immagini quel che Debord descrive per idee. Bertolucci che per primo crea un cinema Mondo da *The nel deserto* alla Cina da Parigi a l'Africa dove come in *The Dreamers* e in *Io ballo da sola* società cosmopolita e mondo futuro sono sinonimi nel suo villaggio globale della poesia per immagini. Bertolucci che come ogni vero genio crea un suo Mondo che è come per Antonioni e Fellini e Kubrick soltanto suo ma è anche la idealizzazione riuscita dei mondo attuale dove Libertà Amore Ideali politici e letterari e senso della Storia sono le uniche regole che contano e dove si può viaggiare nel deserto correre nel Louvre entrare nella Città proibita alla stessa velocità quella del cinema dove si varca ogni soglia proibita in nome della libertà e dove ogni ripresa è anche specchio psicoanalitico e sociologico dello sguardo dell'autore. Non esiste un Bertolucci esattamente come in Kubrick ne esiste uno per ognuno dei suoi Film proprio come accade ai poeti: il cinema italiano poi per definizione prosegue la grande pittura italiana e l'arte visiva italiana con altri mezzi e con un nuovo sguardo. Forse neppure Sgarbi lo ha mai pensato ma Bertolucci è come il Parmigianino nelle sue vette visive e sa sperimentare sul linguaggio e sulle parole come Moretti e Godard appunto. Il suo cinema è forte, violento, diretto come lo è la natura è al servizio della natura umana e ecologica ed è il vero cinema del 1968 nasce col '68 per proseguirlo indefinitamente fino ad oggi. Un capitolo a sé il suo rapporto con i Paesi del mondo vicino a quello di Alberto Moravia e di Pasolini che influenzano anche il suo relazionarsi dolce e violento con la natura umana. Ogni volta che si vede un film di Bertolucci si inizia un viaggio nel cinema e nella poesia un viaggio da Parma al futuro in cui la Parma del 1700 e la Parigi del 2000 e la Pechino del primo '900 sono una unica città: già il suo secolo è stato il Novecento. Bertolucci era il Novecento con tutte le contraddizioni la forza gli ideali di quel secolo. Si ti ha superato Jean Luc Godard questo Parisien di Parma le immagini hanno vinto sulle idee il cinema come poesia è più grande del cinema come filosofia.

Leonardo Dini



"Novecento" (1976) di Bernardo Bertolucci

Abbiamo ricevuto

Segni Sogni Suoni

Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga

Bruno Di Marino



Solo Bruno Di Marino poteva scrivere un libro di 500 pagine sulla videomusica uscito per la collana Biblioteca/Estetica e culture visuali di Meltemi. Salernitano trapiantato a Roma, Di Marino storico dell'immagine, critico e docente presso l'Accademia di Belle Arti di Frosinone, si occupa da circa trent'anni in particolare di sperimentazione audiovisiva sotto le più diverse forme e al videoclip ha dedicato buona parte dei suoi studi e frequentazioni. "Segni Sogni Suoni" sottotitolo "Quarant'anni di videoclip da David Bowie a Lady Gaga" è uno di quei libri necessari e imprescindibili quando ci si vuole accostare a una materia come la videomusica che dietro l'apparente facilità di approccio, l'immediatezza del consumo, la convinzione di saperne abbastanza nasconde una macchina produttiva e artistica complessa e percorsi teorici ed espressivi differenziati e articolati insospettabili. Dopo oltre trentacinque anni dalla nascita di MTV, il linguaggio del videoclip è totalmente mutato. Strutturato in cinque capitoli, il libro - evitando di limitarsi a un'ottica anglocentrica e allargandosi ai music video di molti altri paesi - esplora l'universo di questa innovativa forma audiovisiva, da un punto di vista storico (partendo dagli antecedenti del videoclip), isolando alcune tematiche, tendenze e categorie (il clip coreografico, quello narrativo e quello sperimentale), e approfondendo l'immaginario di alcuni registi e musicisti in particolare, senza tralasciare, nell'ultimo capitolo, un focus sulla storia della videomusica italiana.

Alberto Castellano

Meltemi

www.meltemieditore.it - 25.00 Euro

ISBN 978 88 8353 8728

Bernardo Bertolucci ed Enzo Ungari. In memoriam

Era vorace di tutto. Quando venne con me in Cina, per i sopralluoghi de L'ultimo imperatore, partì solamente con una valigetta e tornò con bauli colmi di cose di ogni tipo che trovava durante il viaggio.
Bernardo Bertolucci su Enzo Ungari

La filmografia di Bertolucci è delle più coerenti, delle più fedeli, dal progetto iniziale...Credo che da sempre l'ispirazione profonda, e la natura reale, dei suoi primi film, fosse la stessa degli ultimi.
Enzo Ungari su Bernardo Bertolucci



Stefano Beccastrini

Prologo

Nel 2018 - anno di morte di Bernardo Bertolucci ossia del più cosmopolita dei registi italiani oltre che del più colto tra loro (ha ricordato Adriano Aprà, il giorno dopo la sua scomparsa: "Andavamo al cinema insieme, amavamo entrambi sia i classici americani sia la nuova scuola francese e internazionale") - Enzo Ungari, se non fosse scomparso a soli 37 anni nel 1985, avrebbe avuto settanta anni (proprio come me: eravamo coetanei, lui, Marco Melani ed io, unico sopravvissuto del trio di amici) e chissà quanti e quali altri meravigliosi libri di e sul cinema, oltre a quello di cui vi parlerò in questo numero di Diari, avrebbe scritto. Purtroppo, come seppi da un articolo de *Il Manifesto* che mi colpì, con la violenza di un pugno in faccia o nello stomaco, mentre mi trovavo in ospedale a Siena per una visita oculistica di mia figlia, Enzo - che era stato spesso ospite, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, nel mio appartamento di via della Scala a Firenze - era morto a Roma. Tra i libri che egli ci ha lasciato in preziosa eredità - tra i quali c'è anche una splendida monografia, del 1982, proprio dedicata a Bertolucci e intitolata *Scene madri* - quello che continuo a ritenere il più bello - ovvero il più ben scritto, il più geniale, il più divertente - rimane *Schermo delle mie brame*, pubblicato nel 1978 dalla casa editrice Vallecchi e che raccoglie articoli a suo tempo scritti soprattutto sulla rivista *Cinema&Film*. Di tale libro, che è dedicato ad Adriano Aprà e Gianni Amico e che conservo gelosamente nella mia biblioteca e continuo a consultare avidamente - in copertina, esso mostra una splendida Lana Turner, sacerdotessa della dea Astarte in quel di Damasco: il fotogramma appartiene al film *Il figliol prodigo-The Prodigal*, 1954, di Richard Thorpe, cineasta hollywoodiano di cui più nessuno si ricorda ma che ha diretto capolavori indimenticabili quali, tanto per fare un solo esempio, *Ivanhoe*, 1952, con la meravigliosa coppia Elizabeth Taylor/Robert Taylor - tornerò a parlare in altra, successiva, occasione. Questa volta, invece, vorrei limitarmi a utilizzarlo a proposito, e in omaggio alla memoria, di Bernardo Bertolucci

e, più in particolare, del suo film *Novecento*, 1976, al quale nel libro è dedicato l'articolo *Novecento e una notte*. Nell'altra occasione, magari il mese prossimo, tratterò invece - oltre che della sua semiseria introduzione intitolata *Confessioni di un mangiatore di film di provincia* - di alcuni brevi saggi ed articoli che considero ormai mitici, quali *L'arcipelago Hitchcock*, *Rossellini in excelsis*, *Settecento*: quest'ultimo testo riguarda un film specifico ossia *Barry Lindon*,



Bernardo Bertolucci (1941-2018)



Enzo Ungari (1948 -1985)

1975, di Stanley Kubrick, opera cinematografica eccelsa anche a mio avviso, oltre che di Enzo Ungari (il quale, peraltro, di cinema si intendeva, e sapeva parlare, assai più di me).

Novecento e una notte

"*Novecento*" scrive Ungari "è il kolossal meno macchinoso e ingombrante della storia del cinema: un film ricco che non sente mai il bisogno di ricordarci la sua ricchezza, che non ne abusa per darsi un'apparenza vistosa...". *Novecento* fa pensare - prosegue poi Enzo - a tutti i film precedenti di Bertolucci e soprattutto a "*Strategia del ragno* per la luce degli esterni, a *Il conformista* per quella degli interni, a *Partner* per la costruzione di uno spazio che è prima di tutto uno spazio teatrale e, in qualche modo, a *Prima della rivoluzione* a causa dell'aspirazione al bel canto, anzi all'opera, che lo attraversa tutto. Ma si tratta di somiglianze quasi superficiali, perché si producono all'interno di una differenza sostanziale. Non abbiamo più a che fare con alcuni personaggi in un décor che li amplifica. Con *Novecento* si ha la sensazione di dire...che i protagonisti

sono le comparse. Questa folla di comparse, per lo più contadini emiliani, occupano la scena progressivamente, invadendola con una gestualità antica che appare sconvolgentemente moderna. Di rado un film sembra così vecchio e insieme tanto moderno come *Novecento*, che da una parte non rinuncia a tutto l'armamentario tradizionale (fino a far pensare a Visconti, al calligrafismo pedante del cinema accademico e persino al Losey di *Messaggero d'amore*) ma dall'altra lo risucchia dall'interno, lo vanifica, lo distrugge. Questi assorbimenti, queste contaminazioni di stili e di forme diverse - un unico tessuto, un'unica tela che, come quella di Penelope, si compone di giorno per essere sciolta di notte - mi sembrano il dato stilistico più nuovo di *Novecento*...". Il film, Enzo fa infine notare, è stato rimproverato, sollevando immancabilmente la polverosa questione del realismo, di tradire la Storia. Ma esso non può, non deve, essere confuso con *Senso* né con *Paisà*, perché è prima di tutto una grande favola onirica e stralunata, piena di

sussulti e di trasalimenti, di brividi e di sospiri, di sussurri e di grida. E' un sogno che poi diventa incubo per tornare, infine, sogno di nuovo. Nella primavera della Liberazione ma quale segno/sogno del Teatro, della Sovversione, dell'Utopia.

Epilogo

Fu un Enzo Ungari che pensava e scriveva simili, splendide, cose su *Novecento* a lavorare successivamente, con lo stesso Bertolucci e Mark Peploe, alla sceneggiatura de *L'ultimo imperatore* ("raro esempio di kolossal personale" secondo Adriano Aprà, che ne rimase entusiasta). Il film uscì, vincendo ben nove Oscar e altrettanti David di Donatello, nel 1987, quando Enzo non c'era più da due anni. Oggi non c'è più nemmeno Bertolucci e l'Italia se ne sta andando in malora perché, come Bernardo profetizzava rattristato, "gli italiani hanno dimenticato il passato, non hanno memoria...". Come si sa, chi non ha memoria tende a ripetere gli stessi errori e, storicamente, l'errore dell'Italia si chiama fascismo.

Stefano Beccastrini



La creatività secondo Bertolucci



Marino Demata

Nei vari campi delle arti ci sono tanti autori, credo la stragrande maggioranza, che attraversano i successi tributati alle loro opere con gioia, piacere, con intima soddisfazione, e soprattutto senza chiedersi altro. Senza andare alle radici della propria bravura,

senza chiedersi da dove proviene il proprio talento: dopo tutto l'unica cosa veramente importante sembra essere il godersene i frutti col giusto orgoglio di creatori di opere amate dal pubblico. Bernardo Bertolucci invece appartiene a quella minoranza di Autori che non riesce a godere dei propri successi senza porsi degli interrogativi innanzitutto sul perché dei successi stessi, e soprattutto sulle origini della propria capacità creativa. Di successo in successo, questi interrogativi lo hanno accompagnato per tutta la vita, dimostrando, se ancora ce ne fosse bisogno, il grado di riflessività, di introspezione, di capacità di ricerca che hanno fatto di lui, oltre che un grandissimo regista, un uomo straordinario. Se Bertolucci non si fosse posto fin da giovanetto delle domande su quale fosse la sua vera "inclinazione" (ma su questo termine forse non sarebbe d'accordo!) e su quale versante si sarebbe potuta esprimere la sua creatività, forse oggi ci troveremo di fronte ad un mediocre scrittore di poesie, pallido riflesso della poetica del padre Attilio, apprezzatissimo poeta di Parma, che lo ha voluto ricordare per sempre intitolandogli la più importante scuola superiore della città. Attilio Bertolucci ha spronato suo figlio, fin da quando era bambino, a seguire le sue orme, perché il suo mondo era la Poesia e voleva che anche Bernardo vi abitasse. Diventò il giudice e il consigliere del bambino e poi del ragazzo, che non mancò di dargli anche qualche soddisfazione. Attilio, il poeta, credeva in lui con la stessa convinzione con quale Bernardo ben presto cominciò a non credere più nel mondo della Poesia. Questi si convinse che gli sarebbe piaciuto esprimere il suo mondo e i suoi sentimenti in modo diverso e cominciò a girare piccoli film con una modesta camera datagli in prestito. Poca roba, ma la scintilla era scoccata. Il destino (o il caso se così vogliamo chiamarlo) assecondò miracolosamente questa nuova modalità di comunicare, di creare, che lo aveva avvinto: il trasferimento a Roma, la conoscenza di Pier Paolo Pasolini, l'abitare nello stesso palazzo, uno al quinto piano e l'altro al primo. Una volta diventato un buon regista, cominciò ad interrogarsi – diciamo almeno a partire dall'epoca di "Strategia del ragno" – sul suo passaggio dalla Poesia al Cinema e da dove fosse nata quella straordinaria creatività che ormai gli sembrava inesauribile. Bertolucci spesso si interrogò su tutte le possibili risposte che si sarebbero potute dare al suo "caso" e a casi simili: l'influenza



Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Franco Citti sul set di "Accattone (1961)



Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini

della prima infanzia? L'ambiente? L'educazione? La genetica? Il DNA? O magari la memoria genetica? Ma nessuna di questa spiegazione sembrava idonea a spiegare la nascita di quella nuova forma di creatività: "Nel mio caso immaginate un piccolo universo di campagna nel primo dopoguerra... Immaginate dunque questo universo, un podere abbastanza piccolo, la casa dei padroni, quella dei contadini... e un padre poeta, grande poeta. Il mio modello primario è stato quello di una persona creativa".¹ Dunque forse si potrebbe

¹ Intervista a Bernardo Bertolucci. La lezione della Rosa Bianca – Istituto Buddhista Italiano Soka Gakkai 1991

mentre lui filmava, il padre celebrava quel momento con una poesia: "Adesso, in questo momento, mi chiedo il perché. Forse per celebrare quel momento di distacco dal "modello"². Nei primi degli anni '90 Bertolucci trova una affascinante risposta ai suoi interrogativi. La sua passione per il mondo orientale, il suo amore in particolare per il Nepal, il fascino della cultura buddista gli avevano fatto trovare una risposta soddisfacente sulla nascita della sua particolare creatività. "Ancora una volta Buddha si rivela pre-freudiano!" Il Buddismo

segue a pag. successiva

² ibidem

³ ibidem

segue da pag. precedente

e poi Freud ci fanno capire che esiste qualcosa di più forte e di più convincente, come spiegazione, della stessa genetica: l'inconscio. E l'inconscio che da Freud in poi offre la spiegazione a tanti fenomeni ed eventi personali, non è altro che "il Ku (il Chi dei cinesi), cioè quella potenzialità misteriosa di cui parla il Buddismo".⁴ In realtà qui Bertolucci chiama in causa una particolare forma di Buddismo, una delle più importanti, quella cosiddetta Mahayana, per la quale ogni uomo ha dentro di sé illimitate potenzialità che, se sviluppate, possono portare a grandi risultati, fino all'Illuminazione suprema e a diventare un Buddha. A nessun uomo, dunque, sono negate infinite potenzialità. Quando Bertolucci sviluppa queste riflessioni siamo nel 1991. E non sembra un caso che pochi mesi dopo inizi a girare *Piccolo Buddha*, un omaggio al mondo buddista e orientale, un grande affresco sulle origini, 2500 anni fa, di quella religione/filosofia per effetto del primo grande Buddha, Śākyamuni.

La tradizione orientale colloca le vicende di Buddha Śākyamuni in India, ma Bertolucci gira il film in Nepal, dove era stato a lungo anni prima con la moglie Claire People. In Nepal utilizza i grandi templi buddisti e i grandi palazzi che, con un voluto e felice anacronismo, fanno da sfondo alle vicende del Buddha nel film. E a proposito di quel viaggio Bertolucci ricorda: "L'incontro umano fu emozionante. Quella popolazione aveva una grande cultura dell'accoglienza. Quella gente era un po' come nei sogni di Pier Paolo Pasolini quando parlava dell'innocenza arcaica, nei paesi più poveri e più spirituali".⁵ Il terribile terremoto in Nepal del 2015 fu percepito da Bertolucci con senso di profondo sgomento: "Tra le immagini di macerie trasmesse in televisione ho cercato invano di riconoscere i posti della mia memoria, di intravedere il grande Stupa che sorge non lontano da Bhaktapur. E ho avuto voglia di piangere".⁶ Il legame col mondo, con la cultura e la filosofia buddista orientale non è mai venuto meno in lui. Così come non è mai venuto meno il concetto di "Ku", cioè delle infinite potenzialità presenti in ogni individuo, e il correlato concetto dell'inconscio. A tal punto che Bertolucci, più recentemente, ha voluto provare la via dell'analisi freudiana, traendone altri spunti e conferme di convinzioni già raggiunte. Il suo amico Pasolini era in profondo disaccordo con la sua scelta di andare in analisi. E gli raccomandava di non farsi fagocitare da Freud. "Io ho studiato Freud - gli diceva - e me ne sono

4 *ibidem*
5 *Repubblica.it Parma del 27 aprile 2015*
6 *ibidem*



XII Congresso del Partito Comunista Italiano a Bologna Pier Paolo Pasolini insieme a Bernardo Bertolucci 02.1969 (Archivio Alinari)



Il ricordo dello storico match del 16 marzo 1975 tra la squadra "Novecento" di Bertolucci e "120 giornate di Sodoma". L'ultima partita di Pasolini



Elsa Morante, Bernardo Bertolucci, Adriana Asti, Pier Paolo Pasolini

impossessato. Guai invece se lui si impossessa di te! Già, Pasolini. Senza i 15 anni di amicizia con Pasolini la creatività cinematografica di Bertolucci sarebbe stata ben diversa. Quegli anni e quella amicizia sono stati l'occasione offerta dal destino perché la sua creatività lo

portasse a divenire non semplicemente un regista, ma un vero grande regista. Tutto iniziò quando Pasolini lo informò che stava per cominciare a girare *Accattone*, il suo primo film e che lui avrebbe fatto l'aiuto regista. E alle obiezioni di Bertolucci: "Non so se sono capace. Non ho mai fatto l'aiuto", lui tagliò corto dicendo "Nench'io ho mai fatto un film". Quella prima collaborazione in *Accattone* rappresenta il cuore di un affettuoso ricordo scritto da Bertolucci dopo l'omicidio dell'Idroscalo. Oggi lo si può trovare pubblicato col titolo - dato dallo stesso Bertolucci - "Il cavaliere della valle solitaria", come prefazione ai due meravigliosi volumi de *I Meridiani* che raccolgono tutte le sceneggiature e tutti gli scritti di Pasolini: "Per il cinema". In quella prefazione trapela tutta l'importanza che assumono le quotidiane fatiche sul set organizzato da Pasolini, ai fini della scoperta, da parte del suo più giovane amico, del cinema. Perché era scoperta per entrambi: "Pier Paolo continuava la scoperta del cinema, giorno per giorno. Un mattino disse che voleva fare una carrellata. Il mio cuore batteva più veloce mentre i macchinisti lasciavano cadere alcuni pezzi di binario sulla terra battuta di borgata sollevando nuvolette di polvere. La carrellata doveva precedere *Accattone* che camminava verso una baracca, mantenendo il suo primo piano sempre alla stessa distanza. Naturalmente per me quella diventò la prima carrellata della storia del cinema."⁷

Marino Demata

7 B. Bertolucci: "Il cavaliere della valle solitaria" in Pier Paolo Pasolini "Per il cinema" - Tomo Primo - pag. XVII - *I Meridiani* di A. Mondadori Editore.

La ballata di Buster Scruggs

The Ballad of Buster Scruggs, Joel Coen, Ethan Coen, Usa, 2018, 132'

Lacrime più copiose gli velarono gli occhi e nella penombra gli parve di vedere la figura di un giovane in piedi, sotto un albero grondante di pioggia. Altre figure gli erano vicine. La sua anima aveva avvicinato la regione in cui dimora la folla sterminata dei morti. Ne era cosciente, ma non riusciva a coglierla, quella loro effimera e tremolante esistenza. La sua stessa identità si stava smarrendo in un mondo grigio e impalpabile, e lo stesso mondo materiale, il mondo sul quale quei morti avevano vissuto e procreato si andava dissolvendo e rimpicciolendo.

(James Joyce, *I morti*-Gente di Dublino)



Barbara Rossi

La ballata di Buster Scruggs riporta alla mente la riflessione sulla morte - sotto forma di elegia commossa e malinconica - al centro del racconto più lungo della rac-

colta *Gente di Dublino* (1914) di Joyce; oppure - non a caso pubblicata all'incirca nel medesimo periodo, tra il 1914 e il 1915 - *L'Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, rievocazione del senso e non senso della vita attraverso la declinazione in chiave poetica di epitaffi tombali. Nell'ultimo lungometraggio dei fratelli registi di Minneapolis, presentato lo scorso settembre in concorso al Festival del Cinema di Venezia e vincitore del premio per la migliore sceneggiatura (fruibile, non senza il consueto corollario di polemiche, dalla piattaforma digitale Netflix, per cui era stato originariamente ideato in forma di serie), è il sentimento della fine ad aleggiare, a tratti leggero, indefinito e surreale, a tratti in una forma brutalmente esplicita, frazionato nei sei episodi. I Coen, a questo proposito, chiariscono le ragioni della struttura a episodi sostenendo che "Ci sono sempre piaciuti i film antologici, in particolare i film girati in Italia negli anni Sessanta, che mettevano insieme opere di diversi registi incentrate su uno stesso tema": qui l'omaggio non è soltanto alle produzioni antologiche italiane espressione di una determinata fase del nostro cinema, ma anche e soprattutto a un genere - il western - da considerarsi fondativo del grande apparato illusionistico della cinematografia americana classica. Non si tratta di un western rivisitato più o meno fedelmente, però, e neppure di un tentativo di ribaltamento parodico dei suoi canoni: l'ironia c'è, come di consueto nel cinema dei Coen, ma al solito corrosiva, amarissima, tragica. Il genere declinato dai registi nel film è del tutto depauperato, svuotato della sua essenza, di cui non restano che i luoghi comuni, gli archetipi che lo hanno connotato e reso riconoscibile al grande pubblico. I canyon sterminati, le piste attraversate dalle lunghe fila di carovane, le nubi di polvere sollevate dagli zoccoli dei cavalli, i cowboy e i fuorilegge, i saloon, gli uffici postali e i postriboli, le stazioni di posta sono ridotti a figurine

di cartapesta animate contro uno sfondo artefatto: proiettate verso il nulla, come l'esistenza umana. La rottura della quarta parete, le interpellazioni degli attori agli spettatori, con lo sguardo dritto in macchina, non fanno che accrescere la percezione di rottura dell'illusione scenica, scardinando dall'interno la finzione narrativa. Il western è morto, e con esso anche l'eroismo dei primi pionieri, la giustizia trionfante, l'happy end salvifico e consolatorio. Perfino la manicheistica separazione narrativa tra bene e male, tra giusto e sbagliato

- proprio come le pagine consuete di un vecchio libro di racconti western - si avvicendano le sei antepiche narrazioni (emblematico e letteralmente luciferino risulta, a questo proposito, l'ultimo episodio, *Le spoglie mortali*), edificate sulla precarietà del mondo. Dentro questo nulla privo di speranza anche la Natura, in terribilità o splendore, si rivela silente testimone dell'insignificanza dell'umano: "pioppi e pini si ergevano lungo il percorso, spettatori indifferenti del passaggio dell'uomo". Magnifica, anch'essa smaccatamente artificiosa, la fotografia (vedi, ad esempio, le molteplici tonalità di verde nella prateria che fa da sfondo al quarto episodio, *Il canyon tutto d'oro*), dolenti e suggestive le ballate country, espressivi e carismatici gli attori, specialmente il James Franco-Buster Scruggs dell'episodio d'apertura, l'Harry Melling artista disabile del terzo (*Il tordo senza ali*) e il Tom Waits vecchio cercatore d'oro nella già citata quarta storia. In una pellicola interamente giocata in chiave antinarrativa, l'incipit, in fondo, contiene già in sé l'inevitabile chiusa, condensata nel saluto alla vita in voce off dell'eccentrico, un tempo temibile Buster: "Dev'esserci un posto nell'aldilà in cui gli uomini non sono carogne e a poker non si bara. Se non ci fosse, di cosa parlerebbero le canzoni? Vi aspetto tutti lì. Così canteremo insieme scuotendo la testa davanti alla cattiveria che avevamo quaggiù".

Barbara Rossi

E' laureata in Storia e Critica del Cinema presso l'Università degli Studi di Torino.

Presidente dell'Associazione di cultura cinematografica e umanistica "La Voce della Luna" di Alessandria, svolge corsi di formazione in Media Education e di approfondimento sul linguaggio e sulla teoria del film in istituti scolastici, enti pubblici e privati. Ha organizzato incontri di formazione riservati ai docenti per il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Collabora con il gruppo di ricerca "Memofilm, la creatività contro l'Alzheimer". E' co-organizzatrice del Festival Adelio Ferrero (Cinema e Critica), manifestazione che si svolge annualmente ad Alessandria. Giornalista pubblicista, collabora - oltre che con diverse testate giornalistiche on line - con la rivista "Cineforum". E' autrice del libro "Anna Magnani, un'attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood" (ed. Le Mani, 2015) e di una monografia sul cinema di Edgar Reitz, in uscita per le edizioni Bietti.



viene a cadere: i buoni sembrano cattivi e i cattivi buoni; le brave fanciulle, i leggendari pistolieri dalla mano lesta, gentiluomini e delinquenti, giovani e vecchi, onesti e ladri, sani e malati, tutti sono destinati all'appuntamento finale con la nera mietitrice. Nel cinismo assurdo con cui si esprime l'assurdità dell'universo, "solo della fine ci è stata concessa certezza", come ricorda il conducente di carovane Billy Knepp a miss Alice Longabaugh, nel corso del penultimo episodio (*La giovane che si spaventò*) del film. I Coen approdano con *La ballata di Buster Scruggs* a una sorta di pessimismo cosmico di matrice leopardiana, che diviene sempre più tragico mano a mano che

Domani si balla di Maurizio Nichetti

Un film profetico, appena riscoperto



Ignazio Gori

Anticipando di quattro anni *Ginger e Fred* diretto da Federico Fellini nel 1986, *Domani si balla* di Maurizio Nichetti è stato il primo film in grado di prevedere la deriva televisiva che da lì a poco si sarebbe abbattuta su noi tutti come un'onda anomala. Ora, grazie alla Penny Video, in collaborazione con Centro Studi Cinematografici, questo film, visto da pochissimi, ha l'opportunità di circolare per la prima volta in dvd, per la gioia dei fan di Nichetti e di tutti i cinefili. Ogni opera di Nichetti – da *Volere volare* a *Ho fatto splash*, da *Ratataplan* a *Ladri di saponette*, tutti assolutamente da rivedere e riapprezzare – ha il merito di sintetizzare con più linguaggi espressivi – dal mimo allo *slapstick*, dal nonsense al cartoon, dal fantasy al surreale – una trama che si regge sul filo della commedia-farsa, una comicità sottilmente feroce, che scherza e si prende gioco delle *sliding doors* tra la realtà reale e la realtà potenziale. Anche *Domani si balla* può dirsi un manifesto visionario, una finestra che si apre su una dimensione mediatica grottesca, che ingurgita e digerisce la propria essenza come farebbero i personaggi dei *Looney Tunes*. La poesia fantascientifica di Nichetti ha lo stesso impatto coinvolgente e straniante di certi fumetti crudeli e narcisi, caustici e romantici, tipici delle strisce di *Topolino* o delle sognanti visioni lunari di Georges Méliès, cui il film fa esplicitamente riferimento. Mariangela (una bravissima Melato) e Maurizio (Nichetti) sono due “bozzetti” che disegnati da una matita capricciosa si aggirano in una Milano sgangherata, dove tra fortuna e sfortuna c'è un filtro di pan-di-stelle. Interpretano due giornalisti alquanto frustrati che a servizio di una tv privata – *Onda 33* – si devono accontentare delle briciole offerte dal loro capo, una sorta di Brunovespa/Gambadilegno: il reportage da montare infatti riguarda la stramba solitudine di un centro di riposo per vecchi attori e artisti dimenticati; una sorta di circo dove i sogni si fondono e confondono con la malinconia di chi non è più accettato (o forse non lo è mai stato) da una nuova società dove conta solo l'apparenza, dove i sorrisi finti contano più di quelli veri, basta che fanno *audience* e dove tutto, ma proprio tutto – anche e soprattutto la paura collettiva – è soppesata al Dio Denaro. Il film ha una svolta quando nei pressi della casa di riposo si schianta un aereo che trasporta la troupe dell'emittente televisiva *TV Etere*, più ricca e attrezzata e concorrente della sbilenca *Onda 33*. Perché definisco questo film profetico, perché il film è stato girato negli studi di Cologno Monzese, che da lì a due

mesi sarebbero stati acquistati da Sua Emittenza Berlusconi e che diventerebbero la sede di *Mediaset*, e non è abbastanza, perché, per un'ulteriore e simpatica coincidenza, la villa di riposo per gli artisti è stata adibita in Villa Borromeo ad Arcore, vicinissima alla residenza scelta dal Cavaliere come suo quartier generale. Ma tornando al film, la caduta dell'aereo, che attira la colorita attenzione dei vecchietti e della Metropoli dick-tracy-ana, svela il contagio di un virus che induce a un ballo frenetico e incontenibile. La vittima infatti viene sedata e messa in una sorta di quarantena dall'emittente *TV Etere* che decide di non rivelare nulla alla stampa, una sorta di *no comment* voluto dall'Alto. Nichetti dunque riesce nell'impresa



di mettere in contatto la fantascienza di Philip Dick con l'avventurosa concezione cosmica di Jules Verne, perché questo “contagio”, causato dalle radiazioni di un'astronave marziana che ha incrociato l'aereo di *TV Etere*, si diffonde immediatamente contagiando i due protagonisti, Mariangela e Maurizio, in un irresistibile ballo benefico. È come se Fred Astaire e Ginger Rogers buccassero il video kaleidoscopico dall'aldilà beffandosi della decomposizione dei corpi o come se da un Buco Nero, astro-vaginale, giungesse un estremo codice di comunicazione. Perché dico un ballo “benefico”, perché sembra che questo virus aiuti ad avere più coscienza sociale, ad essere più sensibili e soprattutto ironici (l'ironia

come arma sublime) e aiuti in qualche modo a proteggersi dallo tsunami di inutili parole che i media e le tv ci propinano. “Danza, danza, altrimenti siamo perduti!” disse la visionaria danzatrice Pina Bausch e potrebbe essere questo il *refrain* del carosello di denuncia nichettiana. Non descrivo il finale per suscitare maggiore curiosità negli interessati. Chi vincerà dunque tra il virus marziano e il finto allarmismo mediatico umano, terribilmente umano? Chi vincerà ancora, tra la parola e la danza? Tra la finzione e la poesia? Siamo noi in pericolo o forse lo sono i marziani? Anche se purtroppo qualcuno già conosce la risposta, non posso esimermi dall'elogiare ancora questa commedia capolavoro. Un apologo che da Fellini arriva fino a Roger Rabbit. Le emozioni di cartapesta di Georges Méliès, le citazioni degli amati Laurel e Hardy, nonché il colorato presepe di personaggi grotteschi – su tutti la suorina della casa di riposo interpretata dalla grande caratterista Mirella Falco (*Ho fatto splash*, *Culo e camicia*, *I Mitici* – *Colpo gobbo a Milano*, *Piedipiatti*) e su tutto la travolgente colonna sonora disco-pop di Eugenio Bennato, fanno di *Domani si balla* una vera esperienza visiva. Quando il film termina, si ha voglia di uscire e danzare in strada, senza parlare, senza rispondere ai messaggi di *Whatsapp*, anzi, si ha voglia di spegnere il cellulare e di gettarlo tra i rifiuti... Quando il film termina, la parodia cinematografica diventa emozione reale e credo che questo per un film sia una dote rara, anzi, rarissima. *Domani si balla* sarà disponibile in dvd da Gennaio 2019, in un'edizione speciale realizzata in collaborazione con il Centro Studi Cinematografici, su licenza VideA. I contenuti speciali, realizzati sotto la supervisione del regista, includeranno una video introduzione, un commento audio, *storyboard* originali, galleria fotografica, trailer cinematografico e un libretto di 24 pagine a cura di Massimo Causo e Davide



segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Di Giorgio. In occasione dell'annuncio del dvd, nell'ambito del *Fantafestival 2018* svoltosi a Roma dal 1 al 9 Dicembre, ho colto l'occasione per rivolgere a Maurizio Nichetti alcune domande relative a questa importante riscoperta.

"Domani si balla" è un film del 1982. Come è nata l'idea?

Da un'invasione della Terra da parte dei cartoni animati. Soggetto troppo costoso da gestire... quindi è diventata un'invasione di musica e ballo che, produttivamente parlando, costa molto meno.

Il film, profetico e visionario, parla della degenerazione mediatica apportata dalla televisione dagli anni '80 in poi. Come ha fatto a prevedere questa "tossica invasione di parole"?

Una volta deciso che l'invasione sarebbe stata "musicale" e "ballata" veniva spontaneo pensare alle parole come antagoniste da combattere. Proprio quelle parole che avevano riempito assemblee infinite negli anni Settanta e ora si apprestavano ad entrare in ogni casa con dibattiti che avevano l'unico scopo di riempire palinsesti totali di nuove televisioni private, non ancora diventate "commerciali"; parole che per conquistarsi *audience* sempre più grandi giocavano sull'esasperazione di paure e problemi trattati in studio da "tuttologi" onnipresenti.

Ora il film uscirà per la prima volta in dvd. Ci sono a tuo avviso nuove chiavi di lettura del film o credi che i giovani non lo possano capire?

Proprio per tutto quello che è successo nei trent'anni successivi e per l'offerta televisiva di oggi piena di "salotti" che parlano, o urlano a tutte le ore, credo sia più comprensibile oggi che nel 1982. Paolo Stoppa che si arma per difendere la sua casa da ipotetici "invasori", sembra una scena che parla di oggi. I giovani possono vedere un film molto lontano dai modelli di *fiction* attuali, non perfetto, ma senza dubbio originale, che cercava di metterci in guardia da pericoli che non siamo riusciti a evitare. Una fantascienza che, purtroppo per noi, è diventata realtà.

Il cartoon, lo slapstick, la satira ... come è riuscito a fondere tutto questo nella sua comicità?

È la conseguenza della mia formazione di mimo e sceneggiatore di cartoni animati. Tutti linguaggi più visivi che parlati. Architettura frequentata a Milano negli anni Settanta (iscritto nel 1968 e laureato nel 1974) mi ha spinto a dare un senso morale e sociale anche alla gag più surreale.

Oltre a quella evidente di Viaggio nella luna di Georges Méliès, nel film ci sono diverse citazioni dai film di Laurel e Hardy. Che tipo di tributo è il suo?

Un tributo doveroso agli inventori della coppia comica cinematografica. Con Mariangela Melato ci siamo divisi i ruoli. Lei un po' Oliver Hardy, io più Stan Laurel. Con il dovuto rispetto, naturalmente. Erano i migliori interpreti della piccola borghesia della loro epoca. Nei film di Stanlio e Ollio, dietro ogni storia c'era la vita, la realtà, le illusioni di una società in crisi.

Ignazio Gori

The tourist (2010) di Florian Henckel von Donnersmarck

Cast: Angelina Jolie, Johnny Depp, Paul Bettany, Timothy Dalton, Steven Berkoff



Giuseppe Previti

L'ispettore di Scotland Yard Acheson e i suoi uomini sorvegliano in continuazione la bellissima Elise Clifton-Ward perché sperano che li conduca dal suo ex amante Alexander Pearce, ricercato per una grossa evasione fiscale e scomparso nel nulla. La donna ha ricevuto intanto una lettera di Pearce che le dice di recarsi a Venezia e incontrare un uomo che per altezza e corporatura sembra il vero Pearce e così la polizia resterà ingannata. Da Parigi la donna si reca a Venezia in treno, stringe amicizia con un turista, Frank Tupelo, un insegnante in gita per il mondo. Arriva a Venezia e invita al suo albergo il giovane di cui nel frattempo la polizia ha scoperto le generalità intuendo il piano di Pearce. Ma un'altra persona è sulle orme di Pearce, è il gangster Reginald Shaw a cui Pearce ha sottratto due miliardi di dollari, e che è convinto che quello di Frank è un travestimento ma lui sia effettivamente Pearce. Frank fugge dopo aver buttato nella laguna un carabiniere tenta la fuga ma poi è catturato dalla polizia che però lo consegnerà ai gangster. Sarà decisivo l'intervento di Elise che libererà Frank e lo aiuterà a fuggire. In realtà la donna è un'agente dell'Interpol sotto copertura che deve rintracciare Pearce, ma intanto Frank cerca di ricongiungersi a lei e viene fermato dalla polizia che non vuole correre rischi nella caccia a Pearce. Nel frattempo Elise si reca in un appartamento dove dovrebbe raggiungerla Pearce ma invece si presenta Shaw che vuole farle aprire la cassaforte dove pensa ci siano i soldi che Pearce gli ha sottratto. Solo l'arrivo di Frank sembra sistemare le cose visto che ha le stesse sembianze di Pearce ma non sa aprire la cassaforte. Le cose si metterebbero male per i due se non intervenisse la polizia che fa fuori Shaw e i suoi uomini. A questo punto la storia prende un'altra strada, compaiono altri Pierce ma non vi vogliamo certe rivelare il finale. Un film controverso sin dalla nascita, interpretato da due grandi nomi come Angelina Jolie e Johnny Depp, remake del film francese *Anthony Zimmer* di Jerome Salle. Qui la regia è del tedesco Florian Henckel von Donnersmarck, diventato celebre per aver diretto *Le vite degli altri*. Molti gli attori italiani coinvolti nel film da Christian De Sica a Alessio Boni, da Raoul Bova a Neri Marcorè a Nino Frassica. Controverso per una produzione abbastanza travagliata, per l'indecisione nell'attribuirgli un genere, commedia o dramma, anche se il regista parla piuttosto di una storia con venature di giallo, al massimo -dice il regista- una "commedia gialla". Quando nel 2005 uscì nelle sale cinematografiche *Anthony Zimmer* nell'interpretazione di Sophie Marceau e Yvan Attal, ambientato

a Cannes, ci furono buone accoglienze di pubblico e critica. Nel 2010 ecco un remake della pellicola, diretto dal premio Oscar Von Donnersmarck e interpretato da due grossi calibri quali Angelina Jolie e Johnny Depp. Ma nonostante queste premesse qualcosa non ha funzionato, a partire dalla regia, abbastanza approssimativa e incapace di dare una identità precisa alla storia, "commedia gialla" la definisce il regista, ma non si capisce mai quale sia il vero indirizzo del film, sempre in bilico tra spy story, giallo, romanzo d'amore, commedia. Certamente il pubblico non ha lesinato il successo ai due benamati divi, ma la critica non è stata certo tenera. La storia gira sulla scomparsa di un uomo che ha realizzato una colossale evasione fiscale in Gran Bretagna e ha cambiato fisionomia grazie a un intervento di plastica facciale. Tutti cercano questo Pearce, dalla bella Elise ai poliziotti, da un gangster a cui Pearce ha sottratto una grossa cifra e un certo professore americano che per amore di Elise entra nel...comitato ricerche. Una storia a sempre in bilico tra il possibile e l'assurdo, con due attori abbastanza inespresivi al servizio di un copione dove nulla è nuovo, tutto è abbastanza scontato. Un film di apparenza, senz'anima, e anche approssimativo, vedi certe ricostruzioni di Venezia, si può anche ammettere che magari



non si giri tutto in esterno, ma stravolgere la toponomastica della città è da folli, sembra di leggere certe descrizioni di Dan Brown. Anche i due protagonisti non funzionano, sembra che la coppia non voglia essere tale, non è scattata quell'alchimia tra interpreti che necessaria a ogni successo, e quindi se per i fan del movimento e dell'azione può andare bene, ci si sarebbe però aspettati qualcosa di più. Abbiamo voluto parlare di questo film certo interessate e molto atteso a suo tempo, riuniva tre star del momento tra attori e regista, ma vogliamo sottolineare come non sempre le miscele funzionano, probabilmente non è bruttissimo come qualcuno lo ha dipinto, ma certo è un film sbagliato e pasticciato. Tra l'altro dispiace l'implicazione di tanti attori italiani qui abbastanza improbabili e simili a scolari in libera uscita. Ogni tanto l'azione è talmente forzata che finisce per essere divertente, ma allora dovremmo parlare di una parodia, ma non sembrava questa l'intenzione del regista tedesco. Un finale sin troppo annunciato completa l'opera, ma ripetiamo, meritava parlarne, anche dagli esempi sbagliati può uscire qualcosa di utile.

Giuseppe Previti

Karen Šakhnazarov, regista, ospite a Roma a fine gennaio



Carlo Fredduzzi

Ho conosciuto Karen Georgievič Šakhnazarov a dicembre del 2004 quando il suo agente italiano mi chiese di ospitare il Maestro e di proiettare nella sala cinematografica dell'Anica il suo film *Un cavaliere chiamato morte*. Mi incontrai con lui nell'Hotel Plaza, dove soggiornava, e da allora data la nostra amicizia. Nella sala della Protomoteca, gremita di pubblico, alla presenza del presidente del Consiglio comunale di Roma e dell'allora Vice-ministro degli esteri l'evento si concluse con la consegna da parte mia a Karen Georgievič di una statuetta della Lupa capitolina con la data del conferimento del premio. A quel tempo il Direttore generale della Mosfilm (dal 1998) aveva già girato numerosi film, in particolare *Veleni o la Storia universale di avvelenamenti* (2000), *Il giorno del plenilunio* (1998), *La figlia americana* (1995), *I sogni* (1993), *Il Regicida* (1991), *Città Zero* (1988), *Il corriere* (1986), *Una serata a Gagry* (1985), *Noi del jazz* (1983), *Le signore invitano i cavalieri* (1980), *Brave persone* (1979). Nel 2002 aveva prodotto *La stella* e due anni dopo girato il film che presentammo nell'occasione della sua venuta a Roma. Durante il suo soggiorno ebbi l'impressione che, grazie al fatto di parlare con lui direttamente in russo, aveva trovato in me un nuovo amico italiano. Karen era accompagnato da una bellissima e giovane attrice, non ne ricordo il nome e quindi non sono in grado di sapere se nei suoi successivi film *L'Impero scomparso* (2008), *Reparto 6* (2009), *La tigre bianca* (2012) e l'ultimo *Anna Karenina. La Storia di Vronski* (2017) quell'attrice fosse stata la protagonista dei suoi successivi film. Karen è nato l'8 luglio 1952 nella città russa di Krasnodar, a sud della parte europea della Russia non lontano dal Mar d'Azov e dalla Crimea, che dal 2014 sulla base di un referendum contestato da Kiev si è ricongiunta alla Federazione Russa e che oggi è al centro dello scontro politico, e non solo, tra l'Ucraina e Mosca. Suo padre Georgij, importante politologo, è stata una delle teste d'uovo di Mikhail Gorbaciov e dopo la estromissione di quest'ultimo dal potere ad opera di Boris Eltsyn fino alla sua morte nel 2001 è stato uno degli artefici della

Fondazione Gorbaciov. Era di origine armena – il cognome iniziale era Šachnazaryan – ma originario dell'Azerbajgian. Io l'ho conosciuto quando ero giornalista della redazione italiana dell'Agenzia Tass durante una visita ufficiale di Gorby a Milano. Karen ha appreso molto dalle capacità dialettiche e politologiche del padre. Chi ha la parabola satellitare e si sintonizza sui tre canali ufficiali russi "Russia 24", "Planeta" e Primo canale Ostankino lo vede spesso ospite dei talk-show e lo apprezza

come un eccellente commentatore dei fatti della Russia e del mondo che interpreta lucidamente le problematiche sociali e politiche dell'era gorbacioviana e delle tante ferite aperte di un sistema che ha portato successivamente al crollo della stessa Unione Sovietica. Oltre a regista, sceneggiatore, produttore cinematografico e direttore generale del consiglio di amministrazione del consorzio cinematografico "Mosfilm", Karen è artista emerito del popolo della Russia, vincitore di molti



Carlo Fredduzzi premia Karen in Comune nella Sala della Protomoteca in occasione del 60° dell'Associazione Italia-Urss, oggi Italia-Russia



Premi sovietici e russi e membro dell'Accademia Cinematografica Europea. L'ultima sua "fatica" è la realizzazione della pellicola *Anna Karenina. La storia di Vronskij*. Karen si domanda se sia più importante la passione o il dovere. Che cosa scegliere? E chi ha il diritto di giudicare? Sono domande eterne che la vita ci pone senza pietà. Per il regista in amore non c'è una sola verità. Ciascuno segue la sua strada. Anna Karenina ha fatto la propria scelta. Il figlio Sergej per molti anni ha cercato di capire perché la madre avesse commesso un atto così tragico e terribile. Il conte Vronskij non riusciva a liberarsi dal pensiero di Anna e per trenta anni è stato tormentato dalla sua morte. Nel 1904 durante la guerra russo-giapponese, Sergej Karenin e Aleksej Vronskij casualmente si ritrovano insieme in un lontano villaggio della Manciuria. Il destino ha dato loro la possibilità di ritornare agli eventi più lontani per trovare, finalmente, l'attesa risposta.

Carlo Fredduzzi

Direttore
dell'Istituto di Cultura
e Lingua Russa

quell'attrice fosse stata la protagonista dei suoi successivi film. Karen è nato l'8 luglio 1952 nella città russa di Krasnodar, a sud della parte europea della Russia non lontano dal Mar d'Azov e dalla Crimea, che dal 2014 sulla base di un referendum contestato da Kiev si è ricongiunta alla Federazione Russa e che oggi è al centro dello scontro politico, e non solo, tra l'Ucraina e Mosca. Suo padre Georgij, importante politologo, è stata una delle teste d'uovo di Mikhail Gorbaciov e dopo la estromissione di quest'ultimo dal potere ad opera di Boris Eltsyn fino alla sua morte nel 2001 è stato uno degli artefici della



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



ISTITUTO DI CULTURA E LINGUA RUSSA
Институт Русского Языка и Культуры

Venerdì 25 Gennaio 2019, h 18.00 Centro Congressi – Via Cavour 50/a, Roma
1° Edizione del premio

Il Premio è promosso dall'Istituto di Cultura e Lingua Russa di Roma a favore di una personalità russa che con la sua opera e creatività in campo artistico, cinematografico, letterario e scientifico si è maggiormente distinta nella collaborazione interculturale tra l'Italia e la Federazione Russa. Nel 2019 il Premio Kolizej viene assegnato a: Karen Georgievič Šachnazarov eminente regista di decine di film di grande successo internazionale, direttore generale della Mosfilm, vincitore di importanti Premi nazionali e internazionali, valente intellettuale e osservatore politico di programmi e talk-show televisivi del Suo Paese in cui propugna il dialogo democratico, la visione di una Russia amica dell'Europa e fattore di pace in tutto il mondo, e che non nasconde il suo amore infinito verso l'Italia, la sua arte e la sua storia. Grazie a queste sue doti il nostro Paese lo ha sempre considerato una personalità che ha contribuito validamente e indiscutibilmente allo sviluppo della cooperazione culturale tra l'Italia e la Federazione Russa.

Diari di Cineclub | media partner

Il Vangelo secondo Matteo. Pasolini narra Cristo

Il percorso di un autore, l'approdo alla Scrittura



Giacinto Zappacosta

Per me, cristiano, non desta meraviglia, tanto meno riprovazione, il fatto di un regista non credente ed anti-clericale che si sofferma, per moto dell'animo, come traspare da un'intervista tuttora reperibile nelle cinescette della Rai, sulla figura di Cristo. Il motivo è assai semplice, e risiede nella capacità del Figlio di Dio, anche a distanza di due millenni, di parlare al cuore di ogni uomo, nessuno escluso. Le vie del Verbo sono infinite, inaspettate, a volte sconvolgenti. Pier Paolo Pasolini ha regalato alla cinematografia, e più in generale alla cultura, nonché alla platea dei cristiani e degli uomini di buona volontà, un'opera di indubbio valore. Che, dal 1964, anno della sua uscita, interpella le nostre coscienze, al pari di quella dell'autore. Il Vangelo secondo Matteo si pone in effetti quale pietra miliare del percorso e della formazione di una figura complessa, a mio modo di vedere anche intimamente contraddittoria, qual è quella di Pasolini. L'impostazione culturale dell'autore nota sullo sfondo un approccio non religioso alla realtà, con una buona dose di spirito indomito e ribelle. È la "componente anarchica" del proprio carattere di cui parla lo stesso intellettuale. Questo però non importa necessariamente un indifferentismo nei confronti dei valori, a cominciare dall'individuazione nel feto di una persona, sul presupposto, facilmente osservabile soprattutto oggi grazie alle moderne tecnologie, che l'essere ospitato nell'utero, come nel periodare sicuro e stringente di Pasolini, ha una volontà decisa di vita. C'è già un rovesciamento delle categorie in larga misura vigenti ai giorni nostri, vale a dire la sovrapponibilità perfetta tra la militanza nel campo progressista e l'enfasi esasperata sulla libertà di scelta, che reclama riconoscimento giuridico, nel cui novero alberga appunto il diritto all'interruzione di gravidanza. Pasolini, viceversa, non si lascia irretire in un recinto preconstituito, definito ed accettato, dove massificare, impoverire ed annichilire l'intelligenza. Sa guardare oltre le apparenze, al di là dei luoghi comuni. Come nel caso dell'invettiva, scabra, fino al turpiloquio, ed oserei dire addirittura violenta, nei confronti dei "figli di papà", coccolati da certo giornalismo, oltre che evidentemente nell'ambiente familiare,

che alzano le mani sui coetanei in divisa, i poliziotti, espressione di un'Italia profonda, proletaria e sofferente. Un'Italia, in generale, nella quale Pasolini non si sente a proprio agio, presagendone un decadimento antropologico, purtroppo tuttora in atto, che investe la parlata stessa, l'idioma, una lingua pure così nobile e raffinata. È nota al riguardo la sua polemica. Mostrando domestichezza con la linguistica (era un fine scrittore ed un poeta), il pensatore bolognese si sofferma sulla nascita del neo-italiano, una lingua povera di raffinatezze, piegata dal nascente capitalismo alle mere necessità della tecnica, col proliferare di terminologie grezze e meno espressive, un discorrere che rifiuta i latinismi ed umilia un'intera cultura. Lo scenario geografico nel

o comunque averne accarezzato l'idea, il Vangelo secondo Matteo, per il semplice fatto di essere il primo, è oggetto di attenta lettura ad Assisi, quel giorno in piacevole subbuglio per la visita di papa Giovanni XXIII, alla cui "cara memoria" verrà poi dedicato il film. Gli studi e gli approfondimenti si estendono, come ovvio, agli altri Vangeli, ma l'impatto iniziale con il resoconto di Matteo, l'odiato pubblicano, esattore delle imposte, è determinante. Il titolo del film rimanda, in stretta aderenza, ad una consolidata tradizione, a sua volta densa di significati. Si parla in effetti, nel Cattolicesimo, di "Vangelo secondo", cui segue il nome dell'autore, come a voler chiaramente intendere che il singolo estensore, pur riportando la propria personale sensibilità, partecipa ad



"Il Vangelo secondo Matteo" (1964) di Pier Paolo Pasolini



quale prende corpo questa rapida involuzione, con ricadute immediate su tutta la Penisola, è nel triangolo Milano-Torino-Genova, impostosi dopo che la capitale linguistica italiana non era più Roma o Firenze. Ma si tratta solo di un epifenomeno di un declino più generale, non ancora giunto alle estreme conseguenze. Senza esitare, con parlare diretto, Pasolini indica gli Italiani quali "polli d'allevamento" asserviti dall'omologazione culturale alle logiche del consumismo. Attorno a sé, similmente al Foscolo, col quale condivide una concezione materialistica che però non rinuncia allo slancio morale ed ideale, il regista avverte il vuoto, il deserto. In questa prospettiva, in questa tensione, egli si spinge fino a cercare il Sacro. Dopo aver a lungo riflettuto,

un unico annuncio, quello del Redentore che nasce, muore e risorge. L'apostolo Matteo, detto anche Levi, scrisse, nell'immediato, a favore dei cristiani di nazionalità ebraica, i quali con ogni probabilità abitavano nella regione di Antiochia in Siria. Pasolini fa proprio il racconto con pedissequa cura, come da lui stesso riconosciuto in un'intervista televisiva, per cui i dialoghi sono quelli riportati dall'evangelista, mentre le parti prive di dialogo rispecchiano in tutta evidenza i passi vergati dall'autore sacro. Eppure, o forse proprio per questo, il risultato è notevole, di valore assoluto. Maria, così centrale nel piano della Salvezza, interpretata, nelle scene finali, dalla madre di Pasolini, Susanna Colussi, non parla. C'è da chiedersi, guardando più in profondità, anche per una questione teologica, come mai la Madonna, nel film, faccia visita al Sepolcro la domenica. In effetti, nei Vangeli, Maria, il giorno della Resurrezione, non si reca a rendere omaggio alla tomba, credendo fin dall'inizio in quell'esito glorioso. Comunque sia, la scelta scenica di Pasolini non disdice nell'ambito dell'impianto generale della trama, trattandosi di un adattamento più che accettabile. Per il resto, il bianco e nero della pellicola rende il fascino di una Matera nella quale sono ambientati i fatti svoltisi a Gerusalemme, mentre i volti dei personaggi, proposti spesso in primo piano, come anche la telecamera che più volte si muove tra gli assembramenti, consegnano allo spettatore una partecipazione plastica alla storia. Un film che ha segnato un'epoca, possiamo ben dire.

Giacinto Zappacosta

Rubrica di critica Informale - Analisi e riflessioni di un regista "indipendente"

81/2

Rivisto il film di Federico Fellini. Il punto del non ritorno. La crisi. Attuale nelle sue domande senza risposta



Roberto Di Vito

E' un film del 1963. Il soggetto co-scritto con Ennio Flaiano e diretto da Federico Fellini. Pare che doveva chiamarsi: *La bella confusione*. Citato da tanti, tra cui: Truffaut, Woody Allen, Nanni Moretti. Rivisitato in un musical, omaggiato come cinema d'avanguardia, premiato anche in Russia. "È considerato uno dei capolavori di Fellini ed una delle migliori pellicole cinematografiche di tutti i tempi, fonte d'ispirazione per generazioni di registi. Il film parla di un regista che voleva fare un film, ma non si ricorda più quale, cosicché il protagonista, Guido Anselmi (Snaporaz), interpretato da Marcello Mastroianni, diventa la proiezione di Fellini stesso per un nuovo capolavoro del regista, con cui arriverà al terzo premio Oscar della sua carriera, forse il più importante di tutti." Questa è la descrizione ufficiale della trama film, simile alla recensione del critico Maurizio Porro sugli extra del bel dvd della collana "Cinema Forever" dove l'ho rivisto. Ci sarebbe un refuso nei "sottotitoli per non udenti", il motivo di Rossini non è "La Gazza ladra", ma "Il Barbiere di Siviglia". Una descrizione forse riduttiva, manca un tassello per me importante, perché non c'è solo la crisi creativa. A rivederlo in dvd ho notato che centrale per il film è anche la crisi coniugale di Guido con Luisa. La "povera" e fedele moglie tradita dal marito, geniale, ma bugiardo. (Una perfetta e intensa Anouk Aimée). Che sia determinante lo scopriamo non subito, solo da metà film in poi. Guido vuole la moglie sul set ma quando lei chiede giustamente il perché, Guido risponde:

Guido: *Succede sempre così...appena mi sei lontana mi sento solo*
 Luisa: *Davvero? Ti mancavo?*
 Guido: S...
 Dopo
 Giulio: *Luisa è proprio vero che vuoi lasciarmi? Ti vuoi separare?*
 Di più...nel famoso finale Guido - Federico continua con una accorata "confessione", dove prega la moglie di non abbandonarlo, ma di accettarlo per quello che è, nella sua sincera confusione. Come se gli dedicasse l'intero film affinché lo perdonasse e lo liberasse dal senso di colpa.
 Guido: *Vi chiedo scusa dolci creature...Luisa mi sento come liberato...Solo così mi sento vivo e posso guardare i tuoi occhi fedeli senza vergogna. È una festa la vita, viviamola insieme. Non so dirti altro Luisa, né a te né agli altri. Accettami così come sono se puoi, è l'unico modo per tentare di trovarci.*

Luisa: *"Non so se quello che hai detto è giusto. Ma posso provarci se mi aiuti..."*

E con la frase di "perdono" di Luisa finisce il film. Luisa è l'unico traguardo concreto che il regista riuscirà a riconquistare dopo il film mancato. Da questo punto di vista il senso del film è semplice la separazione è stata scongiurata. La speranza nel futuro trionfa sulla malinconia e sulla nostalgia e anzi da essi trae nuova creativa linfa vitale. Ma in realtà le cose non sono così semplici, Fellini è un grande artista, sensibile, ironico e complesso. Possibile che sia passato dal suicidio alla rinascita in così poco tempo? No. Prima considerazione. Il film colpisce per l'innovativa messa in scena grazie anche alla scelta di collaboratori in stato di grazia. Fellini fa un uso disinvolto del linguaggio cinematografico, quasi "sperimentale", non lineare, ma emotivo. Tutto è una rappresentazione una messa in scena ma stranamente non risulta forzato, anzi il tutto scorre via fluido, attraverso piani sequenza che legano personaggi e azioni fra loro. Semplice e complesso. Una linea narrativa a-tem-



porale fatta per blocchi. Tutto il film sembra svolgersi in un altrove anche l'uso del sonoro è spiazzante a cominciare dall'inizio tanto silenzioso da sembrare un guasto tecnico. Soprattutto, a rivederlo, ho apprezzato il grosso lavoro di scrittura perché, pur essendo un film atipico quello che accade è sempre "giustificato" (Dai ricordi d'infanzia ai sogni e agli incubi fino alla scelta delle Terme, che giustifica un'ambientazione fuori dal tempo. Sono giustificati addirittura anche i brani di musica classica. L'uso ironico de "La Cavalcata delle Valchirie" e de "Il Barbiere di Siviglia" suonate da una orchestra nelle terme. "Il Barbiere di Siviglia" tornerà in uno degli Spot per "Banca di Roma", pare che Fellini lo canticchiasse spesso, come fa Mastroianni nel film. Parentesi. Strano che fra le critiche osannanti che ho letto nessuna abbia sottolineato l'apporto



di Flaiano coautore sia del soggetto che della sceneggiatura. Il film è pieno di voci e frasi sia in campo che fuori campo che fanno da contrappunto alla storia. Oltre ai dialoghi spesso ci sono commenti e riflessioni, sentenze, citazioni, recitate come se fossero lette ad alta voce. 8½ è anche molto letterario è un diario interiore una continua riflessione dove spesso non sono importanti le risposte. Sono molto più importanti le domande. Ecco una "scoperta" a rivederlo. 8½ è pieno di domande alcune senza risposta. I "monologhi" funzionano perché scritti bene e giustificati. C'era il rischio di essere un film

troppo autoreferenziale anche se il regista gioca di anticipo con l'autoironia come gli interventi del critico Carini-Daumier: "L'io solitario che gira intorno a se stesso e si nutre soltanto di sé finisce strozzato da un gran pianto o da un gran riso". Sono parole di Stendhal scritte durante il suo soggiorno in Italia. Se invece di buttarle via, si leggessero qualche volta le carte dei cioccolatini, si eviterebbero molte illusioni". O come nelle riflessioni di Guido.
 Una crisi di ispirazione? E se non fosse per niente passeggera, signorino bello? Se fosse il crollo finale di un bugiardaccio senza più estro né talento? Sgulp! (Guido... a se stesso)

È una baracca enfatica, proprio come lui: è il suo ritratto. (Matilde) [riferita all'astronave e a Guido]
 A proposito di Flaiano posso citare una frase

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che mi è stata riportata dalla grande sceneggiatrice Suso Cecchi D'Amico.

"Flaiano diceva che Fellini attraverso i film si è "appropriato" di pezzi della sua vita". Quindi mi fa piacere dare un riconoscimento al grande lavoro di scrittura dei suoi bravi collaboratori Flaiano, Pinelli e Rondi. Il critico Mario Sesti riporta nel suo interessante documentario su 8½ le foto di un finale diverso, più cupo e funereo, dove in un vagone ristorante ci sono tutti i personaggi del film. Per fortuna gli è stato preferito il più giocoso girotondo circense. Finale geniale, ma non so quanto il film sia così giocoso. Anche il gran finale con la famosissima musica di Nino Rota finisce nella notte con un solo fascio di luce ad illuminare un bambino in mantellina inghiottito dal buio. Non a caso finisce con un bambino. Non si vede il volto, ma sappiamo chi è perché presente nella parti più magiche del film. E' l'infanzia inconsapevole senza colpe dove c'era la purezza l'innocenza l'evasione persa, ma ancora agognata e rimpianta. L'innocenza ritorna nel bel volto di Claudia Cardinale. Peccato che, purtroppo, Claudia non è una donna vera, ma è la donna bambina delle sue proiezioni, di quello che poteva essere e non è stato. Un richiamo o ricordo della purezza, simile alla ragazza che lo chiama ne "La dolce vita...e che non sente" o simile alla curiosa e buffa bambola meccanica con cui finisce *Il Casanova*. Anche quella non è una donna vera. Ormai è tardi per ballare. Puoi solo rimpiangere. In 8½ il ballo della Rumba appena iniziato con la Saraghina, è interrotto dal prete che punirà il bambino dicendogli di vergognarsi: "Ma non lo sai che la Saraghina è il diavolo?" Bambino: "Non lo sapevo". Invece tornerà apposta per salutarla anche se da lontano. Lei seduta davanti al mare si volta e gli risponde con un affettuoso "Ciao..." Penso che nel film si avvertono influenze del pensiero di Freud e degli scritti di Jung letti da Fellini su invito dello psicoterapeuta tedesco Ernest Bernhard. Non so se le crisi affrontate in 8½ possono celare forme d'impotenza o di omosessualità latente..." Te non sei più un giovanotto. Diciamoglielo che non è più capace di fare l'amore". (Scena dell'harem). Comunque sono segno di un grande malessere, esistenziale oltre che creativo. Dietro tutto c'è il vuoto della vita e della morte. Il film lascia con un senso di inquietudine perché parla delle paure di Fellini. Il film è attraversato da una continua angoscia come nell'incubo iniziale. C'è anche un senso di smarrimento verso un futuro cupo a cominciare dalla storia accennata durante la visita all'astronave del film che sta preparando: "La sequenza comincia con una visione del pianeta terra completamente distrutto da una guerra termo nucleare. Ecco la nuova Arca di Noè. L'astronave! I resti dell'umanità cercano di salvarsi su di un altro pianeta". Ma da cosa deriva questa visione cupa? Guido-Fellini è un regista all'apice del successo. Ha donne e fama. L'Italia sta attraversando il boom economico. La prima causa è dovuta ai complessi di colpa della morale cattolica e del conflittuale



rapporto con le donne, compresa la crisi coniugale. Poi, 8½ non è un film proiettato verso il futuro...ma è una introspezione nel passato. Non da risposte consolatorie ma solo domande che nascono da "esigenze non più sopprimibili". Nel funereo sogno con i genitori Guido rincorre il padre. "Papà aspetta non andare via...abbiamo parlato così poco tra noi. Avevo così tante domande da farti". Ecco altre domande a cui non avrà mai risposta. Il padre domanda al produttore:

Come va questo figliolo? Non va?

E' stato triste accorgersi di avere tanto sbagliato.

Poi il padre gli domanda: *Con tua moglie come va? Va bene?*

Guido balbetta: *Si...con Luisa...*

Ma non aspetta la risposta. Il padre lo saluta... allontanandosi di spalle e dicendo *Voi siete stati la mia gioia. Ciao figliolo.*

Ora Guido è davvero angosciato è l'unica volta che quasi piange con il viso coperto tra le mani. L'angoscia verso il rapporto poco vissuto con il padre si unisce alla crisi del rapporto con la moglie unico punto fermo nel caos della vita. Strana contraddizione essere anticlericali e tradizionalisti insieme. Guido è vestito come un seminarista aiuta il padre ad entrare nella bara e gli chiede (altra domanda): *Come ti trovi qui?*

Il padre: *Bene figliolo...meglio. Perché vedi... nei primi tempi...nei primi tempi...* la frase s'interrompe. Non c'è consolazione alla morte. Non c'è risposta. Poi c'è il bacio in bocca con la madre (Complesso di Edipo?) che si trasforma nella moglie: *Sono Luisa tua moglie. Non mi riconosci? A cosa stai pensando?*

Nessuna risposta. L'angoscioso e struggente sogno finisce con la domanda di Luisa. Altra domanda senza risposta. Dicevo, senso di smarrimento verso il futuro. In questo senso è un film attualissimo. Ormai non ci sono certezze, il futuro non sarà migliore del passato. Un'epoca si è conclusa e non ritornerà più, la morte dei propri cari non è recuperabile se non nel sogno. I vecchi punti di riferimento non servono più. Non si vedono nuovi orizzonti e non si capisce più la società con la stessa lucidità di prima. 8½ rappresenta un punto di arrivo o di svolta. O meglio un punto di non ritorno. I film successivi saranno diversi. Meno narrativi e più introspettivi, visionari, e immaginifici. Fellini capisce che la società

italiana e il mondo stanno cambiando, compreso il ruolo delle donne. Meglio guardarsi dentro o indietro. Non a caso tra i film successivi quello considerato più significativo sarà *Amarcord* che gli valse il quarto Oscar. Neanche c'è la religione o la fede a confortarci. Anzi, ci aumentano il senso di colpa. Allora cosa rimane? Rimane l'affetto verso la propria moglie e la passione verso cinema, che converte la confusione e la nostalgia in energia creativa. Il cinema si trasforma da mezzo a fine. Un surrogato di una realtà senza prospettive dove incombe il vuoto lambito solo da un vento lontano. Finisco con una delle tante domande del film. Guido rivolto all'apparizione di Claudia, la ragazza della fonte:

Ammettiamo che sei la purezza la spontaneità...la sincerità. Ma che diavolo vuol dire essere sinceri? Hai sentito che ha detto il falcaccio (Carini-Daumier). Bisogna farla finita con i simboli, l'innocenza, la purezza l'evasione! Allora che vuoi? Silenzio.

Roberto Di Vito

P.s.

Critiche in disaccordo.

Da François Truffaut - 1963 *Regista francese.*

Fellini mostra che un regista è prima di tutto un tizio che dalla mattina alla sera viene seccato da un mare di gente che gli pone domande alle quali non sa, non vuole o non può rispondere. Tutti i tormenti che possono distruggere le energie di un regista prima delle riprese sono qui accuratamente enumerati.

E' una analisi giusta, ma superficiale, forse nata per deformazione professionale. Anche se in maniera conflittuale, Fellini ama i personaggi del set perché sono il suo mondo. Ne deride alcuni tic, ma gli sono simpatici. Sono talmente importanti per lui che li fa interagire nel sogno con i genitori. Le sue crisi non dipendono da loro. Anzi non vorrebbe deluderli.

Da Fernaldo Di Giammatteo - 100 film da salvare, Mondadori 1978

...Più forti sono invece le presenze "familiari": la moglie Luisa e l'amante Carla, pronte a piombare alle Terme, la prima per imporre doveri (fedeltà, coerenza, serietà, responsabilità), la seconda per offrire sollievo.

Non concordo. Luisa non piomba viene chiamata da Guido che insiste per averla sul set. Luisa è una figura centrale, litigano. Lei lo vuole lasciare perché la tradisce. Ma Guido senza di lei si sente più solo. E' rivolto a lei l'importante monologo finale del film.

Il Cinema dei Diritti Umani produce consapevolezza in questi anni bui



Maurizio Del Bufalo

Gino Strada è uno che non la manda a dire, ma spiega bene, in poche, chiare parole, quello che a suo avviso, sta succedendo in Italia e nel mondo. Per questo, il X Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli, appena concluso, lo ha scelto come testimonial di questa storica edizione, considerato l'enorme lavoro che svolge da 25 anni per il diritto universale alla salute, incurante delle condizioni di guerra e di conflitto in cui ha prestato la sua opera di chirurgo. Gino ce lo ha spiegato molto semplicemente: "sento odore di razzismo, di ignoranza e di miseria politica; le misure prese da questo governo per contenere la presenza dei migranti, scoraggiarne l'arrivo e impedirne l'integrazione, sono da riprendere al mittente, inaccettabili, e speriamo che il Presidente della Repubblica ci ripensi e difenda lo spirito della nostra Costituzione, antifascista e antirazzista". Più chiaro di così...e ad applaudirlo c'era la platea della società civile napoletana, riunita per l'occasione nel carcere di Poggioreale, a fianco di centinaia di giovani detenuti commossi. E' vero, l'Italia sta facendo un grosso passo indietro sul percorso di civiltà e nella tradizione di ospitalità che ha distinto il nostro popolo dall'indifferenza di molti altri Paesi del Mediterraneo. Il Decreto Sicurezza appena promulgato potrebbe essere l'anticamera di leggi speciali contro gli stranieri che cercano di raggiungere il nostro Paese per salvarsi dalle dittature, dalle persecuzioni e dalla miseria che li affligge, vittime di una spietata logica di concorrenza mercantile. E di questo abbiamo discusso a Napoli, dal 27 novembre al 5 dicembre, di come si accolgono in tutto il mondo i migranti, questo popolo informe di milioni di esseri umani che, inseguito dagli effetti della finanziarizzazione dell'economia, percorre le rotte più impervie e insidiose per giungere in Paesi più ricchi e più sicuri. Un esempio lampante di mala accoglienza che abbiamo voluto indicare come esemplare, è quello offerto dall'Australia, uno dei Paesi più ricchi del mondo, che respinge chiunque provi ad avvicinarsi alle sue coste, confinando, sulle isole



Gino Strada (foto di Cesare Abbate)



Il pubblico nella sala di proiezione del carcere di Poggioreale (foto di Cesare Abbate)



Padre Alex Zanotelli e Gino Strada nella sala di Piazza Forcella (foto di Cesare Abbate)

dell'immenso arcipelago che la circonda, tutti i profughi del Sud Est Asiatico e anche dell'Iran, dell'Afghanistan e di altre terre in cui la persecuzione verso i difensori dei Diritti Umani, i giornalisti e gli esponenti dell'opposizione politica mette a rischio di vita di persone indifese. In Australia non c'è spazio neppure per i bambini soli né per le donne gravide o per gli anziani. NO WAY è lo slogan che un militare in divisa recita senza inflessione dal video della televisione nazionale australiana. E in Europa sono in molti a ritenere che sia questa la via da seguire per proteggersi dall'invasione più volte evocata dai nazionalisti e dai populistici. Negli 8 giorni di Festival dedicati ai 5 continenti e allo stato di salute della Dichiarazione Universale che pochi giorni fa ha compiuto 70 anni, il Festival ha voluto ricordare che la guerra si è diffusa ovunque e ben 34 conflitti sono attivi; in questo dramma universale le democrazie occidentali pensano a come implementare nuovi metodi di respingimento, per impedire, a chi fugge dalla guerra, di trovare riparo. Più che di Diritti Umani, qui tocca parlare di disumanità, di genocidio. In questi anni bui, il Cinema politico del nostro Festival (e sottolineo l'aggettivo "politico") vuole essere di monito e di impulso alle coscienze, per dire che non bastano i giornali e le televisioni, ma che anche la cultura e l'arte debbono intervenire per rendere consapevoli gli uomini del momento che viviamo. E' un momento in cui nessuno può ritenersi estraneo a questo appello di solidarietà, come sostiene Alex Zanotelli, altro grande testimonial della X edizione. E' stato importante, proprio per questo, scoprire che il film più votato dalla giuria esperti del concorso cinematografico e dalla Giuria popolare è stato *Well*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
(il Pozzo) di Veysi Altay, lungometraggio che parla della strage nascosta dei curdi; in quei fotogrammi abbiamo ritrovato il dolore delle madri argentine e kenyote che ci guidò, 10 anni fa, ad iniziare questa avventura di cinema e testimonianza. I nostri circuiti cominceranno da oggi a fare il tam tam di quest'opera, per raccontare a studenti medi e universitari, alla gente dei quartieri e di tutta l'Italia, come funziona questa assurda globalizzazione che si-



Sala del Capitolo - Complesso S. Domenico Maggiore. Maurizio Del Bufalo apre l'incontro sulla Siria (foto di Cesare Abbate)

lenza le stragi; e non mancherà il modo per far conoscere la diaspora siriana attraverso le storie di tre bambini, raccontate da *War citizen* di Ahmad Zayery, altro film premiato per la categoria corti. Il premio per l'opera più innovativa e coraggiosa, "Premio Vittorio Arrigoni e Giuliano Mer Khamis", è andato a *Sisters for sale* di Ben Randall, storia emozionante di rapimenti di giovani vietnamite da parte di uomini cinesi, racconto incredibile e nascosto di perversi effetti delle politiche familiari del gigante mondiale, la Cina. Infine una menzione straordinaria del Festival è andata all'opera di Roberto Orazi *DentroFuori* che ci descrive il felice intervento, in una casa famiglia, su alcune persone affette da disturbi psichiatrici, una forma discreta di celebrazione dei 40 anni della legge Basaglia. Menzioni speciali sono andate a *The Last Guardians* di Joe Tucker e Adam Punzano, dedicato alla difesa delle foreste amazzoniche e a *Noi siamo Ercolini* di Giacomo del Buono che ci apre gli occhi sulla disperata tenerezza della vita dei minori nei campi rom alla periferia di Roma. Il X Festival napoletano sembra avere raggiunto tutti i suoi obiettivi della vigilia, ma resta difficile la strada da percorrere per portare il dibattito sui Diritti oltre le mura dei ghetti e delle prigioni in cui il potere dell'informazione e del danaro ci costringe quotidianamente, oltre le separazioni e l'indifferenza di una società blindata da una cultura della diffidenza verso l'altro e della impossibilità del riscatto. C'è bisogno di altra fiducia, di altra speranza, di vera politica e di altro Cinema, per ritrovarci insieme, lontano dalle illusioni delle nostre private solitudini in cui le formidabili reti digitali ci stanno portando. Magari in una vecchia e buia sala con un grande telo illuminato e tanta gente intorno.... al Cinema!

Maurizio Del Bufalo.



Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli

www.cinenapolidiritti.it

Napoli capitale dei diritti umani

5 Novembre - 5 Dicembre 2018

Il festival è organizzato dall'Associazione "Cinema e Diritti" che ha fondato, coordina e promuove il Festival. Il direttivo del festival è così composto:

Maurizio Del Bufalo (coordinatore) Yasmine Accardo, Ileana Bonadies, Lia Cacciottoli, Pino Capasso, Ciccio Capozzi, Giovanni Carbone, Mario Leombruno, Antonio Manco, Massimo Pepe, Gianmarco Pisa, Valentina Ripa

La giuria della X edizione del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli:

- Maria Elena Benites, Direttrice del Gruppo Chaski, Lima, Peru
- Danilo De Blasio, Direttore del Festival dei Diritti Umani di Milano
- Antonio Maiorino, Direttore Festival Città Incantata, Nocera Inferiore (SA)
- Salvatore Marfella, critico cinematografico
- Angelo Tantarò, Direttore **Diari di Cineclub**
- Patrizia De Lauretis, Addetta culturale ed educazione, Amb. Svizzera, Roma

I luoghi del Festival:

- Teatro Piazza Forcella
 - Aula Magna Istituto "A. Genovesi"
 - Antisala dei Baroni al Castel Nuovo (maschio Angioino)
 - Casa Circondariale di Poggioreale
 - Università Orientale
 - Lo scugnizzo liberato - Centro Sociale Occupato
 - Sala del Capitolo - Complesso S. Domenico Maggiore
- (L'ingresso è stato gratuito a tutti gli eventi)



Per visualizzare il catalogo online:

<http://www.cinenapolidiritti.it/web/il-festival/presentazione-edizione-2018/visualizza-il-catalogo-on-line/>

Sponsor



Media partner



All'armi, siam sempre più fascisti, sovranisti e antieuropeisti!

Perché continuiamo a perdere tempo con la democrazia quando possiamo prendere una scorciatoia più rapida e sicura? Il fascismo non è un sistema collaudato che garantisce una migliore gestione dello Stato? Meno costosa, più veloce ed efficiente?

(Michela Murgia, Istruzioni per diventare fascisti. Fascista è chi il fascista fa, Super Et Opera Viva, Einaudi, 2018, TO)

Che cos'è la cultura di una nazione? Correntemente si crede, [...] che essa sia la cultura degli scienziati, dei politici, dei professori, dei letterati, dei cineasti, [...] la cultura dell'intelligencija. Invece non è così. E non è neanche la cultura della classe dominante, [...] Non è [...] neanche la cultura della classe dominata, cioè la cultura popolare degli operai e dei contadini. La cultura di una nazione è l'insieme di tutte queste culture di classe: è la media di esse. [...] Conosco [...] alcune caratteristiche di questo nuovo Potere ancora senza volto: per esempio il suo rifiuto del vecchio sanfedismo e del vecchio clericalismo, [...] la sua determinazione (coronata da successo) di trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi, e soprattutto la sua smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo Sviluppo: produrre e consumare. [...] questo nuovo Potere [...] dovuto a una mutazione della classe dominante, è in realtà - se proprio vogliamo conservare la vecchia terminologia - una forma totale di fascismo. Ma questo Potere ha anche omologato culturalmente l'Italia: si tratta dunque di una omologazione repressiva, pur se ottenuta attraverso l'imposizione dell'edonismo e della joie de vivre.

(Pier Paolo Pasolini, Il potere senza volto, 24 giugno 1974, Corriere della sera, poi in Scritti corsari, Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo, Garzanti, MI, 1975)



Antonio Loru

Puoi dire quello che vuoi, ma la trombata elettorale ai ragazzotti del PD ha fatto male. Altro stile Forza Italia, bisogna riconoscerlo, certo il vecchio Silvio aveva abituato i suoi ad altri significati della parola trombare, ma insomma, se la parola ti è familiare, anche quando il suo significato non è affatto piacevole, incassi più sportivamente. I rampanti PD invece no! Quelli sono pieni di livore rancoroso, non la mandano giù. I Capòccia e i loro servetti infiltrati nella società civile, compilano liste di proscrizione per intellettuali e giornalisti, distribuendo patenti di fascista, ex-comunista sfigato, ora sovranista, salvinista, misogino e androgino, che suonano abbastanza simili, (la fortuna d'essere ignoranti), antieuropeista filo Erdoğan a destra e a ... manca la manca, non essendoci più una sinistra degna di tale nome, l'hanno gettata via e tirato l'acqua! Il fascismo è una categoria dello spirito antropostorico dell'italiano medio, qualunquista, daa ggente. Scriveva Pier Paolo Pasolini che il vero fascismo è quello post Ventennio; noi italiani, lo abbiamo coltivato e esportato nel mondo e ha così ben attecchito nelle repubbliche Centro e Sud americane, in Cile, Argentina, dove le dittature militari di religiosissimi generali e colonnelli hanno ucciso in culla, negli Anni Settanta, le allegre democrazie che in quei Paesi adolescentavano, prendendo da terra giovani agnelli, caricandoli sugli aerei come uccelli e buttandoli in mare per farli diventare pesci, in una sorta di evoluzione al contrario. Cosa direbbe il poeta di Bologna dell'attuale fascismo? Penso quasi tutto quello che diceva allora, nel 1974, oggi forse con qualche dubbio sul rifiuto del vecchio sanfedismo, allora messo in crisi dalla coscienza progressista di una cospicua parte di cattolici, preti compresi, che non a caso entrarono in rotta di collisione con le gerarchie cattoliche, producendo una sorta di neonciliarismo oppositivo allo strapotere delle gerarchie con in testa il vescovo più importante, quello infallibile di Roma. Oggi di sanfedismo è strapiena la società italiana, anche a causa della pavidità dei laici che hanno

lasciato campo aperto alle forze armate dei papi ritornati re. Quando in una società conquistano spazi sempre maggiori la retorica militare e la presenza di religiosi e dei loro chierichetti impropriamente scambiati per laici, ospiti fissi nelle TV di Stato e in quelle private, quando nelle fiction italiane imperversano preti detective, suore cicloniche, nei telegiornali e nei talk show, vescovi, monsignori, canonici, fanno le veci dei sindacalisti, dei politici improvvidamente eletti, quando sono sempre loro a guidare, silenziosamente, non sia mai, le proteste degli operai, dei lavoratori che perdono il posto di lavoro, o lo mantengono al prezzo di salari sempre più bassi,



"Una giornata particolare" (1977) di Ettore Scola

dei cittadini vessati in ogni modo da una burocrazia che divora la ricchezza prodotta per soddisfare le brame di funzionari e politici, potete star certi che si tratta dell'evoluzione di quel fascismo bianco di cui scriveva Pasolini nel '74. La Spagna del delirio sanfedista di Francisco Franco avrebbe dovuto insegnare qualcosa, e in effetti ha insegnato molto alle classi dominanti e ai loro rappresentanti militari, in Argentina, Cile, Brasile, Cuba sotto Fulgencio Batista, dalla fine della Seconda Guerra Mondiale ancora ai nostri giorni. I ragazzotti del PD con, quell'aria da chierichetti appena usciti di sagrestia, scartati alla visita di leva dell'esercito dei boy scout of itaglietta, e le giovinette botticelliane dello stesso partito, ma anche i pochi berlusconiani rimasti, i fratellini e sorelline d'Italia, i rappresentanti dei salotti radical chic, ripetono la lezione studiata a memoria, l'insopportabile mantra oratoriale dello spread, il pareggio di bilancio, l'infrazione alle regole europee, questo governo rende inutile i sacrifici fin qui fatti dagli italiani, dopo che le mirabili politiche economiche e sociali dei governi precedenti del

Presidente: Monti, Letta, Renzi, bla, bla, bla: ma da dove parlano, sono collegati in video conferenza dalla Papuaia? Salvini dovrebbe fare un monumento al PD, senza le politiche di destra dei governi Renzi e Gentiloni non sarebbe mai arrivato al governo. Quando la sinistra fa politiche di destra la gente finisce per votare a destra, tanto vale! In una vera democrazia moderna, se la sinistra fa la sinistra, la destra mai va al governo. Da almeno vent'anni in Italia la sinistra è solo un guscio vuoto. La destra è andata e va al governo. Ai rappresentanti e rappresentati di questa pseudo-sinistra non resta che prendersela con qualcuno sul quale scaricare le loro frustrazioni. Ultimamente se la prendono soprattutto con Marco Travaglio e Diego Fusaro, colpevoli di pensare con la propria testa, ma soprattutto di avere, loro, una testa. Pare sostenesse, il vecchio Socrate, non avendo lasciato niente di scritto dobbiamo accontentarci di testimoni di grandissima levatura, che noi amiamo, desideriamo, ciò che non abbiamo. Una delle ipotesi nella letteratura scientifica della psicologia generale è che chi ha la sfortuna d'essere minus habens, idiota patologico, come si diceva un tempo, desideri, in maniera ovviamente confusa, sente più che sapere, sopra ogni altra cosa possedere un cervello: quando si è minus habens, acefali, cosa si può invidiare di più? Non è questo il caso, ma bisogna pure che stiano attenti nelle loro esternazioni, perché, come recita il sottotitolo del bel libro di Michela Murgia: Fascista è chi il fascista fa, a forza di uscite che offendono l'intelligenza e pure il buon senso, qualcuno potrebbe cominciare a sospettare, e visti gli ultimi risultati elettorali e i sondaggi per le prossime tornate, vuoi vedere che qualcuno pensa che lo siano davvero, poco intelligenti? In politica ci vuole tanta intelligenza, se gli ultimi risultati vogliono dire qualcosa il PD sembra vicino allo zero spaccato che si dava alle elementari qualche decennio fa. Stessero zitti! Ne avrebbero grande guadagno. Va bè che raglio d'asino non sale in cielo, ma noi qui sulla Terra stiamo, e ce li dobbiamo sorbire, ma non è detto che non li dobbiamo contrastare. Apertamente. Almeno fino a quando uno straccio di democrazia formale ancora ce lo consentirà, potremmo dire che questa Europa (che a loro piace tanto) dei

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

banchieri, delle lobby economiche mondiali, dei ricchi che arricchiscono sempre di più, dei poveri che impoveriscono sempre di più e si scannano tra di loro per un lavoro sottopagato e privo d'ogni tutela non, la, vogliamo? E perché non la vogliamo? Perché è l'Europa della reazione, così come nel 1814-15 le teste coronate d'Europa, col Papa a orchestrare, affossarono le richieste di libertà e giustizia che dalla Francia rivoluzionaria andavano diffondendosi in Europa, il Congresso di Vienna ne decretò la fine per lungo tempo ma pur sempre temporanea, così oggi, gli amministratori delegati del capitalismo mondiale, le chiese cattoliche, ortodosse e protestanti, l'islamismo al loro servizio, usano questa Europa delle banche e delle multinazionali per proletarizzare la quasi totalità delle popolazioni dei Paesi europei, servendosi, gioco vecchio per il capitalismo, dell'esercito industriale di riserva, oggi in tutti i settori economici non solo nell'industria, costituito dalle masse di migranti messe di proposito contro le masse sempre più povere dei residenti, soprattutto nei paesi del Mediterraneo europeo: poveri a far guerra ai poveri. Questa Europa non la vogliamo. Non è questa, l'Europa che vogliamo. Per noi, tantomeno per i nostri figli. Ma veniamo a noi, cinefili inguaribili. Michela Murgia ha scritto di recente un bellissimo libro: Istruzioni per diventare fascisti, io che non so scrivere libri posso consigliare di vedere, a chi ancora non l'abbia fatto, rivedere e rivedere, chi invece sì, tre film di cui di seguito brevemente dico. *Una giornata particolare*, di Ettore Scola: Antonietta casalinga ignorante, madre di sei figli, fattrice come il regime vuole le donne, casualmente incontra, il fatal giorno della visita a Roma del führer, Adolf Hitler, (6 giugno 1938), un ex cronista della RAI di allora, l'EIAR, licenziato, poi verrà confinato in Sardegna, per la sua omosessualità, Gabriele. Essendo gli unici del palazzo a non essere accorsi a estollere il nibelungo (che vuol dire nano, in definitiva), in visita, Antonietta chiede il suo aiuto per recuperare l'uccello di casa che le vola via sul balcone: sottile allusione? Un film tutto sommato di speranza: il fascismo non è ancora dentro la testa e il cuore di tutti gli italiani. *Amarcord* di Federico Fellini: io voglio solo dire (lo dice mentre corre assieme ad altri in maniera clownesca): Mussolini ha due coglioni grandi così! E ha detto tutto! Il fascismo si mostra per quello che era allora, è oggi: una tragica farsa. Infine *Salò e le 120 giornate di Sodoma*, del dolce, dolce, Ludovico Van Pasolini, (non lo citiamo, almeno lo nominiamo il grande Stanley): è davvero finita, oramai il fascismo si è impossessato di noi, ci possiede selvaggiamente, ci stupra dall'interno. Un film disperato, l'ultimo atto di un uomo che di lì a poco, non ci sarebbe stato più. Speriamo, (ma coltiamola la speranza!) che il dolce Pier Paolo in quel momento davvero sotto il culo della rana, si sia sbagliato. Speriamo. Buone feste a tutti. Auguri al cinema davvero indipendente. Coltiviamone la passione, coltiviamo la passione per la lotta in nome della giustizia.

Antonio Loru

Lirica

Tosca, anno 1900, a Roma

Tosca è un'opera lirica in tre atti di Giacomo Puccini, su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica. La prima rappresentazione si tenne a Roma, al Teatro Costanzi, il 14 gennaio 1900



Mario Dal Bello

E' un gran bel vedere l'edizione della prima volta di Tosca, il 14 gennaio 1900 in cui andò in scena al Costanzi di Roma. Oggi, diventato Teatro dell'Opera, la ripropone periodicamente ed è come trovarsi per un attimo nella magia di un tempo che si crede perduto. Abituati infatti a regie fantasiose, a dir poco e a messinscena "trasversali" come epoca, scene e costumi, rivedere l'opera come l'ha vista Puccini è una consolazione. Gusti antiquati, si dirà, ma era il mondo visivo del compositore e converrebbe rifarsi anche ai suoi occhi, non solo ai nostri. Si entrerebbe forse meglio nello spirito del dramma di Sardou musicato da un Puccini in vena di successo e di stupire con un mèlo ultrapassionale – la storia è nota a tutti –, sullo sfondo della Roma papalina insidiata da Napoleone, nella solita lotta tra vecchio e nuovo. Naturalmente, al musicista di politica interessava nulla. Quello che gli premeva era la passione che accende i sensi, sia del pittore Cavaradossi con la sua Tosca come del perfido e cinico Scarpia. Senso e voluttà – alla d'Annunzio e secondo il tardo romanticismo fin de siècle –, inanellando crudeltà a languori, sacro a profano, con romanze accattivanti e ben studiate di brevi frasi melodiche incisive (un occhio al cuore del pubblico, e necessarie come pause della violenta azione drammatica), meno originali rispetto a quelle delle opere precedenti, però; una orchestrazione quanto mai raffinata – che talora precede e prevede Mahler e rende giustizia alle intuizioni "moderne" di Puccini –; e sopra tutto, quell'amore



Lo spettacolo è tornato in scena dal 7 al 16 dicembre nello storico allestimento del 1900, quello della prima assoluta avvenuta proprio sul palcoscenico del Costanzi (Teatro dell'Opera) 14 gennaio 1900 alla presenza di Puccini stesso.



e morte di cui è vittima il pittore e in particolare la "donna fatale" Tosca, motore reale dell'azione, seduttrice come in un dipinto di Klimt. Non è la donna angelicata romantica e con valori morali, ma la dominatrice degli uomini grazie alla sua bellezza e al fascino tutto terreno che dà vita e morte. Tutto ciò piace al pubblico di allora e alle fiction di oggi. Interni sontuosi di palazzi, volte di basiliche, Castel Sant'Angelo e San Pietro all'alba: magia di una Roma non da cartolina, ma di poesia diretta. La direzione di Stefano Ranzani è l'elemento vincente, a cui risponde bene l'orchestra, specie nelle tinte scure degli archi e degli ottoni.

Il maestro è un tipo calmo, preciso, "lascia suonare l'orchestra", come diceva un grande direttore del passato, Antonio Guarnieri. Del cast, si segnala la voce tenorile squillante di Giorgio Berrugi e quella scura del baritono Fabiàn Veloz, mentre la Tosca di Svetlana Kasyan suona talora troppo forzata. Del resto, la regia di Alessandro Talevi, pur composta, punta ad una recitazione "verista" – scena Scarpia-Tosca, atto II – che cerca l'"effetto". Il pubblico risponde con affetto.

Mario Dal Bello

Gli anni ruggenti del cinema italiano (1958-1968). Una stagione indimenticabile



Pierfranco Bianchetti

Nella seconda metà degli anni Cinquanta l'Italia si sta riprendendo dalle ferite della guerra. L'industria è in espansione, il piano casa di Fanfani permette la costruzione di migliaia di nuove abitazioni e il paese, anche grazie ad un'opposizione politico-sindacale responsabile, sta per conoscere un vero boom economico che porterà ad un benessere materiale mai conosciuto prima delle classi sociali più povere. Anche il cinema in quel periodo fa registrare le sue più alte punte di consumo e diffusione (nel 1955 si strappano nelle sale 851.000 di biglietti). Frequentare i cinematografi è un'abitudine molto consolidata negli italiani e soprattutto nei week end si formano lunghe file di spettatori che aspettano il loro turno per entrare nel buio della sala. Sono scenari che visti oggi sembrano provenire da un film di fantascienza. Anche la produzione è a livelli stratosferici con oltre 200 film l'anno e quasi 300 titoli con le coproduzioni italo-francesi e nel complesso "consumo-produzione-qualità" il cinema italiano è in pratica tra i primi nel mondo. Nascono produttori privati e indipendenti e nuovi registi provenienti dalla sceneggiatura e con un'esperienza come aiuto-registi, cui non manca il lavoro. Nel nostro cinema, forte di un mercato vasto come quello di molti paesi europei messi insieme, vi è posto per tutti i generi: le commedie di costume più o meno raffinate, le pellicole d'autore, i film di sperimentazione del linguaggio e perfino più tardi gli spaghetti western. Questa stagione d'oro vede all'opera sia grandi maestri come Visconti, Antonioni, Fellini, ma anche cineasti esordienti come Pasolini e Bertolucci. Non è l'epoca degli effetti speciali, delle confezioni patinate, ma è quella nella quale la cinepresa ci regala immagini, storie e valori davvero di alto livello. Mentre Federico Fellini stupisce il mondo con *La dolce vita* (1960) e *Otto e mezzo* (1962), Luchino Visconti con *Rocco e i suoi fratelli* (1960) e *Il Gattopardo* (1963), Michelangelo Antonioni con *L'avventura* (1959), Vittorio De Sica con *La ciociara* (1960) e Mario Monicelli con *La grande guerra* (1959), sulla scena cinematografica si affacciano altri registi come Elio Petri, autore di *A ciascuno il suo* (1967) dal

romanzo di Sciascia, il cui cinema incentrato sull'impegno civile ci regalerà più tardi opere rimaste nella memoria (*La classe operaia va in paradiso*; *Indagine su di un cittadino al di sopra di ogni sospetto*; *Todo modo*). Non da meno Bernardo Bertolucci, figlio del poeta Attilio, cresciuto al fianco di intellettuali come Moravia e Pasolini, con *Prima della rivoluzione* (1964) ci offre un originale ritratto autobiografico della sua vita vissuta a Parma negli ambienti della buona borghesia progressista tra valori morali e contraddizioni materiali. In questi anni di splendore culturale molti sono ancora registi che arricchiranno il nostro cinema come il sarcastico e graffiante anticonformista Marco Ferreri, autore di *L'ape regina-Una storia moderna* (1963), un film di feroce ironia capace di scavare nel tabù di un cattolicesimo di facciata ottenendo un successo di pubblico clamoroso. Nel 1961 è la volta del passaggio dietro la macchina da presa dello scrittore, poeta e raffinato intellettuale Pier Paolo Pasolini, che con *Accattone*, trasposizione cinematografica della sua produzione letteraria incentrata sul mondo del sottoproletario romano, scuote profondamente la cultura italiana avviandosi a diventare in poco tempo un cineasta di straordinario valore. Nello stesso anno si mette in luce il documentarista bergamasco Ermanno Olmi che con *Il posto*, il suo primo lungometraggio, racconta negli anni del capitalismo in ascesa, la sua vita aziendale milanese alla Edison Volta realizzando uno sguardo sull'alienazione del lavoro e un'opera suggestiva e poetica ancora oggi studiata nelle università americane, dove si insegna la storia del cinema. Nel 1965 arriva un altro esordio di prestigio, quello del piacentino Marco Bellocchio, regista di *I pugni in tasca*, la sua opera prima considerata come un segnale inequivocabile della rivolta generazionale del '68 ormai alle porte. Il film, presentato alla Mostra di Venezia, s'impone subito anche a livello internazionale. Bellocchio è salutato come un nuovo prestigioso rappresentante del cinema contemporaneo. La nostra industria filmica tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta è davvero ricca di vitalità, di rinnovamento del linguaggio, di temi sociali e politici come forse mai è avvenuto. Nel 1966 è Gillo Pontecorvo a stupire il pubblico e la critica con il suo *La battaglia di Algeri*, dedicato alla lotta per l'indipendenza del popolo algerino descritta con un taglio documentaristico di straordinaria

efficacia. Nel 1962 è la volta di *Il successo* di Dino Risi, un film girato senza molte convinzioni, ma che si rivelerà un enorme successo di pubblico. Questo ritratto ironico e amaro del boom economico che cambierà per sempre il nostro paese, diventa uno dei capolavori della commedia italiana. Impossibile dimenticare tra gli autori cinematografici di questo periodo anche Antonio Pietrangeli, un indagatore dei costumi e delle trasformazioni sociali dell'Italia degli anni Sessanta. Il suo *Io la conoscevo bene* del 1965, interpretato da Stefania Sandrelli, uno dei più interessanti film del decennio, storia di una ragazza ingenua illusa dalle apparenze del benessere che finisce tragicamente i suoi giorni nell'indifferenza generale, lo conferma un cineasta di razza la cui carriera finirà troppo presto come la sua vita. "Quando nel '64, alla caduta del primo governo di centro sinistra - come afferma Lino Micciché nel suo *Il cinema italiano degli anni '60 - Marsiglio Editori - la volontà riformatrice si trasformò rapidamente in pratica riformistica, anche il "miracolo cinematografico" era già andato dissolvendosi". Fortunatamente però il processo di innovazione ormai entrato profondamente nel dna del cinema italiano porterà sugli schermi ancora nuovi autori, nuovi film, nuove tematiche. Poi con l'arrivo del ciclone rappresentato dal movimento del '68 tutto cambierà radicalmente. Ma questa è un'altra storia...*

Pierfranco Bianchetti



"Prima della rivoluzione" (1964) di Bernardo Bertolucci



"Il posto" (1961) di Ermanno Olmi



"L'avventura" (1960) di Michelangelo Antonioni



"I pugni in tasca" (1965) di Marco Bellocchio



"Il sorpasso" (1962) di Dino Risi

Omaggio a Elvira Notari



Paola Dei

La prima donna regista ricordata a Spoleto Film Festival prima edizione, evoluzione storica di Primo Piano sull'Autore diretto per oltre trent'anni ad Assisi da Franco Mariotti con Associazione Amarcord, parte con il piede giusto e dedica

la prima edizione alla donna con il titolo: Primo Piano. Pianeta donna. Storia delle donne nella storia e nella storia del Cinema. Un appuntamento che ha visto riunite un gruppo di promettenti cineaste cimentarsi con narrazioni originali, caratterizzate da un profondo senso estetico e da una capacità tecnica in grado di svelare l'essenza delle cose. Ma la sorpresa di queste giornate Umbre è stato il film di Elvira Notari *E' piccerella*, girato dalla cineasta salernitana nel 1922, e recentemente restituito a vita nuova grazie ad un restauro che ne ha esaltato sia le parti narrative, sia quelle che possiamo definire estetico-affettive. Si tratta di una grande forma di realismo emozionale al quale presumibilmente hanno attinto anche registi come De Sica e Rossellini. La storia che porta il titolo di una famosa canzone napoletana racconta un pezzo di vita corrente; l'amore fra la fatua e disinvolta Margaretella e l'onesto Tore, mentre noi spettatori siamo testimoni diretti degli avvenimenti. Lo spazio e il tempo diventano infatti una sorta di *hic et nunc*, nonostante le vicende siano state girate quasi cento anni fa, e assumono un valore universale tangibile rendendo l'opera un compendio di storia del cinema che evoca sentimenti ancestrali dove si alternano la danza dei sette veli della Salomè di Oscar Wilde e l'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera. La cronaca si fonde con l'immaginazione, ma ciò che resta di vero sono i sentimenti, le emozioni. La vita non tarda mai a dimostrarci che tutto ciò che apprezziamo come leggero diviene inevitabilmente pesante sotto ai nostri occhi e così la folleggiante Margaretella, apparentemente ignara e meno intenzionale della Salomè, fa cadere nella trappola lo sfortunato Tore offrendogli leggere illusioni. Certo Margaretella non vuole la testa del Giovanni Battista, sembra amare solo la vita, ma la madre di Tore, trova la morte per lei. E Tore? Vittima giusta e designata che attraverso piccoli gesti che divengono sempre più grandi e prescindono dal suo controllo si fa attirare dalla donna come un'ape viene attratta dal più fiore più profumato. Indimenticabile la scena in cui l'uomo entra in camera della madre per rubare denaro e gioielli mentre pensa a Margaritella. Quando entra la madre con il fratello sembra riacquistare senno ma poi, novello Orlando furioso, alla visione del volto dell'innamorata perde ogni buon senso. Un gioco di dipendenza che la cineasta spiega sapientemente, una consapevolezza che a tratti traspare nell'animo di Tore ma che, al



"È piccerella" (1922) di Elvira Notari. Sog.: dalla canzone omonima di Libero Bovio, Salvatore Gambardella. Int.: Rosé Angione (Margaretella), Alberto Danza (Tore), Eduardo Notari (Gennariello), Elisa Cava (la madre di Gennariello e Tore), Sig.ra Duval (Rosa), Antonio Palmieri (Carluccio). Prod.: Dora Film DCP. D.: 62'. Bn. Pellicola Restaurata in 4K nel 2018 da CSC – Cineteca Nazionale con il sostegno di ZDF/ARTE a partire dal duplicato negativo stampato nel 1968 da una copia nitrato imbibita, non più disponibile

pensiero della donna svanisce per cedere il posto ad una mente obnubilata da quel volto sul quale proietta sogni, desideri, speranze. Un insieme di personaggi che divengono archetipi del cinema; l'innamorato tradito, la seduttrice, il pubblico che funge da coro, il terzo uomo e la tragedia. La grandezza di Elvira Notari non sta solo nell'aver colto alla base del racconto tutti i collegamenti antropologici, psicologici e sociali che rendono l'opera ancora oggi attuale nelle parti narrative, non sta neppure tanto nell'aver connotato tutto il film di sentimenti ardenti che si fanno carne attraverso i gesti dei personaggi mantenendo una freschezza che oltrepassa gli anni, ma anche nell'esser stata capace di rappresentare in poche inquadrature la *piccerella* che si trasforma in belva minacciosa, addirittura nel male in persona, mentre l'uomo minacciato, accecato di dolore e rabbia derealizza la realtà e diviene carnefice. Con un espediente di montaggio sovrappone il volto di Margaretella a quello di Tore che ossessionato dalla donna ne vede i contorni anche quando è assente. Nel racconto la regista campana fonde forma e contenuto, non crea lo spettacolo della vita ma racconta un episodio che fa parte della vita stessa. Ci sono gli intervalli, il rituale sociale, lo spazio della scena, la presenza reale degli attori, ogni cosa fa sentire il proprio peso, a partire dalle musiche a tratti dissonanti, a tratti in competizione con le immagini tanto le sovrastano. Come non ricordare che in quegli anni la pittura si tingeva di realismo magico con artisti del calibro di Carlo Sbisà che connotava i personaggi come se fossero l'incarnazione di vissuti senza tempo, o di Felice Casorati, che racconta momenti drammatici della propria vita attraverso il colore e le forme, o ancora di Antonio Donghi che disegna nature morte quasi scolpite e mette a nudo la donna, stanco di vedere manichini vestiti. Elvira Coda pioniera cineasta, si colloca in mezzo a questi artisti e, dopo aver insegnato per qualche tempo e successivamente

lavorato come modista, incontra Nicola Notari che colora le pellicole fotografiche. Insieme a lui fonda la casa produttrice Dora e mostra da subito grande precisione e rigore, colloca le sue storie a Napoli e racconta eventi popolari dando vita a personaggi tipici del posto colorandoli di quelle emozioni che caratterizzano il dramma partenopeo. Nelle sue produzioni inserisce familiari e amici e riesce persino ad aprire una scuola di cinematografia cercando di rendere nella maniera più realistica la psicologia dei personaggi e le loro trasformazioni. Anche il film *E' Piccerella* non esula da questa sua ricerca del vero nei bassifondi dei luoghi e dell'anima. Instancabile frequentatrice del Cinema scrive anche i suoi soggetti spesso ispirati a canzoni o a fatti tragici di mondi dove regna povertà e un disagio sociale connotato di ingiustizie e drammi. Tutto intriso di un forte realismo che coinvolgeva gli spettatori. È rimasto proverbiale l'episodio di un uomo che a Napoli in un cinema sparò un colpo di pistola allo schermo per uccidere il cattivo della storia. Il successo di Elvira non si limitò all'Italia ma arrivò anche oltre oceano fino a San Francisco dove il pubblico accorreva numerosissimo a vedere i suoi film, tanto da costringere gli organizzatori ad anticipare le proiezioni. Ma non tutto fu rose e fiori e la coraggiosa cineasta si scontrò con più di una situazione avversa, a partire dalla cultura maschilista dell'epoca, fino alla censura, ma lei non permise mai a nessuno di portarle via la passione per la settima arte. Morì a Cava dei Tirreni nel 1946. Oggi una cospicua parte del materiale fotografico e cinematografico che le apparteneva è stato ceduto dagli eredi al Museo Internazionale del cinema e dello spettacolo di Roma. Un patrimonio al femminile che vale la pena di conoscere e che la prima edizione dello Spoleto Film Festival diretto da Franco Mariotti, ha voluto proporci per una riflessione a tutto tondo sulla donna.

Paola Dei

Il doppiaggio: vocalità e valore



Carmen De Stasio

Nella ricerca dell'effetto favorevole al riscontro cinematografico, il doppiaggio inclina ad accuratezza scientifica, comportando la contrazione della voce nell'addomesticare se stessa per rendere l'evidenza motivante di un fatto che evolve sullo schermo. Più che alle facoltà vocaliche,

su una tecnica confacente ad uno spirito reiterato con la medesima formulazione per ciascun intervento. Apicale, in ciò, il permeare delle performance, che tali sono pur se nel retro-scenario, intendendo per tale un consenso composito che alimenta l'accadimento insieme alle sue frange circadiane, senza fingere alcunché possa scaturire quale confusa percezione ideale – riconducibile a un'assenza oltre l'assenza visuale che pure mancherebbe di ambiente e soltanto solcherebbe le sabbie perigliose di una dominante tanto di tempo, che di condizionamento contestuale ed extra con-

di esecutivo traghetamento da una lingua a un'altra; al contrario si dispone quale strutturazione tendente a comprensibilità tanto come soggetto in sé, che come autorevole supporto al riconoscimento che avviene lungo l'arco della visione. Una tale comprensibilità conduce altresì a un'elevazione sensibile che, nella combinazione mai rigida delle facoltà sensibili, contrasta l'intelligibilità congegnata per pochi. Basterebbe questo a riflettere sul compito gravoso che insiste nel conferire intelaiatura idonea al fatto cinematografico per il tramite della compiutezza organica conferita dal doppiaggio,

in questa sede la mia attenzione si rivolge ai toni intrapresi da ciascun dicitore nell'adagio tendente ad adeguarsi alla tempra di una voce a suggello filmico. Una sorta di colonna sonora diffusa e proiettata come ombra dominante a dar ragione della verificabilità del soggetto ricomposto. A tal proposito intendo arguire la serialità di articolazioni nelle quali il progetto di doppiaggio ricerchi un legame con la prospettiva autorale; una declinazione autorevole tutt'altro che sussidiaria e che non gode delle prestazioni riconosciute al singolo attore doppiato, né soltanto alla modalità di registrare l'evento nella sua interezza o l'accadimento prospetta-



Una sala di doppiaggio

to. Nel caso del doppiatore si tratta di un ruolo che interviene con una miscellanea acuta di incidenze e conseguenze che non mira semplicemente a soddisfare esclusivamente scelte lessicali o intenzionali; per altro, oltre a ciò, contrae sfumature in un unicum rigoroso di convergenze e congruenze che altrimenti verrebbero a deturpare l'intero consenso filmico, assorbendo il tutto nell'iniqua dissoluzione e in un'approssimativa performance copiativa. Insomma, sarebbe scadimento in una peggiorativa rilettura. Questo il motivo per il quale il doppiaggio non sia da considerare attività collaterale; esso è impegno realizzativo perché ne fruisca l'operazione e di essa sia parte: vitalità che preme nell'ombra e che non consente divagazioni personalistiche, ma congegni voce e vocalità visualizzate e non, ma comunque impresse nell'intero corpo filmico. In effetti, affinché la mise en scène dietro il sipario si accrediti quale gestione cosciente di un tempo determinante, urge che lo si abiti con un adeguamento che non solo rispecchi determinate condizioni, ma che pure non avvizzisca



Emilio Cigoli (1909 -1980) attore e doppiatore, tra i più noti, di James Stewart e John Wayne

testuale a riempimento di un annebbiato mito. Su tale fronte il doppiaggio svolge un duplice compito: intanto, ricalca una seconda vitalità impressa nell'arduo compito di rendere credibile una storia con le sue sfumature d'attorno attraverso una consonantica tonalità. Non di meno, esso si rende tramite significativo per una seconda vita altrettanto degna di esser rimarchevole e, pertanto, declinata sulla medesima versione filmica, al pari



Ferruccio Amendola (1930 - 2001) attore, doppiatore e direttore del doppiaggio italiano. È noto soprattutto per essere stato la voce ufficiale di Robert De Niro, Sylvester Stallone, Dustin Hoffman e Tomas Milian. Ha anche prestato la voce ad Al Pacino e Bill Cosby

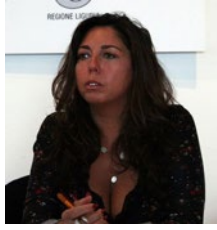
del prodotto originale. In tal senso, l'attività di doppiaggio s'inarca su una pregevole speculazione che muove il dettaglio intellettuale, oltre che emozionale, in una contiguità linguistica che proprio attraverso il dettaglio rigenera sfumature altrimenti di difficile percorrenza. Mi si permetta di affermare che, in un momento storico allenato contro l'immobilismo intellettuale, risuona la traduzione verbale del fatto nel valore di un'indagine prospettica tesa a favorire il disvelamento e la salvaguardia delle tematiche interne e che, non visibili, pure restano in una presenza costante. Per questo ritengo non sia possibile ridurre l'azione di doppiaggio a mera tecnica

so con una sapidità che comporta l'autentico confronto con l'abilità dell'articolazione, tanto da estromettere da sé la subalternità a un radicalizzato costume separativo.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:
Schiele: l'imprevedibilità al cinema

Bohemian Rhapsody: rapsodia del doppiaggio



Tiziana Voarino

Un film che emoziona. Non lo si può negare. In prima battuta perché narra la storia, o per meglio soddisfare le varie esigenze di pubblico e critica, "una storia" sulla formazione rock dei Queen, sull'indimenticabile artista Freddie Mercury e sulla loro musica. Un gruppo, un personaggio, un mondo, trasferiti nel film *Bohemian Rhapsody*, che sono appartenuti a ciascuno di noi in maniera per forza differente, personale, contribuendo a porre le basi della colonna musicale delle nostre vite. Ed ecco la magia, quasi spontanea, della leggenda che dal grande schermo richiama la nostra dimensione interiore, soggettiva. Porta a galla quella sfera che tanto fa la differenza nel momento in cui riesce a essere toccata, da cui scaturiscono ricordi, sentimenti, brividi, emozioni appunto. Il film si ancora a spicchi delle nostre vite, fa leva su un'interpretazione di Rami Malek quasi ossessiva nei confronti di Mercury soprattutto nei movimenti, nei dettagli, nel modo di parlare, supportato anche da una protesi dentaria per replicare la sua pronuncia difettata, nei silenzi pregnanti, nei vuoti "enormi", nelle mancanze, negli sguardi significativi, negli eccessi ed eccentricità, nel Farrohk Bulsara, il suo vero nome, perso o contenuto, nel Freddie che invece appartiene a tutti noi. Un film in cui regia ed interpreti si sforzano di "far rivivere", un film in cui la parte sonora non può che essere preponderante. E il doppiaggio di questo film che ruolo ha? Il doppiaggio, in questo caso, esprime attentamente sia la cornice, sia



Marco Guadagno

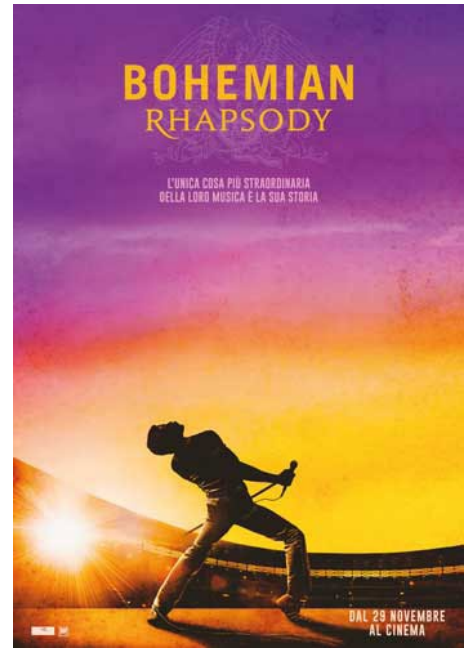
il quadro filmico, ma senza mettersi in mostra; considerando, però, tutti gli elementi della pellicola e dedicando la più ampia cura possibile alla trasposizione. Una rapsodia che pone insieme molti elementi, ma in maniera organica, tale da rendere l'opera finale "altisonante". Un doppiaggio su cui si è stati costretti a lavorare due settimane e qualche altro giorno tra turni e revisioni ed un altro paio, in precedenza, per i dialoghi. Un processo in cui è stata fondamentale l'etica della curatrice dell'edizione per Twenty Century Fox Italia, Rosetta Fortezza, nel segno dell'onestà intellettuale verso la parte di regia e suono, su cui la produzione non ha di certo lesinato. Una pellicola in cui era davvero difficoltoso agganciarsi e sganciarsi al "cantato" passando dal o al parlato, senza creare dissonanza. Per altro, un cantato già complesso, realizzato mediante la voce originale, la voce dell'attore Malek e l'intervento del cantante canadese Marc Martel dalla voce davvero simile a Freddie Mercury. Il direttore di doppiaggio se l'è "guadagnato tutto" il lavoro sul film. Marco Guadagno



ha diretto, ed anche curato i dialoghi italiani, immergendosi nel mondo Mercury e Queen. Agevolato, ma anche responsabilizzato dalla passione per loro, si è prodigato per restituire la dimensione artistica e l'animo del film, le sfumature che hanno ricreato l'ambientazione. Ha riversato nell'approccio e nello sviluppo della trasposizione anche la sua esperienza attoriale



Stefano Sperduti



e di regista teatrale, senza lasciarsi sfuggire, come nei suoi altri lavori, il suo "diritto all'arte", meritato dopo molti anni di professione. Iniziò a diciotto anni a dirigere i doppiaggi ed ora può contare su ben quasi quarant'anni di attività e mestiere. Ha optato per attribuire un leggero accento e caratterizzare quindi l'italiano dei genitori di Freddie Mercury di origine persiana ed ha operato, inoltre, per restituire al film anche la sua coralità, cercando di dare la giusta misura

al rapporto del protagonista con i suoi compagni. La produzione americana ha scelto la voce del doppiatore di Mercury basandosi soprattutto sul "match vocale". Tra i vari provini proposti, Stefano Sperduti, è stato individuato per il timbro più simile. Hanno provveduto a dotarlo di una protesi, seppur non complessa come quella utilizzata dall'attore Rami Malek per girare il film. Sperduti si è completamente affidato alla serietà e alle capacità del direttore di doppiaggio che ne ha "tirato fuori il meglio": hanno lavorato insieme per raggiungere la caratura vocale ed espressiva più adatta e performante. E così il doppiatore, colto anche lui dal grande "onere", dall'empatia verso il personaggio, comprendendo lo sforzo dell'attore Malek, ha avuto la possibilità di confrontarsi con questa esperienza da lui definita "gigantesca", che lo ha portato ad applicarsi con tutto se stesso e a maturare le sue capacità di attore doppiatore direttamente in sala, al leggito, senza sottrarsi a turni di lavoro estremamente faticosi, sotto la scrupolosa e intensa guida del direttore Marco Guadagno.

Tiziana Voarino

Hollywood Party (di B. Edwards, con Peter Sellers; 1968). Hrundi V. Bakshi, il flagello di Dio



Demetrio Nunnari

Lo stolto Hrundi V. Bakshi (Peter Sellers) ha il ruolo di comparsa in un *kolossal*. Di una dabbenaggine inquietante, l'omino fa esplodere l'intero *set*, mentre il regista – sull'orlo della follia – minaccia di strangolarlo. Segnalato ai “piani alti”, non farà

più un film. Ma sovente la fortuna arride agli sciagurati, e per sbaglio il suo nome finisce sullo scrittoio d'un produttore, come ospite di un *cocktail* esclusivo. Sarà la fine. Nella lussuosa dimora dei Clutterbuck – governata dalla domotica già a fine anni '60 – gli incidenti di cui il serafico indostano si rende responsabile sono ragione di stupefatta incredulità e, poi, di funesti presagi. Si perde la scarpa destra nella piscina che sta in salotto, per ritrovarla dopo su un vassoio, servita come antipasto.

avanti il ritmo si fa concitato, ai limiti dell'orgiastico. In soggiorno impazza una *band* russa, e la figlia dei Clutterbuck sopraggiunge con una schiera di *hippie* al seguito e un elefantino dipinto e guarnito con frasi bislacche. Una fra queste, di un doppio senso imbarazzante. Bakshi – che salva, nel frattempo, una dolce francesina dalle grinfie di un casanova – è sgomento. È un oltraggio intollerabile per il pachiderma, sacro simbolo della sua terra. Bisogna lavarlo. La scena è surreale: i russi, inebetiti da galloni di *vodka*, toccano il blasfemo con uno *swing* su *Ej uchnem*; in giardino un corteo mistico ondeggia, canta e va in cerca di sapone e spazzoloni. È il delirio; il punto di non ritorno. Ugole e musica infuriano, e montagne di schiuma fagocitano cose e persone. La servitù flirta lasciva tra i vialetti, la padrona di casa è itterica, il marito arraffa i quadri. I invitati sono in piscina, che è ormai un enorme lavacro. Fra la spuma che sale e la “nave” che affonda, un trio *jazz* esegue impassibile un mesto motivo, cenno irriverente all'im-



Stringe persino la mano al popolare “Wyoming” Bill Kelso, idolo di sempre. Quello, però, ha un frantoio al posto delle falangi, e Bakshi trova ristoro infilando l'arto offeso nella zuppa di fragole che sarà presto in tavola. A cena, messo a sedere su uno sgabello, pare uno gnomo. Il pollo arrosto, intanto, non vuol saperne di farsi infilzare, e dalle posate sguscia via sul diadema fermacapelli di una commensale. Con discrezione - la sua! - Bakshi spedisce a riprenderlo il cameriere alcolizzato che, per tutta risposta, rimette sul piatto il pennuto esame e il riportino della gentile signora. L'imbarazzo generale si taglia a fette come il pollo. Ma non è tutto. Preso da urgente bisogno fisiologico, allaga la *toilette* del piano nobile, non prima di aver distrutto un prezioso dipinto. Cerca scampo saltando giù dalla finestra, e per l'ennesima volta è una piscina, quella esterna, ad attenderlo. Da qui in

mane tragedia di un lontano passato. All'alba, di quel rinfresco solo rovine e Bakshi, che chiede perdono ai sopravvissuti e s'allontana con la sua bella. Ha trovato l'amore. Nel '67, Peter Sellers riscatta dall'oblio *Springtime for Hitler* di Mel Brooks (**Diari di Cineclub** n. 65). È un'opera geniale, ma il titolo è temerario e va cambiato. L'anno dopo, invece, Blake Edwards vuole per il suo film un titolo anodino: *The Party*. Edwards, qui alla terza collaborazione con Sellers, ne conosce le doti di attore provetto, a cui non serve giocare sulla forza iconica di quel segmento privilegiato del testo. La sua fisicità, che affonda le radici nello *slapstick* di Laurel e Hardy, di Chaplin e Tati, ne fa a meno. Il falso incipit di *Hollywood Party* ha dunque l'aria di una trovata ingegnosa: Bakshi-Sellers non sarà il figurante di un film spettacolare, ma la *star* inconsapevole di un ordinario ricevimento tra facoltosi. Anche così

riuscirà a far ridere. Il regista, poi, confida a tal punto nel suo vecchio compagno di lavoro da accettare la sfida fino in fondo, con un copione di qualche pagina lasciato all'estro di lui, e un *cast* di gente di mestiere che lo marca stretto piuttosto che di nomi altisonanti. Fra tutti, il cameriere avvizzito, che serve l'insalata con le mani e pomicia senza freni con una ospite, è degno di nota. Nessun'altra “spalla” per Sellers e, se non fosse per poche e brevi battute, *Hollywood Party* andrebbe bene come film muto. Il tratto linguistico, difatti, non è marginale nella comicità dello *showman* inglese. Strepitosa, la parlata dei suoi detective più celebri; il Clouseau di *Pantera Rosa* e Sidney Wang di *Invito a cena con delitto* (**Diari di Cineclub** n. 56). Tuttavia, in *Hollywood Party* si trascende il semplice colore della parola. Sellers mina la struttura logica della conversazione, inviando un messaggio tanto criptico da impedire all'interlocutore di “negoziare” l'informazione ed avere parte nel dialogo. Talora, raggiunge invece lo stesso effetto attraverso il registro fanciullesco e il *nonsense* di nenie e filastrocche. Di nuovo, l'altro si annulla dinnanzi al virtuosismo comico di Peter Sellers. Nella chiusa apocalittica, poi, la presenza insistita di acqua e sapone, e quella spuma che ingloba ogni cosa tradiscono un inconscio desiderio di purezza. Un torvo e silenzioso monito - oggi attuale come allora - ai laidi costumi dello *star system* hollywoodiano. Bacco, tabacco e Venere per una comparsata in un insulso filmetto. Ma Hrundi e la tenera Michèle sono salvi. Poco importa se attori non lo saranno mai. E dopo una falsa partenza c'è un nuovo finale; un proemio da commedia romantica soltanto per loro.

Demetrio Nunnari

Il Gattopardo (1963)



Antonio Falcone

Sicilia, estate 1860. Don Fabrizio Corbera, Principe di Salina (Burt Lancaster), è intento ad officiare il Santo Rosario, alla presenza di Padre Pirrone (Romolo Valli) e dei componenti della nobile famiglia che risiedono nella ricca dimora. Sono giorni di grande tumulto, i Mille di Giuseppe Garibaldi hanno fatto sbarco sull'isola, l'eco sanguinoso della battaglia giunge anche nel giardino del palazzo, dove viene rinvenuto un soldato morto. Ma non è solo questo tragico episodio a far sì che il Principe comprenda quanto i recenti accadimenti siano ormai prossimi a mutare l'attuale stato delle cose: l'amato nipote Tancredi Falconeri (Alain Delon), infatti, lo rende edotto, entusiasta, del suo arruolamento fra le fila dei garibaldini; Palermo è in rivolta e l'annessione allo Stato Sabauda può dirsi prossima, evento quest'ultimo, a dire del giovane, apportatore di grandi novità per la regione, occorre saperlo sfruttare. Lo zio ascolta pensieroso ed infine ne approva il comportamento, ormai rassegnato al rapido incedere di un'era inedita, la quale recherà con sé certamente un sentore d'innovazione, almeno per i primi tempi, per poi assestarsi sul consolidamento di una consuetudinaria immutabilità, ovvero uomini nuovi al comando ed inveterati accomodamenti nella gestione del potere. Mantenendo un contegno fiero ed imperturbabile, Don Fabrizio conduce la consueta esistenza, a partire dalla villeggiatura a Donnafugata, dove ad attendervelo vi è il sindaco Don Calogero Sedara (Paolo Stoppa), simbolo del "nuovo che avanza", entrato da poco a far parte della "società bene", grazie alle sue fortune finanziarie. La simpatia che si viene da subito a creare fra Tancredi e la figlia del primo cittadino, Angelica (Claudia Cardinale), suggerirà al Principe le opportune modalità d'adesione alle novità del momento, il plebiscito per l'annessione al Regno d'Italia ha avuto esito favorevole, per cui benedice l'unione tra i due giovani e, nel corso di un sontuoso ricevimento nel Palazzo Ponteleone a Palermo, osservando con disincanto misto a disillusione tutta quella nobiltà ormai incancrenita, già prona ai nuovi regnanti (lo stesso Tancredi ha lasciato i garibaldini per arruolarsi nell'esercito italiano), comprende di essere simbolo di un vetusto passato e, nell'avviarsi a piedi verso casa, invoca alla prima stella del mattino un appuntamento meno effimero, "nella tua regione

di perenne certezza" ... Diretto da Luchino Visconti, adattamento dell'omonimo romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Feltrinelli*, 1958), per la sceneggiatura di Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli e dello stesso regista, *Il Gattopardo* è un'opera che unisce una conclamata magnificenza spettacolare ad un'accurata, realistica, ricostruzione storica, cui contribuiscono, sinergicamente, la fotografia di Giuseppe Rotunno, incline a seguire la luminosità naturale, in interno come in esterno, la scenografia di Mario Garbuglia ed i costumi di Piero Tosi. Il tutto, però, senza mai perdere di vista l'assunto socio-politico proprio del testo d'origine, rielaborato da Visconti nelle forme di una pregnante allegoria sulla

visione di Visconti, tenda ad immedesimarsi con il progressivo atteggiamento della nobile figura nei riguardi di quei mutamenti ormai in atto, una volta illuminato, pressoché definitivamente, dalla frase formulata dal nipote Tancredi, un suadente ed espressivo Delon, "se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi", sintomatica dei nuovi tempi che verranno, quando i gattopardi, i leoni, saranno sostituiti dagli sciacalli e dalle iene e "tutti quanti, gattopardi, leoni, sciacalli, pecore, continueranno a crederci il sale della terra". L'iter narrativo, piuttosto fluido, asseconda, come già scritto, il consueto realismo viscontiano (le sequenze della battaglia a Palermo, per esempio, dal sapore documentaristico, fra scontri sanguinosi e subitanei linciaggi) e fa sì che ogni singolo avvenimento nella sua

successione temporale vada a costituire la spinta propulsiva idonea a condurre alla teatrale visualizzazione della celebre sequenza del ballo, spettacolare ed allegorica al contempo, dove le musiche di Nino Rota trovano confluenza in un inedito valzer di Giuseppe Verdi (si racconta che lo spartito sia stato rinvenuto casualmente dal montatore del film, Mario Serandrei, e da questi donato a Visconti). Ecco la visione di una società intenta a perseguire i propri agi assecondando il vento, dando vita ad impensate alleanze tra la vecchia aristocrazia e la nuova classe borghese, arrivista ed opportunista in eguale misura; lo stesso Don Fabrizio, sacrificando la propria figlia Concetta nel benedire l'unione del nipote con Angelica, ben resa da Claudia Cardinale nella sua sfrontata schiettezza, rivolge i suoi sforzi all'avverarsi della descritta coalizione, ma nella ferma consapevolezza (il rifiuto rivolto al messo sabauda, che gli offre un posto in Senato) dell'impossibilità di mutare la condizione di quanti si credono Dei, aspirando, consapevolmente, all'oblio. Concludendo, si può certo affermare, come sostenuto da molti, che sia nel libro

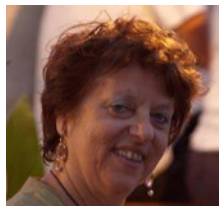
sia nel film convergono tematiche verghiane (la descrizione della vita sociale, la ritualità dell'esistenza) e proustiane (la memoria del passato quale ritrovata coscienza del presente), anche se ad emergere a tutt'oggi, nella limpida attualità dell'assunto, è l'abilità, ormai acquisita, nell'adattare vecchie regole o inveterate consuetudini a quelle nuove, rese necessarie dai continui mutamenti sociali, offrendo agli astanti la pantomima che siano quest'ultime a prevalere. Fra i premi conseguiti da *Il Gattopardo*, la Palma d'Oro al 16mo Festival di Cannes e due Nastri d'Argento (Miglior Fotografia e Scenografia).



potenzialità trasformistica propria del potere costituito e delle classi dominanti che ne rafforzano l'ossatura: un'onda tumultuosa che attraversa la Storia, connotandola di circostanze, situazioni ed avvenimenti che trovano la loro valenza non solo nel comprendere ciò che si è stati ieri, ma anche, se non soprattutto, quel che si è divenuti oggi. Fin dalla splendida sequenza d'apertura, le insistenti carrelate che dall'esterno di Palazzo Salina ci conducono al suo interno, facendoci conoscere uno dei vari rituali quotidiani di Don Fabrizio, interpretato con naturale immedesimazione da Burt Lancaster, possiamo notare come l'obiettivo della macchina da presa, quindi la

Antonio Falcone

Romy, 36 anni a maggio che ne avrebbe compiuto quest'anno 80



Maria Cristina Nascosi

chiedendo per lei un minuto di silenzio e rivolgendole - in ispirito - una frase che forse l'avrebbe resa più contenta 'da viva': "Per te, amore mio, ho imparato la lingua tedesca: Ich liebe dich - Ti amo". (cfr. **Diari di Cineclub** pag. 56 n. 65 www.cineclubroma.it/images/Diari_di_Cineclub/edizione/diari_cineclub_065.pdf). Insieme, sulla scena teatrale e cinematografica, diretti da Luchino Visconti, e nella vita, avevano trovato un'iniziale fortuna anche in Italia. Era nata a Vienna il 23 settembre del 1938, l'anno delle leggi razziali. Figlia d'arte, sua madre era Magda Schneider, di origine tedesca e suo padre l'austriaco Wolf Albalch-Retty ed entrambi erano attori di successo in Austria. I due si separarono, in seguito, contraendo matrimonio con altre persone, ma Romy rimase sempre molto legata alla madre, ne assunse addirittura il cognome ed iniziò la sua carriera artistica con lei nel ruolo di sua madre anche sullo schermo. Il loro fortunato sodalizio probabilmente risvegliò gelosie di ogni genere: da più parti si disse che Magda era stata una delle amanti del Führer. Con *L'amore di una grande regina* (1954), un film sulla giovinezza della Regina Vittoria, più noto in Italia, anche nelle frequenti programmazioni televisive, come *La giovane Regina Vittoria* e suo secondo film, raggiunse un primo buon successo: già la madre era presente nelle vesti di...se stessa, come fu poi per tutta la serie su Sissi, il *nom de plume* dell'imperatrice Elisabetta d'Austria. Ma una prima consacrazione giovanile di successo gliela diede proprio quella trilogia, un po' infantile, un po' nazionalista, molto romantica. Prodotta tra il 1955 ed il 1957, permise a Romy di ottenere un'immensa popolarità, grazie alla vivezza, alla freschezza, al suo esser davvero giovane che l'attrice seppe instillare nel personaggio. Ancor oggi i tre film sono riproposti spesso in tv, a garanzia della loro...immortalità presso un pubblico da 'banale share', certo, che, forse, vuol scordare le brutture della vita *d'aujourd'hui*. Dopo molti ruoli similari, a fine anni Cinquanta, l'attrice interpretò, nel 1958, *L'amante pura*, diretto da Pierre Gaspard-Huit e tratto dalla pièce teatrale *Liebele* di Arthur Schnitzler. Fu allora che conobbe Alain Delon ed ebbe inizio la loro lunga relazione sentimentale e professionale. Andarono a vivere a Parigi, la capitale, e Romy divenne, in pratica,

il 29 maggio di quest'anno appena passato ricorreva il trentaseiesimo anniversario della morte di Romy Schneider. Alain Delon l'aveva ricordata con grande affetto al festival di Cannes alcuni anni fa,

cittadina francese, a tutti gli effetti. Visconti, che ha già 'concupito' Delon in *Rocco e i suoi fratelli*, nel 1960, l'anno dopo - forse una provocazione *senso/sessuale*? - li fa recitare a teatro per la prima volta, in un dramma eccessivo, cruento e meraviglioso, ad un tempo: *Peccato che sia una sguadrina*, adattamento da *'Tis Pity She's a Whore*, di John Ford (l'ultimo dei tragediografi elisabettiani che vede tra i suoi mae-

La piscina. Bevilacqua, da scrittore si trasforma in regista e, grazie anche al notevole supporto performativo di Ugo Tognazzi, splendido istrione della Bassa, la pellicola da *feuilleton* di periferia pseudo-politicheggiante e sindacaleggiante, diviene un piccolo *cult-movie*, da ricordare, per non dimenticare un duetto all'ultimo sangue e respiro di due - diversamente - grandi dello schermo. Dal 1970 Claude Sautet,



Romy



Burt Lancaster, Romy Schneider, Alain Delon, Luchino Visconti

stri Thomas Kid e Christopher Marlowe, n.d.r.). E' una grande lezione per Romy - poi Visconti la vuole per il film ad episodi *Boccaccio '70*, vestita da Coco Chanel ed è un altro decollo. Prende parte a *Il processo*, sempre del 1962, di Kafka/Orson Welles, forte di un *cast* stellare, tra cui figurano Anthony Perkins, Jeanne Moreau ed Elsa Martinelli. Poi è ne *Il cardinale* di Otto Preminger, del 1963, per cui 'rischiò' di meritare un Golden Globe. Il 1968 segna il suo ritrovarsi, sullo schermo con Alain Delon, ne *La piscina* di Jacques Deray. E' davvero splendida, in questo film, al colmo della sua maturità di donna: son alla pari, in questa storia, la prevaricazione amorosa, la vittima ed il carnefice, si bilanciano, di scena in scena, in cui i due ruoli si scambiano, vicendevolmente. E due anni dopo, *La Califfa* - Romy è ancora al massimo: interpreta un ruolo al di sopra delle sue righe e di nascita e di professionalità, una popolana, un'operaia, una neo-Madonna-senza-Bambino di Masaccio ed è ancor più bella, sensuale ed affascinante che ne

La piscina. Bevilacqua, da scrittore si trasforma in regista e, grazie anche al notevole supporto performativo di Ugo Tognazzi, splendido istrione della Bassa, la pellicola da *feuilleton* di periferia pseudo-politicheggiante e sindacaleggiante, diviene un piccolo *cult-movie*, da ricordare, per non dimenticare un duetto all'ultimo sangue e respiro di due - diversamente - grandi dello schermo. Dal 1970 Claude Sautet, un grande francese a sé, definito regista di cinema da salotto (ma che cinema !) ai margini della Nouvelle Vague, ne fa la sua musa, la sua attrice-feticcio: tutto ha inizio con *Les Choses de la vie*, tradotto banalmente in *L'amante*: ad esso seguirà, praticamente, un film all'anno, fino alla morte di lei, sostituita da una bellissima quanto insipiente Emmanuelle Béart. Ed ancora lei sempre più brava, sempre più raffinata, sempre più consapevole dei suoi ruoli e, al contempo, sempre più immersa nel dolore di una vita per lei divenuta, nel privato, quanto mai *pénible*: la morte tragica dell'amatissimo figlio David, il suicidio del primo marito Harry Meyen, il rapporto faticoso con l'altro compagno italiano, Daniel Biasini, con cui aveva avuto una figlia, Sarah. Una delle sue ultime interpretazioni, *La morte in diretta* - La morte in diretta, del 1980, pare, per certi versi, presegnare la sua fine, recitando una stessa senza speranza. Il film, opera del grande regista francese Bertrand Tavernier è un piccolo capolavoro quanto mai antesignano del mortifero mondo dei *mass-media* in cui Romy duetta con Harvey Keitel, calibratissimo *alter ego* nella conduzione delle proprie infelicità presenti e, in un grande *cameo*, Max Von Sidow, nordico rasserenante angelo della morte 'sempre bergmaniano'. I grandi dolori della sua vita e, forse, l'amore mai sopito per Delon, la fecero 'vento a scomparire', poco dopo i quarant'anni: la sua fine, morte o suicidio ("Per favore, non fate pettegolezzi" - recitava nei titoli di coda *Mourir d'amour* di André Cayatte del 1971, (n.d.r.) avvenne il 23 settembre 1982. Qualche tempo fa i giornali francesi la definirono *inouvable Romy* - indimenticabile: saranno davvero indimenticabili, per sempre, anche per chi ama 'solo' il cinema, quegli occhi, quello sguardo, quelle espressioni, quel sorriso a volte sfrontato, a volte insicuro, ma sempre bellissimo, quella camminata che la contraddistinse fin dai suoi primi film, un po' frettolosa, un po' dinoccolata, quasi sgraziata, per nulla elegante, timida e decisa ad un tempo, che ha attraversato, con lieve imprescindibile ed indimenticabile incisività, i migliori anni della nostra stagione cinematografica di 'qualche tempo fa'.

Maria Cristina Nascosi Sandri

Santiago, Italia

Nanni Moretti torna al cinema con un documentario: attraverso le testimonianze di chi ha vissuto la breve vittoria dell'Unidad Popular del 1970 e del conseguente golpe dell'11 Settembre 1973, il regista di *Palombella rossa* ricostruisce anche la storia, non troppo conosciuta, dell'Ambasciata Italiana all'indomani dell'attacco: l'accoglienza dei rifugiati cileni entro le mura di rappresentanza e l'aiuto fondamentale per permettergli di partire e raggiungere l'Italia, in salvo.



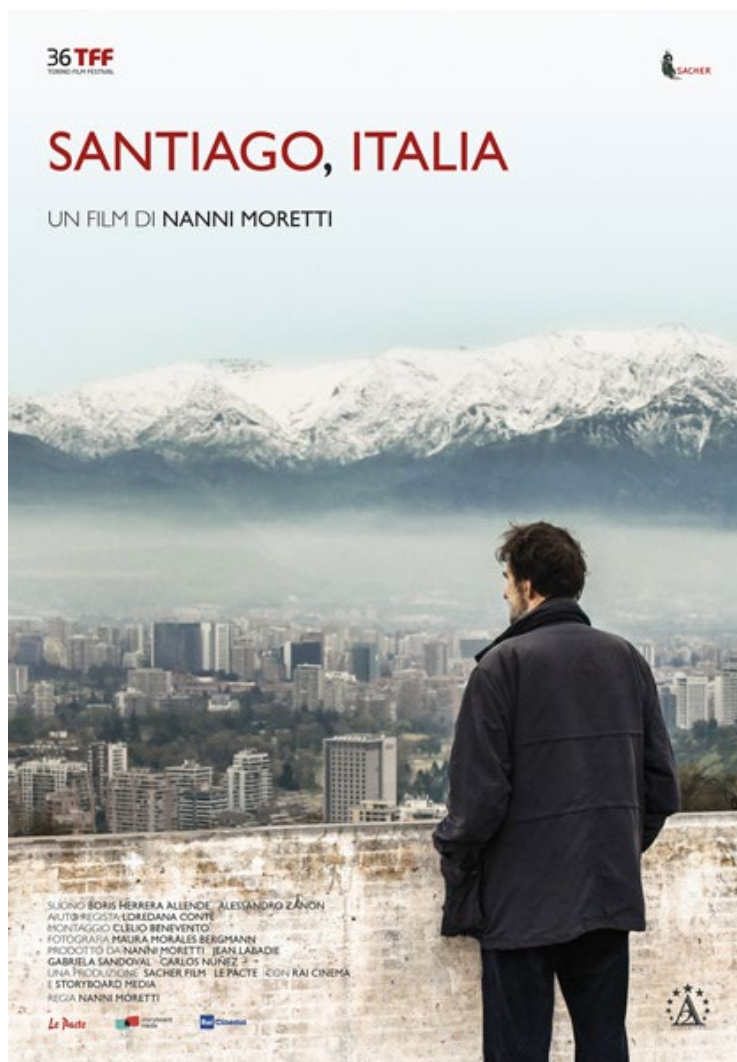
Giulia Marras

Quando pochi mesi fa è uscita la notizia di un nuovo film di Nanni Moretti, per la chiusura del Torino Film Festival, di cui è stato il Direttore per due anni, il sentimento è stato quello della sorpresa, quasi un sollievo, seguito dal sorriso smorzato della scoperta che si trattasse "soltanto" di un documentario, e non del tredicesimo lungometraggio di finzione del regista di *Ecce Bombo*. Conoscendo i tempi di Nanni, tre anni sono infatti troppo pochi per un nuovo film, dopo l'uscita di *Mia madre*, che seguiva a distanza di altri 5 anni *Habemus Papam* (un intervallo regolare nella produzione morettiana). Quella mezza delusione si è trasformata ben presto in rassicurazione, a partire dalla diffusione del trailer. Con l'affermazione, diventata subito un piccolo cult, "Io non sono imparziale", abbiamo avuto la conferma che non si trattava dell'esperienza analogo ma più "antropologico" de *La cosa*, il documentario precedente, risalente al 1990, in cui, senza interrompere la sua debordante personalità, inquadrava senza commento gli interventi dei membri del Partito Comunista Italiano, già in crisi di identità, in alcuni circoli sparsi nel territorio italiano. Gli spettatori sentivano già la mancanza della voce morettiana, soprattutto in questo periodo storico così confuso di idee, anzi, in realtà quasi distinto nel far emergere sentimenti antichi eppure ancora troppo vicini, come quelli del razzismo e dell'intolleranza che speravamo esserci lasciati alle spalle. Invece sono ancora qui, più acerbi che mai, non solo in Italia, ma anche nel resto del mondo, vedi naturalmente l'elezione di Trump e per ultima quella brasiliana dell'esponente di estrema destra Jair Bolsonaro. Nanni non grida più alla televisione "D'Alema, di qualcosa di sinistra"; semplicemente racconta una storia di sinistra. E non solo perché riflette un pensiero di libertà e democrazia per tutti, ma anche perché parla della Storia della sinistra, dall'esperienza del "socialismo umanista" di Salvador Allende alla mobilitazione italiana per il

Cile libero, quella storia che ci siamo ormai dimenticati, offuscata dal buio dalle scelte sbagliate del passato più recente e dall'avanzata dei malesseri populistici dei più. Nanni non grida più che "le parole sono importanti", che "i peccati veri, di quelli contro gli altri, non ne parlano mai, che "non si parla di ciò che non si conosce", non grida più alle piante - e forse a un partito, o alla società, fin troppo chiusi e sordi - "cos'è che vuoi? Più acqua, meno acqua? Perché non parli?! Rispondi!". Per una

volta smette di gridare ed esce dagli schemi, proprio come augurava alla protagonista di *Mia madre*, e fa un passo indietro. Anche se tacendo, dietro la macchina da presa, continua a dire le stesse cose, senza ripetersi, ma riattualizzandole. Tramite una serie di interviste singole ai militanti del Cile espatriati in Italia dopo il golpe di Pinochet del 1973, Nanni Moretti riporta alla luce, oltre alle testimonianze di una delle pagine più oscure della storia dell'Occidente, anche una storia di accoglienza e solidarietà tutta italiana. Ovviamente non si può trattare di un progetto casuale. Mentre, proprio grazie al cinema, e ad autori come Sebastian Lelio e Pablo Larrain, riaffiorano le atmosfere legate a quel terribile 11 Settembre (il primo), da noi sembra mancare sempre di più la speranza, in un'epoca di navi di migranti bloccate in mezzo al mare e decreti sicurezza al limite della legalità. Registi, intellettuali, artigiani, imprenditori, operai: i testimoni che dialogano con Moretti (quasi sempre dietro la macchina da presa) provengono da mondi diversi ma tutti condividono la stessa lotta, quella che ha portato alla vittoria di Allende prima e quella che li ha condannati con il golpe poi. Eppure tutti parlano, nel loro italiano praticamente perfetto, di un'Italia come "una madre generosa e di un Cile cattivo patrigno". E la domanda sorge spontanea: e se il nostro paese stesse diventando come il Cile di allora? Ecco così che *Santiago, Italia* diviene, da una raccolta di ricordi, un memorandum per noi altri, di quello che eravamo e di quello che dovremmo essere oggi. Prima ancora di portare a termine il suo prossimo progetto di finzione, *Tre piani*, basato, per la prima volta nella sua carriera, su un romanzo, Nanni Moretti si esercita così, perseverando ancora sulle proprie sacrosante fissazioni, sulle idee perennemente in direzione ostinata e contraria, nella stessa linea d'onda di una *minoranza di persone*. Perché semplicemente, prima di grandi passi, a volte fa bene bere un bicchiere d'acqua. Proprio come questo documentario: un sorso d'umanità, per ricominciare ad essere un Paese che accoglie, abbraccia e supporta i suoi rifugiati. Non è poi passato così tanto tempo.

Giulia Marras



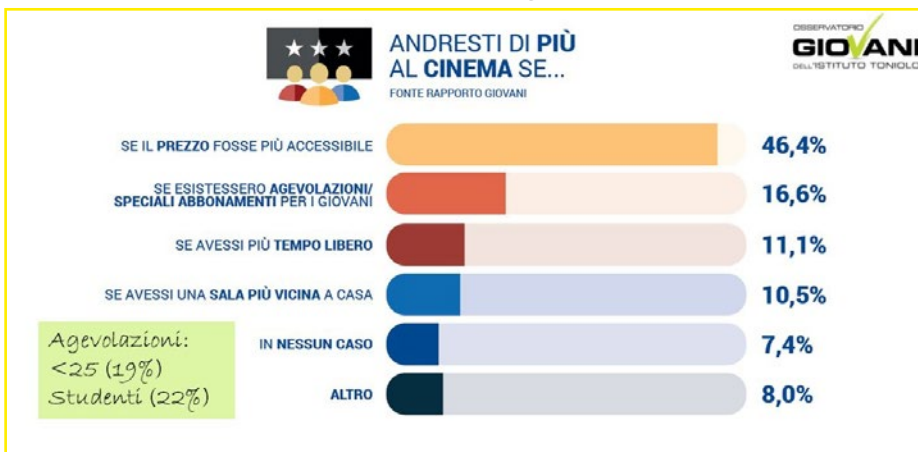
Film, cinema e giovani. Quattro chiacchiere, tra presente e futuro



Marco Zerbarini

Scrivere sui giovani e del loro rapporto col cinema è impresa complessa. Il rischio è quello di minimizzare l'argomento riducendolo a una fredda e mai esaustiva analisi dei grandi numeri, o, al

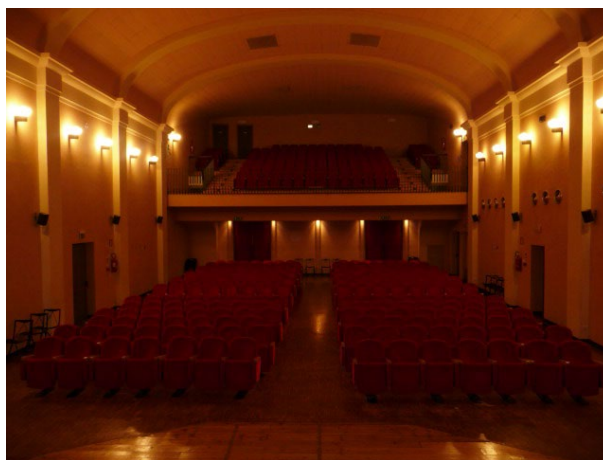
contrario, mettere i dati in secondo piano e perdersi in digressioni senza mantenere il contatto con la realtà "effettiva" e finendo spesso nella retorica. Proveremo, dunque, anche attraverso i dati raccolti dal Rapporto Giovani 2018 (www.rapportogiovani.it), a tracciare un quadro generale della situazione odierna e a immaginare - con un pizzico di speranza - come le cose potrebbero evolversi e cambiare. Partiamo col dire che mai come ora la fruizione dei film è da considerarsi un *atto consumistico*, non solo per la qualità delle opere proposte in sale, le quali spesso puntano a un facile guadagno, esaltando lo spettacolo e l'intrattenimento, costruite "per essere viste al cinema" proprio per godere appieno della performance visiva e sonora delle sale più attrezzate, ma anche perché ora è sempre più facile avere a portata di mano un dispositivo sul quale poter guardare un film o una serie tv. Da una parte quindi un'estrema coinvolgimento e dall'altra un'estrema comodità fornita dai servizi di streaming e on-demand a prezzi concorrenziali. Sì, perché anche il prezzo incide. Infatti la maggioranza dei giovani concorda sul fatto che andrebbe più spesso al cinema se il biglietto costasse meno. Questo dato è significativo e allo stesso tempo apre un piccolo "paradosso". Infatti più di due terzi degli intervistati predilige vedere i film al multisala, che però propone un prezzo del biglietto più alto rispetto ai cinema indipendenti. Il motivo consiste nei servizi che questi centri offrono agli spettatori attorno al film. Non è difficile trovare catene di ristorazione, bar e sale giochi tutti in un unico *multiplex*, dove la visione del film risulta quasi un'attività accessoria, una *scusa*, per quello che in realtà è un evento sociale. Perché in generale, al di là delle preferenze di genere di film, maschi e femmine concordano che preferiscono andare al cinema in gruppo. Ma visto che comunque il prezzo è alto, si tende ad andarci solo poche volte. Ciò che forse vale la pena sottolineare, quindi, non è tanto se i giovani vadano o meno al cinema, ne tantomeno se questi pensino che la sala cinematografica cesserà di esistere in futuro. Stupirà infatti sapere che la maggior parte di loro crede fermamente che il cinema avrà ancora un ruolo centrale nell'intrattenimento audiovisivo e che saprà coesistere



La maggioranza dei giovani chiede un prezzo del biglietto più accessibile (dal Rapporto Giovani 2018)



Più di 2/3 dei giovani preferisce andare in un multiplex ben attrezzato (dal Rapporto Giovani 2018)



Teatro del fiume di Boretto (RE), un esempio di cineclub



Un multisala moderno con svariati servizi per gli "utenti"

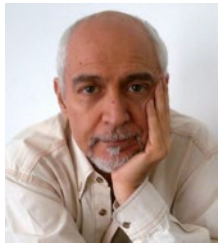
con altre realtà, come appunto i servizi on-demand e alla tv a pagamento. Il punto su cui riflettere è come questa *fame di film* possa essere

incanalata per sostenere le sale, invece, semivuote di molti cinema indipendenti. Come impedire che queste realtà diventino sempre più di nicchia, come dei *teatri d'essai* con un pubblico esiguo e incapaci di attirare le nuove leve più attratte dalle grandi catene? Forse la cura a tutto questo è una parola: *coinvolgimento*. Ripartire proprio quell'*evento sociale* che ha fatto la fortuna dei multisala e riproporlo anche nei piccoli cinema. Diversi e incoraggianti sono gli esempi di esercenti indipendenti che hanno saputo innovarsi cambiando immagine della propria sala, richiamando un pubblico eterogeneo e riuscendo soprattutto a coinvolgerlo (www.girodecinema.it). Il pubblico deve tornare protagonista, sentirsi incluso in un ambiente vivo e stimolante, attraverso cineforum, rassegne cinematografiche, ma non solo, perché il cinema non dovrebbe essere ridotto ai soli "film". Il Cinema (quello maiuscolo) è in primo luogo *cultura e condivisione*, e occorre allora organizzare eventi con questo comune denominatore: far conoscere gli autori locali emergenti, proporre dei cinema estivi in arene oppure itineranti e aiutarsi tra professionisti per promuovere la cultura nei territori, rivolgendo le giuste attenzioni a coloro che sono la linfa vitale del cinema: gli spettatori. Non serve combattere una guerra contro i grandi cinema, i quali si sono semplicemente adeguate alla richiesta di un certo mercato, ma va cercata la coesione e la partecipazione tra quelli indipendenti, con il supporto di tutti: volontari, amanti della cultura, cineclub e cinema della parrocchia supportati dall'ACEC. Così si può creare un legame forte con la comunità, così che sia proprio la stessa comunità (e i suoi giovani) a difendere non solo il cinema sotto casa, ma soprattutto ciò che rappresenta.

Marco Zerbarini

I dimenticati #49

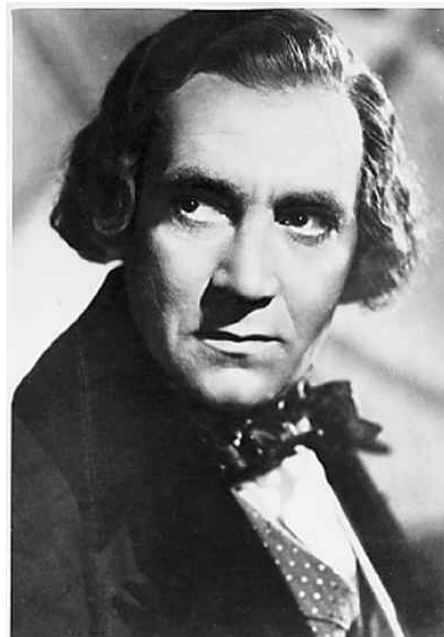
Mathias Wieman



Virgilio Zanolta

La vita degli attori sotto la Germania nazista non fu mai facile, giacché essi dovettero anzitutto risolvere un terribile problema di coscienza: da quale parte stare; anche chiudendo gli occhi, infatti, non era possibile non avere sentore delle persecuzioni a cui venivano sottoposti gli appartenenti alla razza ebraica, gli zingari, gli omosessuali: e c'erano ebrei ed omosessuali anche nel mondo dello spettacolo. Per chi avversava Hitler e accoliti l'unica soluzione era espatriare verso lidi lontani il più in fretta e alla chetichella possibile; coloro che non potevano, affettavano indifferenza o aderivano apertamente all'ideologia nazionalsocialista, dovevano comunque guardarsi dal rischio di lasciarsi fagocitare dalla potentissima macchina della propaganda del regime, che tendeva a dettare le sue leggi anche nel cinema. Il 'dimenticato' di questo numero è un attore che (come Johannes Hestees e Ferdinand Marian, personaggi dei numeri 13 e 33 di questa rubrica) dovè anch'egli fare i conti con questi problemi: Mathias Wieman. Nato nella Bassa Sassonia, ad Osnabrück, il 23 giugno 1902, Carl Heinrich Franz Mathias era l'unico figlio dell'avvocato Carl Philipp Anton (figlio a sua volta del celebre scrittore Bernard Johann Florenz Weiman, 1872-1940, amico di Hesse e autore di racconti, poesie e diari di viaggio) e della moglie Elise Altmann. L'infanzia, trascorsa nella città natale, venne funestata dalla prematura morte del padre; rimasta vedova, la madre si trasferì col figlio a Wiesbaden, poi a Berlino, dove si risposò con uno storico dell'arte. Nella capitale dell'allora impero germanico Mathias frequentò lo Schiller Gymnasium quindi studiò due anni lingue, filosofia e storia dell'arte. Sentendosi molto attratto dall'aviazione, sognava di diventare pilota e tecnico progettista di aerei; ma entrato quasi per gioco nella prestigiosa Schauspielschule des Deutschen Theater di Max Reinhardt, in soli tre mesi di frequentazione si scoprì posseduto dal fuoco della recitazione, impressionando favorevolmente il vice di Reinhardt, Robert Klein. Al principio degli anni Venti divenne membro dell'Holtorf-Truppe, una compagnia di teatro all'aperto che aveva tra i suoi componenti l'attrice e cantante ebraica Dora Gerson, il futuro regista Veit Harlan, l'attore Max Schreck (destinato alla celebrità quale vampiro nel film *Nosferatu* di Murnau), la futura diva Marlène Dietrich, nonché l'attrice austriaca Erika Meingast (1901-72), che nel '26 egli avrebbe sposato. Il ruolo teatrale col quale si fece conoscere fu quello del maggiore Telheim nella *Minna von Barnhelm* di Lessing.

Nel 1925 esordì davanti alla macchina da presa in una partecina nel dramma sociale *A Free People* (Freies Volk) diretto da Martin Berger. Due anni dopo apparve in ben sei film: fu il dottor Friedlieb nel melodramma *Der Sohn der Hagar* di Fritz Wendhausen; lavorò in *Atlas supporting the heavens in Postdam* (Postdam, das Schicksal einer Residenz) di Hans Behrendt e fu Grigori ne *L'ultima danza* (Mata Hari, die rote Tänzerin) di Friedrich Fehér, il primo film sulla nota danzatrice e agente segreto olandese; fu Irrsinniger in *Assassination*



Mathias Wieman come Robert Schumann (Traumerei, 1944)

(Feme) di Richard Oswald, Stephan Reuther jr. in *Der fidele Bauer* di Franz Seitz, tratto dall'omonima operetta musicata nel 1907 da Leo Fall; e in *Königin Luise* di Karl Grune (che si girò in due parti, la seconda uscita l'anno seguente) venne promosso protagonista, nel ruolo di Federico Guglielmo III re di Prussia, accanto a Mady Christians nella parte di sua moglie e a Charles Vanel in quella di Napoleone. Nei due anni seguenti ebbe ruoli secondari: fu il musicista Vladimir Pekoff in *The Runaway Girl* (Die Durchgängerin) di Hanns Schwarz ('28), e il disoccupato Hans Grote nel dramma sociale *Unter der Lanterne* di Gerhard Lamprecht (id.), interpretò Arzt nel drammatico *Diary of a Coquette* (Tagebuch einer Kokotte; '29) di Constantin J. David, e un fisico americano nel tragico *Terra senza donne* (Das Land ohne Frauen; id.) di Carmine Gallone. L'ultimo di questi film segnò il suo esordio nel sonoro: "Quando presenziai alla sua prima nel Campidoglio di Berlino mi sentii afferrato e paralizzato dall'orrore: quel suono roco era la mia voce?" ricordò l'attore; perché ai primordi del parlato le registrazioni erano decisamente rudimentali. Mathias tornò protagonista nel '30, nel ruolo dell'ufficiale Hans Rudorff nel tragico *Love's Carnival* (Rosenmontag) di Hans Steinhoff. Quindi, a ventott'anni!, fu l'anziano meteorologo Armstrong in *Tempeste sul Monte Bianco* (Sturme über dem Mont Blanc; id.) di Arnold Fanck; interprete femminile era la futura regista Leni Riefenstahl: un film arduo e spettacolare, la cui spericolatissima lavorazione comportò enormi rischi. Nel '32 fu il protagonista Marius in *Zum goldenen Anker* di Alexander Korda, versione tedesca del dramma *Marius* di Marcel Pagnol; lavorò inoltre in altri quattro film: fu il pittore Vigo ne *La bella maledetta* (Das blaue Licht), una truce vicenda ambientata e girata sul Monte Cristallo e in altri luoghi dell'Ampezzano, con quale partner la Riefenstahl, impegnata anche nella sua prima sua regia; ebbe una parte minore ne *La contessa di Montecristo* (Die Gräfin von Monte-Christo) di Karl Hartl, fu Torstensen ne *L'Atlantide* di Pabst, apparendo come la protagonista Brigitte Helm sia nella versione tedesca che in quelle francese e inglese del film; e fu il dottor Sander ne *L'uomo senza nome* (Mensch ohne Namen) di Gustav Ucicky. Nel decennio Trenta Mathias lavorò nel cinema a pieno ritmo, mietendo i suoi migliori successi: tra le altre sedici pellicole a cui partecipò meritano un cenno almeno le commedie *Fräulein Hoffmanns Erzählungen* e *The Love Hotel* (Das verliebte Hotel), dirette entrambe nel '33 da Carl Lamac ('33), dov'ebbe quale partner la deliziosa Anny Ondra; i drammatici *Suburban Cabaret* (Vorstadtvariété) di Werner Hochbaum, con Luise Ullrich ('35), *La maschera eterna* segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(Die ewige Maske; id.) ancora di Hochbaum, e *Viktoria* di Carl Hoffmann (id.), ancora con Luise Ullrich; *Patriots* (Patrioten) e *Battaglione d'assalto* (Unternehmen Michael) entrambi del '37 e diretti da Karl Ritter, due storie patriottiche ambientate durante la prima guerra mondiale, dove Mathias fu protagonista nei ruoli di Peter Thomann e del maggiore zur Linden; il dramma romantico *Anna Favetti* di Erich Waschneck ('38) con Brigitte Horney, e, ancora di Ritter, il controverso e drammatico *I cadetti di Smolenko* (Kadetten; '39). Il film da cui ebbe maggiori soddisfazioni fu *La maschera eterna*: nel ruolo del dottor Dumartin, un medico idealista che ignorando il divieto delle autorità sanitarie sperimenta su un paziente terminale il suo siero contro la meningite, pagandone poi le conseguenze, egli attinse notorietà internazionale; nello stesso '35 il film fu candidato alla III edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e più tardi venne premiato dalla National Board of Review Awards. Nel '36 Mathias produsse lo spettacolo *Frankenburger Würfenspiel*, che l'allora Ministro della Propaganda Joseph Goebbels aveva commissionato al 'drammaturgo di regime' Eberhard Wolfgang Möller, e che venne rappresentato a Berlino durante i Giochi Olimpici nel grande palco aperto del Dietrich-Eckart Bühne: dov'egli interpretò il Cavaliere Nero; l'opera era una rievocazione dell'eccidio avvenuto nel 1625 nell'Alta Austria che cagionò la cosiddetta Guerra dei Contadini. L'anno dopo venne nominato Staatsschauspieler (Attore di Stato), ottenendo così la massima carica onorifica germanica a cui potesse ambire un attore nel Terzo Reich: carica assegnata in passato a mostri sacri come Werner Kraus ed Emil Jannings. La sua popolarità si doveva anche ai dischi registrati, nei quali recitava liriche di poeti tedeschi (in testa Hölderlin, il suo preferito), e alle trasmissioni radiofoniche a cui prese parte, tra cui quelle per radio Amburgo, dove raccontò la vita di Goethe. La sua carriera cinematografica riprese nel '41 col film di Wolfgang Liebeneiner *Io accuso* (Ich klage an), voluto da Goebbels e incentrato sul tema dell'eutanasia, caro al gerarca nazista per via dell'ignobile programma Aktion 74 che avrebbe provocato lo sterminio di milioni di ebrei; in realtà, il personaggio interpretato da Mathias, il dottor Bernhard Lang, non trova il coraggio di somministrare la 'dolce morte' nella paziente ammalata di sclerosi multipla di cui è innamorato, sicché a farlo sarà il marito. *La donna dai due volti* (Udas andere ich) di Liebeneiner (id.), *Paracelsus* di Pabst ('43), *Man rede mir nicht von Liebe* di Erich Engel (id.), *Träumerei* di Harald Braun ('44), dove interpretò il compositore Robert Schumann, e *Das Herz muß schweigen* di Ucicky (id.) furono gli altri pochi film a cui prese parte negli anni bellici. Nell'immediato dopoguerra, scontò l'onere della sua collaborazione artistica col nazismo, soprattutto per la sua partecipazione a *I cadetti di Smolenko* e *Io accuso*, films la cui proiezione è tuttora proibita in Germania; decise perciò di trasferirsi in Svizzera con



Mathias Weiman e Brigitte Horney (*Anna Favetti*, 1938)



Mathias Weiman e Hilde Krahl 1 (*Traumerei*, 1944)



Mathias Weiman e Ingrid Bergman (*La paura*, 1954 di Roberto Rossellini)

la moglie. A spiegarne la condotta durante il nazismo fu, molti anni dopo, il suo vecchio amico Leopold Lindtberg, regista teatrale che lo conobbe fin da quando era membro della giovanile Holtorf-Truppe; il quale, pronunciando il suo elogio funebre, spiegò che la giovanile "entusiastica approvazione" di Mathias al nazional-socialismo fu un "volo breve e un



Mathias Weiman e Leni Riefenstahl

terribile risveglio" per la "delusione agghiacciante»: egli conobbe e confessò "l'orrore», riconoscendo "la strada sbagliata all'inizio e chiarendo con parlare aperto e franco l'impegno per la causa migliore». Tanto che presto Wieman divenne per Goebbels "persona non grata», e finché il Terzo Reich fu in auge ebbe molte difficoltà a continuare a lavorare nel cinema. Dora Gerson, la sua antica collega nella Holtorf-Truppe, era morta ad Auschwitz, e perfino l'ex marito Veit Harlan, il regista del famigerato *Süss l'ebreo*, aveva sia pur tardivamente preso le distanze dal nazismo. Pochi sanno che dopo la fallita trama per assassinare Hitler a Rastenburg il 20 luglio del '44, furono Mathias e sua moglie Erika ad aiutare la famiglia del conte Fritz-Dietlof von der Schulenburg, di cui erano stati intimi amici, coinvolto nell'attentato. L'attore tornò al cinema nel '49 in *We sagen wir es unseren Kindern?* di Hans Deppe; ritrovò il successo con due film di Braun, *Herz der Welt* ('52) in cui impersonò il chimico e filantropo Alfred Nobel, e *Königliche Hoheit* ('53), che lo vide nel ruolo del dottor Raoul Überbein Dei diciotto film a cui Wieman prese parte dopo la guerra, la prova più saliente del suo talento egli la dette forse ne *La paura* di Roberto Rossellini ('54), che tratto da un racconto di Stephen Zweig lo vide nel ruolo di Alberto Wagner, marito tradito e tacito ricattatore della moglie Irene (Ingrid Bergman). Lavorò ancora molto nel teatro, offrendo incisive interpretazioni nel *Faust* di Goethe, nel *Pigmalione* di Shaw, in *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e *Nella giungla della città* di Brecht; alla radio, e registrando dischi, tra cui brani dell'*Odisea* di Omero e la notissima fiaba musicale di Prokof'ev *Pierino e il lupo* (Peter und the Wolf), con l'orchestra Berlin Philharmonic diretta da Fritz Lehmann nel 1950 e con l'Orchestre National de France diretta da Lorin Maazel nel '62. Ma non disdegnò neppure la pubblicità televisiva, prestandosi nel '60 con successo quale testimonial del Brandy Asbach. Nel 1958 la sua città natale gli conferì la Justius-Möser-Medaille per la sua attività teatrale e cinematografica; nel '65 ottenne il premio Bambi della tv germanica. Mathias Wieman morì di cancro il 3 dicembre 1969 a Zurigo; la moglie Erika gli sopravvisse tre anni. Le loro ceneri sono conservate nella tomba della famiglia Wieman nel cimitero Johannesfriedhof a Osnabrück.

Virgilio Zanolla

Messico e nuvole: la faccia triste di Roma



Silvia Lorusso Luciani

Sta per scoccare il 1971 nella cornice in bianco e nero di una *Roma* non capitale che dà il nome a un sobborgo medio-borghese di Città del Messico, dove le evidenti discrepanze di un paese post-colonizzato si fanno quotidianità e risuona l'eco delle tensioni economico-sociali che dilagano in tutto il globo. Alfonso Cuarón torna a girare nel suo paese natio un film che richiama alla nostra memoria nostalgica quel cinema neorealista capace di calarsi nella normalità quotidiana degli umili, tra le campagne e le periferie italiane del dopoguerra, e lo trasporta, con audacia stilistica, nell'entroterra messicano, nella zona grigia di una società frammentata e stratificata da vincoli di razza e genere, dove lusso e degrado dialogano senza mai parlare. Proprio nelle contraddizioni si incontrano due mondi antinomici: da una parte, c'è lo spazio esteriore della città disordinata e della natura imponente, dall'altra c'è quello nascosto della coscienza del singolo. Uno, nella sua variante urbana, si presenta come frenetico, sovrappopolato: strade, cinema affollati, venditori di giocattoli, studenti che protestano per cambiare la storia, chiasso incontrollato, macchine e colpi di pistola; oppure può anche coincidere con quello scenario naturale, spesso ridotto a mero paesaggio, eccetto quando ci ricorda di essere il padrone di casa: se la terra trema e cadono i soffitti, se gli alberi del bosco prendono fuoco, se il mare inghiotte con le sue onde. Il Messico è anche e soprattutto questo: favelas disseminate in chilometri di foresta tropicale, di montagne, di spiagge lambite da un mare ribelle. Da questa parte, c'è quindi il mondo esterno nella sua opinabile *pars costruens* e nella tragica *pars destruens*, con la storia che evolve e con le catastrofi che distruggono; dall'altra parte, c'è l'intimo, l'interiorità che è un universo a sé stante, fatto di solitudine, dolore, silenzio, amore e speranza, terreno senza frontiere, poiché nel proprio dolore ciascuno è egualmente solo. Cuarón si sofferma su una terra di mezzo, strato che si interpone tra un ambiente freneticamente urbano o caoticamente

naturale e l'animo umano con le sue pieghe nascoste: lo spazio domestico, fatto di un'intimità soffocata dai giochi di potere e in cui si ridisegnano le geometrie tra le relazioni segnate dall'abitudine. La macchina da presa gira lentamente su se stessa con estrema eleganza e inquadra i movimenti di Cleo, una giovane donna dai tratti marcatamente indigeni e gli occhi tristi, seguendo i suoi gesti umili e umilianti, mentre rimuove le deiezioni canine, lava i panni sporchi e mette in ordine le camere di una casa ben arredata non sua. Cleo non è solo una domestica, o la tata che canta la ninnananna ai bambini e li risveglia al mattino, ma è una donna con desideri e

l'espressione del dolore rientra in una gerarchia che la disciplina, legittimando la pietà di Cleo solo in quanto condivisione del dolore della padrona di casa, appena abbandonata dal marito. Seguendo nuovamente la scia del neorealismo il regista messicano ritaglia una parte di umanità ancora salva e inviolata in cui include le persone più umili e i bambini, che diventano esempi di vita autentica. La dimensione dell'infanzia e del ricordo, che nel precedente capolavoro *Gravity* si avvertiva in sordina, torna nello sguardo spontaneo e sincero del bambino – il regista stesso – che immagina, condividendole con la sua affettuosa tata Cleo, vite non vissute celate in frasi enigmatiche, come “quando ero grande farò l'astronauta”. Riferimento che, insieme al fotogramma del bambino travestito da astronauta nel bosco o alla scena catturata dallo schermo cinematografico di due passeggeri spaziali, suona per noi come un'ironica autocitazione al film premio oscar. Il ruolo del caso nell'universo spaziale come nelle vicende umane, che muoveva la narrazione fantascientifica, lo ritroviamo in *Roma*, poiché i personaggi non hanno mai il pieno controllo delle vite e delle morti e si trovano sempre a fare i conti con l'incontrollabile violenza del biologico e del cosmo. Tuttavia, mentre la grandiosità di *Gravity* stava nell'elemento introspettivo che articola un racconto di fantascienza, qui il regista rivoluziona il suo approccio al cinema riuscendo a produrre un'opera ancora più commovente, poiché il contenuto e lo stile convergono in maniera perfetta nella chiave del film. La scelta di un linguaggio più empatico e spontaneo – neorealista, appunto – è un gesto d'amore che viene dalla necessità di testimoniare una storia sui rapporti umani nella loro autenticità, in quanto vicende che hanno segnato la sensibilità infantile del regista e la sensibilità storico-sociale della popolazione messicana. In questo *mémoire* Alfonso Cuarón, attraverso il cambio di registro stilistico, rivela un nuovo lato di sé: fa al tempo stesso un film elogiativo, in cui c'è il suo amore di cultore del grande cinema italiano di De Sica, Pasolini, Rossellini, e un film autoriale, in cui svela i suoi sogni da bambino realizzati con la cinepresa, senza neppure arrivare sulla luna.



dolori che, seppur celati in un silenzio professionale, sono la genuina espressione di un'emotività umana incorrotta. Nello spazio della casa emerge una simmetria degli affetti che si scontra con un'asimmetria del potere, per cui

Silvia Lorusso Luciani

1922. Un originale Netflix che ha soddisfatto Stephen King



Giorgia Bruni

Nel 2010 Stephen King pubblica *Full Dark, No Stars*, decima antologia di racconti di uno dei maestri dell'horror e del thriller di tutti i tempi.

1922 inaugura il libro ed è ispirato al testo *Wisconsin Death Trip* pubblicato nel 1973 grazie alle ricerche d'archivio dello scrittore e professore di letteratura Michael Lesy. Ad imprimersi nella mente di King – come dichiara egli stesso nelle note poste alla fine della raccolta, edita da Sperling & Kupfer – furono in special modo le foto che corredano il lavoro di Lesy. Lo studioso, infatti, riscoprì un album di foto in bianco e nero che furono scattate a Black River Falls – piccola cittadina appartenente alla Contea di Jackson situata nello stato del Wisconsin – tra il 1885 e il 1915. Charles J. Van Schaick, fotografo locale, immortalò una sequenza di immagini mortifere e disturbanti di volti spauriti, sguardi spiritati, bambini morti adagiati in piccole bare lasciate aperte per consentirne lo scatto profanatorio, case di campagna date alle fiamme accanto a giovani dal sorriso enigmatico. Una piccola galleria del terrore a cui Lesy conferì una nuova vita nel presente, scegliendo di collegare le vecchie foto di Van Schaick ad articoli estrapolati dalla cronaca del tempo e a prose d'invenzione nate dalla sua penna o prese in prestito da altri scrittori. La realtà che si fonde con l'immaginazione – o meglio con le fantasie partorite dalle tenebre della mente – divenendo dotata di vita autonoma, rappresenta proprio il polo d'attrazione/seduazione attorno a cui si articolano le vicende di *1922*. *Wisconsin Death Trip* fu d'ispirazione anche per il film omonimo girato da James Marsh nel 1999 per una serie prodotta e promossa dalla BBC. Stephen King slega la sua storia dalle vicende di Black River Falls, spostandosi nello stato del Nebraska; il suo obiettivo fu quello di ricreare l'ambientazione angosciante dell'isolamento campestre, inserendo i suoi personaggi in una natura desolata che spaventa per come fa uscire allo scoperto i mostri assopiti nell'animo solitario del protagonista. "Credo che esista un altro uomo dentro ogni uomo. Uno sconosciuto. Un uomo subdolo." dirà Wilfred James: protagonista "di carta" del racconto e protagonista, cui presta i panni l'attore Thomas Jane, della sua recente versione cinematografica

adattata e girata dal regista australiano Zak Hilditch, prodotta da CampFire e distribuita da Netflix, quindi presente – o meglio onnipresente – dal 23 settembre del 2017, sulla piattaforma a livello universale senza aver mai conosciuto l'emozione del grande schermo, la magia del cinema visto al cinema. La versione filmica di *1922* simboleggia, per l'appunto, uno di quei – sempre più frequenti – casi in cui un lungometraggio viene realizzato dal colosso Netflix che nella sua formula di *do ut des*, visti i tempi di profonda crisi economico/culturale, ha già assunto un ruolo dominante nel consumo degli audiovisivi. Se Wal-

sacrosanto visionare un film, è il rischio sempre maggiore di chiusura delle sale cinematografiche, in modo più violento ne sono vittime quelle storiche dei centri delle città. Una strada da intraprendere, forse, potrebbe essere quella di educare ed educarci al precetto aristotelico secondo cui la verità risiede nel mezzo, nel senso di non patteggiare per alcuna fazione – considerato che la posta in gioco è la medesima – cercando di alimentarci distinguendo criticamente, il buono dal pessimo, ma su un piatto onnivoro. Se si vive nel presente, d'altronde, non si può ignorarlo per incapsularsi nei fasti di un passato, sia pure recente. Tornando a *1922*, Stephen King – che fu entusiasta della resa filmica ad opera di Hilditch – si discosta lievemente anche dagli anni a cui appartengono quelle foto turbanti, spostando in avanti le lancette di un lustro, in modo da permanere nell'epoca "maledetta" dei fatti di cronaca rispolverati da Lesy. Le atmosfere cupe e il senso di oppressione del racconto – in cui trovano corrispondenze i conoscitori di Edgar Allan Poe – sono magistralmente rese dal film, calcato – a mio avviso – sulle suggestioni del primo cinema di Tim Burton: penso ai capolavori *Edward mani di forbice* e *Il mistero di Sleepy Hollow* accomunati dalla rarefazione delle rispettive protagoniste femminili (Winona Ryder e Christina Ricci); entrambe bionde, esili e dalla bellezza fragile e quasi cadaverica, spinta allo stremo per incarnare il misterioso confine tra il mondo dei vivi e quello degli spettri. La medesima rarefazione sembra essere il criterio adottato dal regista australiano per la scelta del personaggio di Shannon, innocente destinata ad una fine orrenda, interpretata da Kaitlyn Bernard, giovanissima attrice canadese la cui somiglianza con la Ryder è stupefacente. Wilfred è un agricoltore legato alla terra e alla sua terra in particolare. Egli vive in una discreta casa sperduta nel Nebraska, detesta sua moglie e le sue velleità cittadine e ha ereditato, proprio dal padre di lei, altri cento acri fertili da coltivare e lasciare in eredità a suo figlio Hanry. "Nel 1922 l'orgoglio più grande di un uomo era la sua terra e suo figlio." dirà la voce off del protagonista da una camera d'albergo in cui otto anni più tardi – nel 1930 – sta scrivendo una lunga lettera di confessione prima di uccidersi o di lasciarsi uccidere dai suoi fantasmi. Wilfred nel 1922, infatti, commette un delitto orribile



segue a pag. successiva

ter Benjamin si preoccupava della perdita dell'aura dell'arte, fatta a pezzi dalla ripetizione consentita dall'invenzione dei fratelli Lumière, non osiamo pensare come "accoglierebbe" il concetto dell'opera in tasca – a tutti gli effetti poi se pensiamo che Netflix è accessibile da un qualsiasi smartphone. La medaglia, tuttavia, ha sempre due facce. L'aspetto positivo fondamentale da riconoscere consiste nel fatto – non da poco – che i film continuano ad essere prodotti e che lo show va avanti. Il fattore produttivo, d'altro canto, oltre allo smarrimento dell'atmosfera in cui sarebbe

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che spalancherà le porte ad una serie di eventi disastrosi a cui assisterà impotente e sempre più indebolito dai suoi incubi: lo spettro della sfortunata consorte Arlette – assassinata, con una maldestra ferocia e con la collaborazione del quattordicenne Harry, persuaso per giorni da suo padre a commettere il matricidio come unica soluzione affinché “le cose non cambino” - e dai topi che inveiscono sul cadavere di Arlette e che continueranno – tra realtà e allucinazione – a tormentare per sempre Wilfred che perderà anche una mano a causa del morso di uno di loro. Harry fuggerà con Shannon – la fidanzatina figlia dei vicini più ricchi – incinta al quinto mese di suo figlio e i due, datisi alle rapine per sopravvivere senza un centesimo, finiranno per morire: lei ferita da un colpo di proiettile e assiderata dal freddo, lui suicida per il dolore e il senso di colpa aggiunto al peso, ormai divenuto insopportabile, di aver ucciso sua madre. Wilfred non lo cerca bloccato dalla minaccia del figlio di confessare allo sceriffo il delitto di Arlette e da una sorta di folle attaccamento a quella casa e a quel terreno per cui si è macchiato di sangue e che non potrà più coltivare senza una mano né – tanto meno – lasciare a Harry, disperso nella criminalità. Wilfred – infatti – conoscerà la sorte del figlio dal cadavere – non il fantasma – mangiato dai topi e da loro infestato perennemente nelle apparizioni, di sua moglie che risalirà il pozzo in cui – la notte dell’omicidio – era stato gettato il corpo insanguinato, per sussurrare all’orecchio del suo carnefice le ultime ore di vita di Harry e Shannon, raccontandogli i dettagli della morte mentre quest’ultima sopraggiungeva. “Mi disse cose che solo una morta poteva sapere.” Proprio in questo frangente si assiste alla coesione perfetta di realtà, allucinazione e mondo dei morti e dei demoni. Capiamo che non si tratta – infatti – dell’umana follia di Wilfred, magari scatenata dal senso di colpa che in realtà è presente chiaramente in Harry ed evanescente in lui, poiché la morte dei giovani avviene così come era stata descritta. Non udiamo – nel film – la voce del cadavere di Arlette perché ciò che lei vaticina, ha un immediato riscontro nella sequenza successiva; il regista ricorre alla tecnica del montaggio alternato. Il terrore ricreato da Zak Hilditch – forse in ciò trova maggiore gratificazione Stephen King – ha il pregio di concretizzarsi nel reale: non esistono spiriti, soffi di vento, voci d’oltretomba. I cadaveri mangiati dai roditori camminano, parlano, si muovono. I topi rosicchiano il legno, corrono, hanno orribili code fuoriuscenti da occhi e bocche, hanno perfidi denti in grado di strappare le mammelle di una mucca nella stalla. La fotografia è fredda e gli attori sono seguiti da vicino, senza distacco né giudizio. È un terrore corporeo e plastico a cui si può assistere cliccando la locandina del film sulla libreria di Netflix.

Giorgia Bruni

Teatro

Luisa Ranieri protagonista di *The deep blue sea*



Giuseppe Barbanti

Grande prova attrice per Luisa Ranieri in *The deep blue sea* (1952), ancora in tournée a gennaio 2018, uno dei tanti testi di Terence Rattigan, fra i più rappresentati autori inglesi del ‘900 capaci di cogliere in anticipo umori e attese degli spettatori d’oltre Manica, come confermano non solo il successo delle sue pièce in patria ma anche la loro frequente ripresa in altri paesi europei, Italia compresa, all’indomani del debutto in Inghilterra. Anche *The deep blue sea*, con il titolo di *Profondo mare azzurro* debuttò al Teatro Eliseo di Roma nel 1953 per la regia di Luigi Squarzina, fra gli interpreti Aroldo Tieri e l’indimenticabile Andreina Pagnani nel ruolo della protagonista. A conferma della duttilità dei testi di Rattigan si contano più trasposizioni per il grande schermo anche di questa sua pièce. Peraltro la vicenda, ambientata nella middle class inglese repressa e chiusa degli anni ‘50, ha una scena iniziale di grande impatto: una donna, Hester Collyer Page, che scopriremo poi essere la figura femminile, per così dire perno degli intricati sviluppi cui si assisterà, stesa per terra priva di sensi dinanzi ad una stufa a gas spenta. Un tentato suicidio presto sventato, peraltro preoccupante spia del disagio esistenziale vissuto da Hester, una quarantenne che dà scandalo nella pruriginosa società britannica degli anni ‘50. Dopo aver abbandonato il marito, influente giudice dell’Alta Corte, va, infatti, a vivere con Freddie Page, contadino, ex pilota della Raf, alcolizzato e grande appassionato di golf. Le condizioni economiche sono ben diverse da quelle a cui l’aveva abituata il consorte: Hester ha ripreso a dipingere per dare il suo contributo al nuovo ménage, ma, dopo pochi mesi di convivenza, basta che il nuovo partner si dimentichi di farle gli auguri di buon compleanno per farla precipitare in uno stato di prostrazione tale da indurla a tentare di togliersi la vita. Nell’arco delle poco più di dodici ore in cui si consuma la vicenda il pubblico ha modo di ponderare meschinità e piccineria di gran parte delle figure maschili che ruotano intorno ad una donna come Hester:

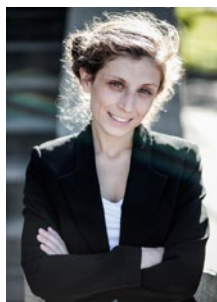


nelle corde di un personaggio, disegnato da Rattigan più di sessantacinque anni fa, il pubblico odierno si ritrova in maniera sorprendente, sentendolo straordinariamente vicino. Gli anni trascorsi hanno fatto perdere peso alla pessima considerazione sociale di cui godeva, pur nella evoluta realtà dell’Inghilterra della metà del secolo scorso, una donna che lasciava il marito per un altro uomo: a proposito di questa scelta di Hester, il regista Luca Zingaretti individua nell’ostinata fedeltà a se stessa del personaggio le ragioni per cui il pubblico odierno si ritrova in lei chiedendosi “Chi oggi ha il coraggio di seguire le proprie aspirazioni più profonde? La protagonista di *The deep blue sea* lascia una vita agiata che la rende moderatamente felice per inseguire se stessa.” Certamente Hester, donna complessa e complicata, è uno dei personaggi femminili di maggior forza e potenza della drammaturgia inglese del ‘900: gli stessi sviluppi della vicenda ce la mostrano molto fragile, combattuta, ai limiti dell’autoannientamento, proprio per questa sua attitudine ad amare senza aver nulla in cambio. Tuttavia le sue risorse interiori vengono fuori, per certi versi inattese, in un finale che apre spiragli di speranza anche nel salotto perennemente scuro, dagli alti soffitti, ideato da Carmelo Giammello in cui si svolge l’intera vicenda: il nuovo compagno Freddie, che, tutto preso dalla sua vita, aveva dimostrato in una serie di battibecchi devastanti di aver compreso ben poco di chi aveva a fianco, finalmente trova lavoro come collaudatore di aerei negli Stati Uniti. L’enigmatica figura di Mr. Miller, l’inquilino del palazzo, radiato dall’albo dei medici, che le aveva prestatato i primi soccorsi quando Hester era stata ritrovata priva di sensi, pare porsi nel finale come figura con cui la generosa Hester può dare una svolta alla sua vita. Accanto alla bravissima Luisa Ranieri, che svetta in un universo maschile permeato di egoismo, sono stati egregiamente guidati da Luca Zingaretti gli altri convincenti interpreti: Maddalena Amorini, Giovanni Anzaldo, Alessia Giuliani, Flavio Furno, Aldo Ottobrinò, Luciano Scarpa, Giovanni Serratore.

Giuseppe Barbanti



Incontro con una professionista della Cineteca Nazionale



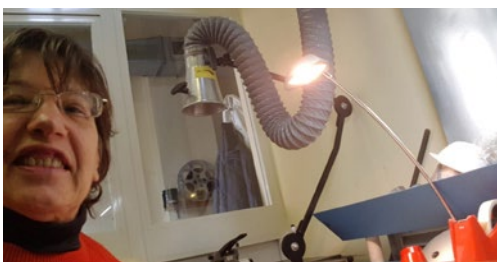
Irene Muscarà

Sempre più spesso oggi si sente parlare di film restaurati. Come inizia il lavoro di restauro di un film? Nel porci queste domande, abbiamo pensato di incontrare la dott.ssa Franca Farina, che da quasi trent'anni lavora alla Cineteca Nazionale del Centro Sperimentale di Cinematografia. Lei si occupa in particolare della salvaguardia del patrimonio filmico, contribuendo proprio alla ricerca e alla ricostruzione di numerose opere filmiche di importanza mondiale. Così è stato, ad esempio, per *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, *La terrazza* di Ettore Scola, *Italiani brava gente* di Giuseppe De Santis, quest'ultimo presentato recentemente alla Festa del Cinema di Roma. **Diari di cineclub** ha incontrato Franca Farina e le ha fatto alcune domande.

Franca, ci racconta quando e come ha iniziato a lavorare al Centro Sperimentale di Cinematografia?

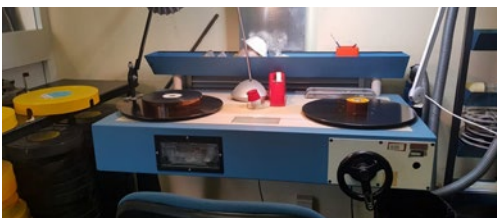
Ci lavoro da quasi trent'anni, quando iniziai era un Ente pubblico non economico, ma dal 1997 è stato trasformato in Fondazione. Il Centro è diviso in Scuola di Cinema e Cineteca Nazionale, per la quale appunto io lavoro, dopo avere vinto un concorso pubblico come operatore cinematografico da proiezione. Avevo preso il patentino come proiezionista, quasi per gioco. Tramite l'ufficio di collocamento ho ottenuto dei contratti a tempo determinato che mi hanno permesso di lavorare come proiezionista al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, a Cinecittà. Fu proprio a Cinecittà che feci la mia più grande esperienza, facendo anche della pratica. Ricordo che c'erano continue proiezioni dei cosiddetti "giornalieri", dovevo essere veloce con i rulli a far il cambio macchina. Ho anche lavorato alla Rai al teatro dell'Opera di Roma e per sei anni al cineclub "Politecnico", dove mi occupavo della direzione della sala. Oggi il lavoro del proiezionista non ha più lo stesso valore. Infatti nelle sale cinematografiche con la tecnologia moderna, anche un bambino schiacciando dei tasti al computer può fare partire un film. Dal 2013, infatti, vista l'assenza di produzione della pellicola, le sale cinematografiche hanno smantellato dalle cabine i proiettori per il 35mm o 16mm, facendo posto alle proiezioni in digitale. Ci sono ancora oggi cinema che mantengono questi proiettori, come il cinema Trevi di Roma e il Palazzo dell'Esposizione, ma la maggior parte delle sale moderne ha eliminato i macchinari. Io sono rimasta una nostalgica della pellicola: la pellicola è ancora il mezzo più sicuro per conservare un film. Oggi il mio compito è quello di ispezionare i materiali d'archivio filmico, per capire come e cosa restaurare. Verifico il loro stato e ne ricavo un giudizio sullo stato di conservazione. Dopo aver classificato la pellicola, nel

caso non fosse catalogata, inserisco gli elementi necessari nella Banca Dati. A volte è necessario cambiare la scatola, dalla latta alla plastica, mettere l'etichetta, fare l'inventario e catalogare. Ho partecipato, ad esempio, al grande restauro del capolavoro di Rossellini, *Roma città aperta*. Per cominciare ho selezionato ogni tipologia di materiali conservato in Cineteca Nazionale e ispezionarlo. Ho impiegato circa due anni. E' un lavoro che richiede forza fisica, ma anche molta attenzione e concentrazione. Il negativo scena di *Roma città aperta* fortunatamente si era conservato in condizioni discrete. Come prima cosa si è preservato in analogico nel formato 35mm, successivamente si è intervenuti in digitale per la pulizia delle rigature e spuntature, lavori eseguiti al laboratorio di Cinecittà. Il restauro conclusivo in 4k lo abbiamo poi realizzato a Bologna. Su questo capolavoro c'era una leggenda. Si diceva che Rossellini quando girava il film, scarseggiando la pellicola, girava con stock rimediati. L'analisi del negativo originale conservato negli archivi della Cineteca Nazio-



Franca Farina al lavoro con la macchina passafilm

nale e i codici trascritti che stavano ai bordi delle diverse pellicole utilizzate, hanno confermato che la leggenda aveva un fondo di verità. Questa mia ricerca è stata poi utile a tanti studiosi di Rossellini. Utilizzo un macchinario chiamato accoppiatrice, dove si possono analizzare varie tipologie di materiale e il contare i fotogrammi che possono mancare, i metri, e il tempo. Spesso capita di rimettere a posto parti di pellicola strappata, a volte è necessario mettere le giunte e fare delle riparazioni alle perforazioni. Quando si analizza queste pellicole, bisogna anche indossare



La macchina passafilm

delle maschere. Ci sono infatti delle polveri e a volte un forte odore acre. Credo si debba parlare di restauro quando si parte da un materiale molto antico, che ha bisogno di essere preservato, integrato e ripulito. Ultimamente ho partecipato anche alle lavorazioni del film di Giuseppe De Santis, *Italiani Brava gente*. Ho analizzato il negativo e fatto il report. Il restauro in



Franca Farina con l'intervistatrice Irene Muscarà

digitale è stato realizzato in un laboratorio esterno. Mi ero occupata anche di altri restauri, quali *Umanità* del 1919 di Elvira Giallanella, una donna regista in quegli anni. Ho lavorato a *Proibito* del 1954 di Mario Monicelli, *La terrazza* del 1980 di Ettore Scola, *L'ultimo pugno di terra* del 1965 di Fiorenzo Serra, *Il ponte dei sospiri* del 1921 di Domenico Gaido e tanti altri. *Ci sono giovani interessati a questo tipo di lavoro?*

A Bologna esiste la *Fiaf Summer School*, La Federazione Internazionale di Archivi di Film, una scuola estiva che ogni anno la Cineteca di Bologna organizza per dei corsi-laboratori. Ci sono tanti giovani affascinati al tema. Io sono stata tanto aiutata dal fatto di essere stata per molto tempo all'estero. Questo ha ampliato le mie competenze. A Lisbona, ad esempio, ho fatto un corso importante di catalogazione e programmazione. Ho approfondito i miei studi anche a Lisbona, Praga e a Madrid. Questi corsi sono stati molto utili per il mio lavoro da archivistica in Cineteca. Al cinema Trevi di Roma da oltre dieci anni, organizzo degli incontri dedicati al cinema sardo. Queste serate sono organizzate con estrema cura. Scelgo con molta attenzione i film, in base all'argomento e alla durata. Anche l'ordine di presentazione non è mai casuale.

Che rapporto ha con gli studenti del Centro Sperimentale?

Molto buono, anche se negli ultimi anni i contatti con gli studenti sono diminuiti. Quando giravano in pellicola era più facile interfacciare con gli studenti. Avevo più modo di incontrarli. Adesso si gira tutto in digitale, e ci sono meno possibilità di relazionarsi.

So che tu parli anche persiano e turco, lingue che hai studiato durante gli anni universitari. Non sono prettamente legate al tuo lavoro. Ti hanno aiutata in qualche modo?

E' vero queste lingue non sono legate al mio lavoro di restauro delle pellicole, ma ultimamente questa conoscenza è servita anche perché mi è stato chiesto di fare da una rivista di cinema la traduzione dal *Farsi* (lingua persiana) in italiano di un articolo su Alberto Sordi. Mi piacerebbe organizzare delle rassegne dedicate al cinema persiano. *Mentre pronunciava questo desiderio e il nostro piacevole incontro stava per finire, gli occhi di Franca si sono illuminati così come quando parlava delle pellicole e del cinema che lei ama tanto.*

Irene Muscarà

Mathera

La città rappresentativa della vita agricola e della cultura rurale in Italia, capitale europea della cultura 2019 nel docufilm della Magnitudo film

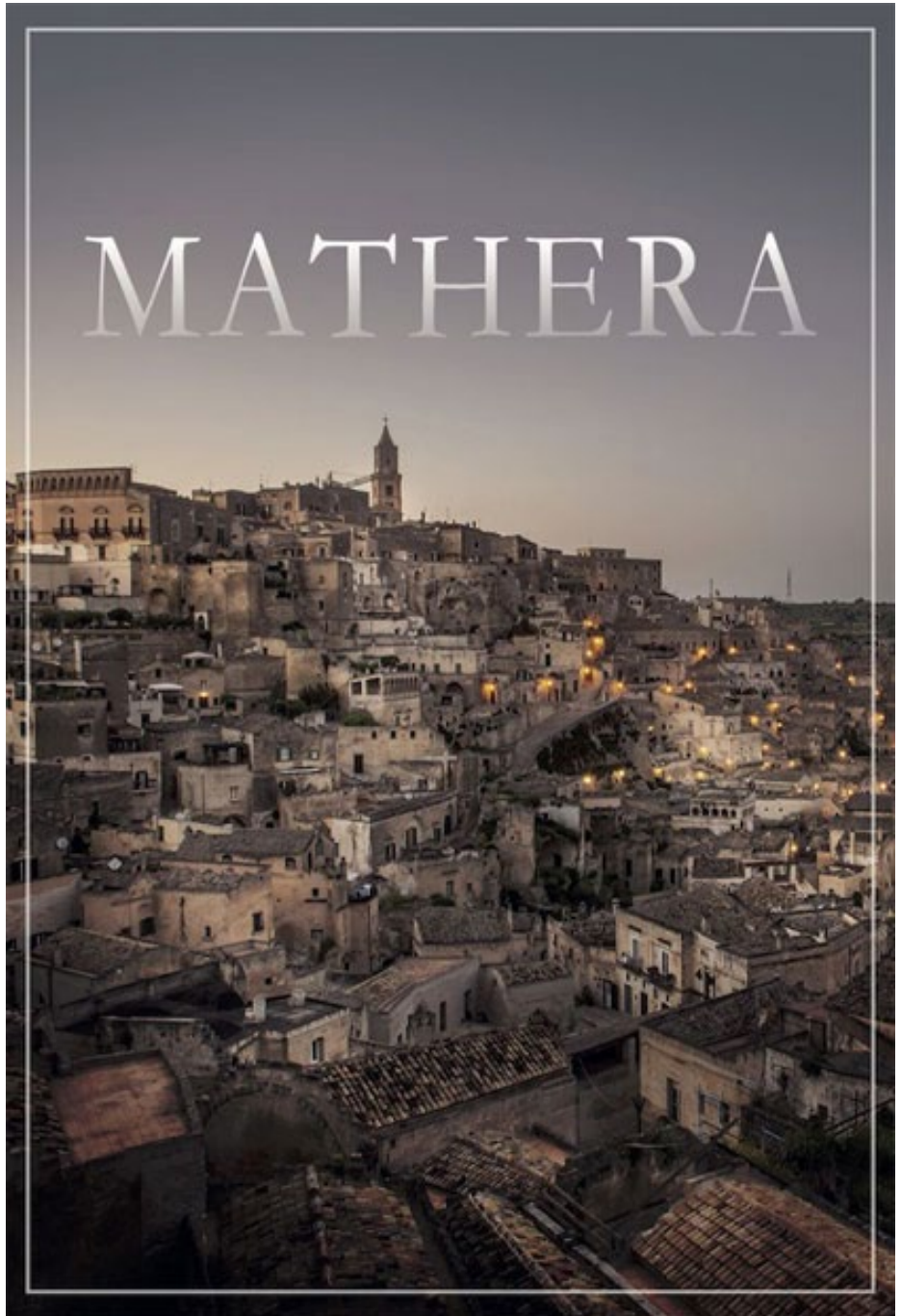


Adriano Silvestri

Il nuovo docufilm *Mathera* (Usa 2018) uscirà lunedì 21 Gennaio, esattamente dopo due giorni dall'apertura ufficiale degli eventi, che sono stati organizzati nella

Città proclamata Capitale Europea della cultura per l'anno 2019. Dopo la proiezione in anteprima del trailer al Rotary Club di Crema, il lungometraggio della Magnitudo Film (casa produttrice di documentari d'arte, con sede a Milano) arriva in tutte le sale italiane, distribuito con Chili. L'opera filmica sarà poi esportata in 74 paesi del Mondo. Il documentarista e giornalista materano Vito Salinaro (del quotidiano "Avvenire") ne ha scritto in gran parte i testi e lo presenta così: "Matera è una affascinante città, rappresentativa di ciò che è stata la vita agricola e la cultura rurale in Italia. Nella lista del patrimonio mondiale dell'Unesco, è riconosciuta come una delle destinazioni turistiche più ambite. Tradizione, scienza e tecnologia convivono e creano un ponte - impreveduto - tra il suo passato folcloristico e il suo futuro luminoso e promettente...". Il produttore Francesco Invernizzi aggiunge: "Raccontiamo l'arte di questa meravigliosa città e dell'intera Basilicata, con il valore scientifico, la cura dei dettagli, lo stile, la struttura e la qualità delle immagini del cinema. La spettacolarizzazione esalta la bellezza, attraverso l'utilizzo delle luci e della moderna tecnologia. Cerchiamo di riportare il mondo della cultura nelle sale, con un look cinematografico, un linguaggio narrativo e una comunicazione accessibile a tutti. Riportiamo sul grande schermo anche l'entusiasmo e la purezza delle persone, che abitano questi luoghi incontaminati e ne testimoniano la storia, tra passato, presente e futuro...". Le macchine da presa, con tecnologia e ottica in formato 8 K, hanno girato per tutta l'estate, in particolare in piazza Duomo, per realizzare il docufilm e hanno fatto seguito a tanti (più di 80) film, girati nella Città dei Sassi negli ultimi cinquanta anni. Si ricordano alcuni titoli significativi: *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini; *Cristo si è fermato a Eboli* (1978) di Francesco Rosi, con Gian Maria Volonté; *La Passione di Cristo* (2004) di Mel Gibson, con Jim Caviezel e Monica Bellucci; *Wonder Woman* (2017) di Patty Jenkins, con Gal Gadot e Chris Pine. Ad aprire gli eventi di Matera 2019, il prossimo 19 Gennaio, è atteso il presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, che - già per Natale - ha voluto al Quirinale un presepe ambientato nella Città di Matera. È prevista una trasmissione in diretta da parte della Rai (dopo quella della notte di Capodanno), che sarà presentata dall'attore Gigi Proietti.

Adriano Silvestri

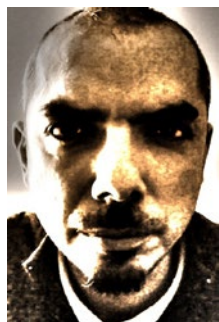


"Del perduto amore" (1998 - girato in parte a Matera) di Michele Placido con Giovanna Mezzogiorno



"Cristo si è fermato a Eboli" (1979 - girato a Matera) di Francesco Rosi con Gian Maria Volonté

Predator falsifica i Gratta e Vinci e fa una gran confusione



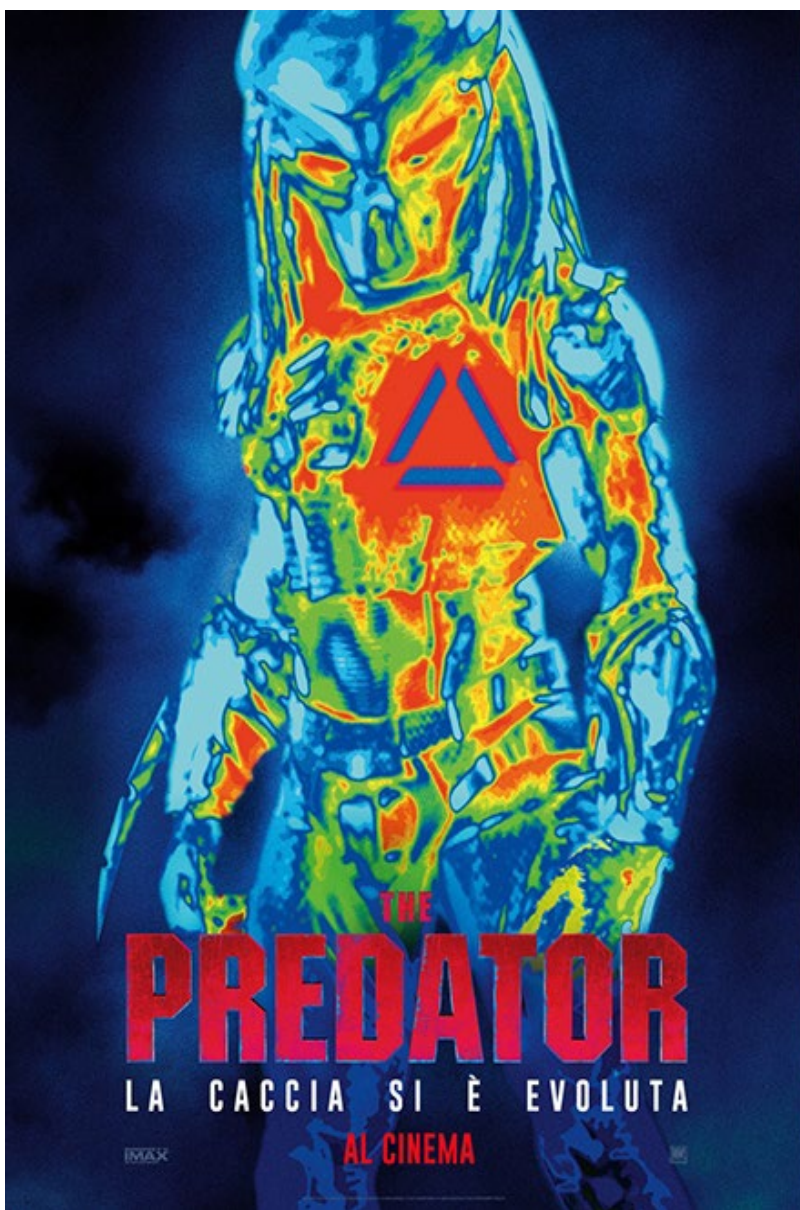
Giacomo Napoli

È il 2018 ed ecco tornare in campo Shane Black, lo "specialistone millennial" dei film d'azione (non originali eh, ci mancherebbe), un regista che tecnicamente ci sa fare ma che come spessore psicologico è paragonabile a una omelette venuta male e non è solo regista, pensate che nei tempi

che pur essendo di livello (perfetto ad esempio Boyd Holbrook nel ruolo del protagonista) non aiuta a sollevare lo spessore psicologico del film, la trama risulta confusionaria e piatta. Ovviamente voler accozzare il disturbo dello spettro autistico del bambino co-protagonista con una storia da fantascienza di serie B non aiuta, come non aiuta voler utilizzare una troupe di pazzi scatenati al posto di un plotone di assassini professionisti. E come se non bastasse, non accontentandosi dell'universo narrativo pregresso riguardante i Predator che per quanto sioccherellone e musco-

loro limiti biologici. Questo invece è una specie di colosso di pietra (pare un Golem in effetti) e va avanti senza la minima ironia (di solito i Predator uccidono perché cacciano, lo fanno per sport, questo invece uccide perché uccide e basta) come un rullo compressore fino allo scontato finale fracassone. Sorvoliamo infine sull'orrido epilogo "filo-americanista" perché se fosse per quello il film meriterebbe zero assoluto. Come salvare una pellicola del genere? Difficile. Senza dubbio, come già accennato, l'azione è resa bene (niente di eccezionale ma funziona) e gli interpreti, per quanto

tutti sopra le righe e con un repertorio di battutacce da record, convincono in quanto tali e qualche sorriso lo strappano, un po' di empatia la generano. Il bimbo autistico, che sembra uno scimmiettamento ingenuo di un altro baby-protagonista (parliamo del *Codice Mercury* ovviamente) risulta perlomeno NON-pateticizzato e anche sufficientemente dignitoso, cosa che si fa apprezzare. Ma il buco nero dell'intero lavoro è proprio questo autoreferenzialismo del mostro-contro-mostro che finisce ben presto per stancare lo spettatore e che esclude quasi totalmente l'intervento umano, relegando i terrestri a buffi e strani spettatori sullo sfondo del macello interstellare. Poco importa che alla fine gli invasori vengano ricacciati a casa loro, tanto torneranno e continueranno ad utilizzare la Terra come ring. Se siete dei duri col culo parato allora ve la caverete e verrete anche promossi, viceversa diventerete spezzatino. Purtroppo da un pezzo a questa parte assistiamo a un vero scempio di certi capisaldi del cinema horror e fanta-horror (i vari *Alien Vs Predator*, *Freddy Vs Jason...* eccetra...) dove le buone idee e i buoni spunti iniziali, alle volte davvero seri, vengono sprecati al servizio di un caos inconcludente in cui l'unico vero protagonista è il gusto della distruzione fine a sé stessa. La società delle persone comuni si è generalmente involuta ad un livello molto infantile e narcisistico e questo non è affatto bello, per quanto fosse prevedibile. Ringraziamo certi accaniti servi del sistema occidentale (in primis la MARVEL) se le cose vanno così! Riguardo a *The Predator* lasciate perdere e guardate qualcos'altro, tanto è un film inutile.



l'intero lavoro è proprio questo autoreferenzialismo del mostro-contro-mostro che finisce ben presto per stancare lo spettatore e che esclude quasi totalmente l'intervento umano, relegando i terrestri a buffi e strani spettatori sullo sfondo del macello interstellare. Poco importa che alla fine gli invasori vengano ricacciati a casa loro, tanto torneranno e continueranno ad utilizzare la Terra come ring. Se siete dei duri col culo parato allora ve la caverete e verrete anche promossi, viceversa diventerete spezzatino. Purtroppo da un pezzo a questa parte assistiamo a un vero scempio di certi capisaldi del cinema horror e fanta-horror (i vari *Alien Vs Predator*, *Freddy Vs Jason...* eccetra...) dove le buone idee e i buoni spunti iniziali, alle volte davvero seri, vengono sprecati al servizio di un caos inconcludente in cui l'unico vero protagonista è il gusto della distruzione fine a sé stessa. La società delle persone comuni si è generalmente involuta ad un livello molto infantile e narcisistico e questo non è affatto bello, per quanto fosse prevedibile. Ringraziamo certi accaniti servi del sistema occidentale (in primis la MARVEL) se le cose vanno così! Riguardo a *The Predator* lasciate perdere e guardate qualcos'altro, tanto è un film inutile.

l'intero lavoro è proprio questo autoreferenzialismo del mostro-contro-mostro che finisce ben presto per stancare lo spettatore e che esclude quasi totalmente l'intervento umano, relegando i terrestri a buffi e strani spettatori sullo sfondo del macello interstellare. Poco importa che alla fine gli invasori vengano ricacciati a casa loro, tanto torneranno e continueranno ad utilizzare la Terra come ring. Se siete dei duri col culo parato allora ve la caverete e verrete anche promossi, viceversa diventerete spezzatino. Purtroppo da un pezzo a questa parte assistiamo a un vero scempio di certi capisaldi del cinema horror e fanta-horror (i vari *Alien Vs Predator*, *Freddy Vs Jason...* eccetra...) dove le buone idee e i buoni spunti iniziali, alle volte davvero seri, vengono sprecati al servizio di un caos inconcludente in cui l'unico vero protagonista è il gusto della distruzione fine a sé stessa. La società delle persone comuni si è generalmente involuta ad un livello molto infantile e narcisistico e questo non è affatto bello, per quanto fosse prevedibile. Ringraziamo certi accaniti servi del sistema occidentale (in primis la MARVEL) se le cose vanno così! Riguardo a *The Predator* lasciate perdere e guardate qualcos'altro, tanto è un film inutile.

Giacomo Napoli

Styx



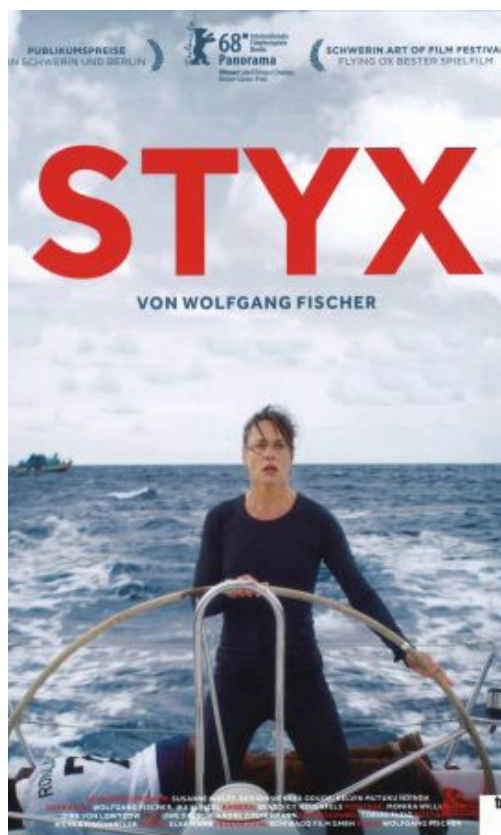
Elisabetta Randaccio

Lo Stige, nella mitologia classica, è il fiume che scorre nell'Oltretomba, un cupo confine tra la vita e la morte. Dando al suo ultimo film il titolo *Styx*, il regista austriaco Wolfgang Fischer ha anticipato il senso della sua opera. Ambientato nel tratto del Mediterraneo tra Gibilterra e l'Africa, *Styx* racconta di probabilmente vivi e di sicuri morti, focalizzandosi su un episodio esemplare del tentativo di una nave (parola grossa definirla tale) di migranti di attraversare "il fiume infernale", il Mediterraneo divenuto la tomba di chi insegue una esistenza maggiormente dignitosa. *Styx* affronta questo drammatico problema in maniera originale. Vediamo la dottoressa Reike che si vuol concedere un viaggio in solitario nella sua barca iperaccessoriata. La meta è l'isola di Ascension, descritta da Darwin nei suoi testi scientifici e di esplorazione, ancora ritenuta un paradiso naturale. La donna insegue, infatti, un luogo dove la natura sia incontaminata e pacificata nei confronti dell'uomo. Buona parte del film, quasi del tutto privo di dialoghi, è la descrizione di tale viaggio e di questa donna forte, determinata, indipendente e colta, fuori da qualsiasi stereotipo. Non sappiamo niente del suo passato, tranne la sua professione, perché in una delle prime scene del film l'abbiamo vista impegnata insieme ai colleghi di un'ambulanza mentre prestava le prime cure alla vittima di un incidente. Qualche recensore ha stigmatizzato questo come mancanza di approfondimento del personaggio, ma è proprio il suo rimosso "tipico" passato a rendere Reike ancor più interessante. Fondamentale la strepitosa interpretazione di Susanne Wolff. Dopo una tempesta, affrontata con abilità dalla donna, appare all'orizzonte una nave in cattive condizioni; i naufraghi si sbracciano per chiedere aiuto, qualcuno cade in mare, la situazione appare subito drammatica. Reike chiede aiuto alla capitaneria, le dicono di non avvicinarsi, di non creare altro panico, arriveranno presto i soccorsi. Ma questi ultimi tardano e un adolescente si butta in mare dalla nave dei migranti. La donna lo soccorre. Non c'è neppure in questo caso uno scivolone emotivo. Il breve rapporto tra i due è difficile: il ragazzo vorrebbe salvare altre vite (la sorella è rimasta sulla nave), Reike capisce che da sola può fare ben poco e vorrebbe aspettare gli aiuti, che tenta di sollecitare persino segnalando la sua barca in grave pericolo. Quello che succederà, poi, non sarà un happy end per nessuno, neppure per la protagonista. *Styx*, girato con grande professionalità da Wolfgang Fischer, è un film bello e necessario, capace di affrontare un problema politico e umanitario senza ricatti emotivi, ritraendo la realtà nella sua dura essenzialità. Distribuito dal "Cineclub Internazionale Distribuzione", a

cui siamo grati della coraggiosa scelta, è stato presentato in anteprima a Cagliari a fine novembre all'interno della rassegna "Visioni ai margini" al Cine Odissea, una manifestazione sul cinema del reale, realizzata dallo "Spazio 2001" con il contributo della Regione Sardegna. All'evento, che ha coinvolto anche Amnesty International di Cagliari, ha partecipato il regista Wolfgang Fischer, il quale ha risposto alle domande del pubblico.

Quando è nata l'idea di realizzare Styx

Pensavo al film da nove anni. Avevo l'esigenza di parlare del fenomeno migratorio, di come ci poniamo e di che cosa facciamo nel mondo



su questo tema. La sceneggiatura risale appunto a nove anni fa e nel 2016, finalmente, ho girato il film a Malta. Ho realizzato anche delle riprese a Gibilterra, dove mi avevano affascinato le scimmie che vivono in quel luogo tra le rocce, ma che scendono anche tra le vie della città. Mi è parso un esempio in cui la natura è più forte del nostro mondo.

Girando il film ha potuto osservare come si evolveva l'atteggiamento di alcuni stati nei confronti del problema dei migranti?

A Malta, dove ho realizzato la maggior parte delle riprese, prima erano presenti le navi delle ONG per soccorrere i naufraghi migranti. In questo momento molto è cambiato, quasi non si vedono più le imbarcazioni di aiuto. C'è da notare, poi, un fatto inquietante: l'emigrazione dei disperati si sta spostando addirittura dall'Africa al Brasile.

Dobbiamo, però, conservare la speranza per cambiare questa situazione. Dobbiamo affrontare

il problema tutti insieme, collaborando e riflettendo. Ora, per esempio, nel mio paese, in Austria, c'è una scena politica difficile soprattutto nei confronti di questa tematica, ma sono convinto come sia necessario l'impegno collettivo per ottenere qualche soluzione.

Lo script su cui si basa il film è stato modificato durante le riprese?

Sono stato fedelissimo alla sceneggiatura, in pratica non c'è stata improvvisazione. È stata una sfida pensare a una storia praticamente senza dialoghi e mancante di antagonista. L'attrice, Susanne Wolff, doveva interpretare il personaggio con una certa fisicità, ma anche con profondità psicologica. Il film mi ha dato grandi soddisfazioni, è arrivato finalista al "Premio Lux" del Parlamento europeo, dove è stato proiettato e ha avuto un forte riscontro.

La prima parte del film ci racconta molto realisticamente una navigazione. Lei è un esperto velista? Non sapevo niente di vela prima di realizzare il lungometraggio. Il mio cameraman, per lavorare alle riprese, ha dovuto fare un corso di vela, come me. A Malta ci siamo, poi, cimentati in varie situazioni di navigazione anche estreme con mare forza nove. Abbiamo, così, capito come ci si comporta in mare aperto. Per realizzare Styx non mi sono servito di effetti speciali, persino la scena della tempesta è reale. Siamo stati 42 giorni su una barca di undici metri. Tutte le scene in cui è coinvolta Susanne Wolff sono state girate a bordo barca; è stata una impresa difficile e, in certi casi, pericolosa.

Quale è stato il rapporto con gli attori?

A parte la Wolff, quasi tutti gli interpreti sono non professionisti, come i militari di soccorso maltesi, per esempio. Ho lavorato con persone che avevano sperimentato quelle vicende drammatiche e avevano anche la necessità di raccontarle. Tutto quello che si vede nel film è veramente successo; il Mediterraneo è costellato di imbarcazioni impossibilitate ad arrivare in un porto sicuro. Ho parlato a lungo con chi ha avuto questa esperienza, non ho inventato niente.

Il bambino l'ho trovato selezionando 70 ragazzi in una associazione che a Nairobi si interessa degli adolescenti provenienti dagli slums. Il bambino protagonista ha dovuto fare, prima delle riprese, un corso di nuoto; era sempre estremamente motivato. Dopo l'interpretazione in *Styx*, è stato contattato per due altri film, uno in Spagna e uno a Hollywood.

Quale è il significato del titolo

Stige è il fiume infernale, che separa i vivi dai morti. Nella contemporaneità abbiamo due mondi, l'Europa e il Mediterraneo, che sta diventando un mare di cadaveri.

Come ha scelto la colonna sonora?

Ho cercato una musica che assecondasse i suoni della natura e non fosse né parallela né antagonista alle scene. Abbiamo lavorato a lungo e duramente sul soundtrack nella post produzione.

Elisabetta Randaccio

Immerge San Frediano

Un concerto di immagini e individualità per raccontare San Frediano da diversi autori



Pierfrancesco Bigazzi

Spinti dalla voglia di condividere la nostra passione del "fare cinema", abbiamo deciso di creare, a Firenze, una residenza artistica che potesse ospitare alcuni giovani registi e condividere un loro originale progetto cinematografico. Una residenza che potesse dare l'occasione di produrre un vero e proprio cortometraggio. Abbiamo voluto offrire un'occasione che possiamo trovare in pochi, pochissimi, workshop o stage o residenze: essere autori e registi e avere la possibilità di una piccola troupe e una piccola produzione da gestire. Lavorare a pieno per due settimane su un'idea, svilupparla, strutturarla e realizzarla, immergendosi totalmente nel progetto. Oggi non è affatto semplice poter realizzare un cortometraggio con una certa professionalità e trovare una produzione che te lo gestisca. Di solito devi finanziarlo con i propri risparmi. I "bandi" che ogni tanto vengono pubblicati da varie istituzioni, hanno un lavoro dietro che molte volte un giovane regista non riesce a gestire e quindi concludere. Avere quindi la possibilità di poter lavorare su un pur piccolo ma buon set, è un'occasione che non capita spesso. E quindi poter cimentarsi nella regia a tutti gli effetti e avere, a conclusione della residenza, un prodotto che può servire ad aprire altre porte, è stata la nostra finalità quando abbiamo pensato a *Immerge San Frediano*. La "missione" era raccontare uno dei quartieri più popolari e creativi di Firenze, le sue tradizioni e le sue attuali contraddizioni. La sua storia e l'oggi. La proposta è stata rivolta a tutti gli artisti under 35 disposti a partecipare e a vivere una parte di Firenze dopo essersi documentati e aver immaginato un lavoro cinematografico ispirato al quartiere. Dalle diverse domande di partecipazione arrivate, sono stati selezionati Christian Velcich, Beatrice Baldacci, Sara Zunino, Mehdi Ben Temime. Giovani artisti provenienti da diverse parti d'Italia che hanno vissuto fra settembre e ottobre del 2018 in San Frediano e, accompagnati dagli ideatori, hanno intervistato gli abitanti, si sono fatti raccontare le loro storie come testimonianze contemporanee. Si sono calati nell'atmosfera dell'Oltrarno fiorentino per poi provare a documentarla nei propri lavori, partendo dalle voci del quartiere, ma anche facendosi trascinare dalle proprie sensazioni, in un contesto particolare ma rivolto al mondo. Come organizzatori abbiamo cercato fin da subito di instaurare un buon rapporto con i quattro selezionati e metterli a loro agio. Il tempo che hanno avuto per poter realizzare il proprio progetto non era molto e quindi abbiamo pensato di accoglierli subito con lo spirito giusto per poter lavorare con fiducia e amalgamazione. I giovani registi hanno potuto confrontarsi

con il luogo e le persone che ci abitano. Hanno avuto la possibilità di avere un confronto sempre vivo con alcuni membri dello staff che hanno sostenuto la residenza come tutor. Interagire, parlare, discutere, capire e modificare le proprie idee e sensazioni, condividendo con ragazzi più o meno della stessa età: questa è stata l'idea. Il gruppo di lavoro era composto da persone del settore, già con una buona esperienza, ma non dovevano avere la presunzione di insegnare niente. L'obiettivo, raggionato, è stato crescere insieme. Testimonial del progetto Immerge è stato il regista e attore toscano Alessandro Benvenuti che ha più volte affermato quanto sia importante rivolgersi e sollecitare giovani filmmaker: *"ed è anche importante farlo nel quartiere di San Frediano, un luogo ancora oggi vitale per Firenze"*. Infatti quale miglior location di San Frediano, un quartiere (anzi un "rione") di Firenze pieno di umanità e di storie? Un pezzo di città che ci ha accolto benissimo e ci ha dato un aiuto importante per poter mettere a proprio agio l'artista, dal mangiare, all'ospitalità, al raccontarci la propria vita, allo stare ad ascoltare. Abbiamo avuto il piacere di avere alcuni "ciceroni" che ci hanno trasportato in quel mondo, che ci hanno guidato per le vie del "borgo", permettendoci di conoscere ambienti differenti, ma anche sentimenti e frammenti di vita comuni. Siamo contenti dei quattro cortometraggi che sono stati realizzati. La scelta dei registi è stata proficua, bravissimi nel loro lavoro, nel cogliere quella che è la peculiarità del quartiere. Con tutte le difficoltà del caso, sono riusciti a raccontare - con qualità tecnica e soprattutto narrativa - piccole grandi storie che hanno offerto belle emozioni.

Pierfrancesco Bigazzi



Pierfrancesco Bigazzi dello staff di Immerge (foto di Niccolò Vonci)



Christian Velcich, artista residente (al centro) con Matteo Laguni e Pierfrancesco Bigazzi dello staff di Immerge (foto di Niccolò Vonci)



L'artigiano Dimitri Villoresi protagonista di uno dei cortometraggi (Foto di Matteo Laguni)



Sara Zunino, artista residente davanti alla mostra temporanea di foto Immerge (foto di Niccolò Vonci)



Sopralluoghi da parte dello staff di Immerge (foto di Niccolò Vonci)

Immerge - Residenze artistiche San Frediano



Immerge San Frediano è un progetto della Materiali Sonori che si avvale della collaborazione di Consiglio del Quartiere 1 - Centro Storico di Firenze, Biblioteca Thouar, Libreria Indipendente Tatà, Associazione Amici

del Nidiaci, Scuola Calcio Lebowski, Bianchi del Calcio Storico di Santo Spirito, Associazione Navicellai, Torino Santa Rosa, Teatro del Cestello, libreria Black Spring, e molti esercenti della zona. Il coordinamento è di Matteo Laguni e Pierfrancesco Bigazzi e dello staff di Associazione Culturale Immerge, Black Oaks Pictures, Materiali Sonori Pictures, con il sostegno del MiBAC e di SIAE, nell'ambito dell'iniziativa "Sillumina - Copia privata per i giovani, per la cultura".

immerge.it - www.facebook.com/immerge.it

VISIONI DI cine(ma) indipendente, brevi tracce biografiche

Circolo del Cinema FICC Cesare Zavattini di Reggio Calabria



Tonino De Pace

Con quella appena conclusasi, di cui su queste pagine sarà data un resoconto diviso tra cronaca e contenuto, *Visioni di cine(ma) indipendente* ha raggiunto la sua settima edizione. L'idea che ha guidato il nostro Circolo a mettere in piedi una manifestazione del genere, al suo nascere, è stato quello di offrire uno schermo ai giovani autori, ai filmmaker che nonostante un progressivo e a volte instancabile lavoro, non trovano un luogo dove finalizzare il risultato del proprio impegno. È da questa esigenza, quasi primaria, che *Visioni*, nasce ed è attorno a questa idea che l'iniziativa negli anni, è diventata più consistente, più ricca, più articolata. In ogni caso, queste giornate, nonostante le mutazioni intervenute, vogliono continuare a gettare uno sguardo a quel mondo variegato e vivace del cinema produttivamente indipendente che si nutre di suggestioni e poggia su strutture precise che appartengono più alla stratificazione culturale dell'autore, piuttosto che al suo desiderio di concepire un testo narrativo. Le prime due edizioni dell'iniziativa, che all'epoca era limitata a due giornate, nel rispetto dell'idea che le aveva generate sono state strutturate secondo la regola di un monte ore di proiezione definito. Consideravano concluse e si stabiliva il palinsesto. Un'idea funzionale alla natura del cinema

che il Circolo voleva divulgare. Un primo passo verso una conoscenza che si intendeva, nei fatti praticare, sia di quel cinema, naturalmente considerato marginale, ma che diventava occasione per una conoscenza con gli autori che hanno voluto partecipare a questa anomala rassegna. A distanza di tempo abbiamo scoperto che negli anni '70 Chris Marker aveva ideato una simile occasione di incontro tra autori, organizzata secondo questi stessi criteri. Non lo sapevamo quando abbiamo iniziato, ma la scoperta ci ha fatto indubbiamente piacere. L'idea che sta alla base di una evoluzione è che mai ci si deve sentire appagati, deve restare sempre un margine di *insoddisfazione* che ti permetta di aggiustare il tiro, di migliorare il percorso, di aggiornare l'idea. In questa prospettiva, nel breve volgere di pochi anni, abbiamo operato in modo da trasformare l'idea iniziale in qualcosa di più largo, abbiamo provato a rompere i confini di un orizzonte che da subito sembrava stretto, nonostante tutto. Visioni di cine(ma) indipendente, nel rispetto dell'idea originaria e quindi muovendosi sempre all'interno di quella parte del mondo straordinariamente ricco di idee, è divenuto altro, è divenuto confronto tra autori più maturi o affermati e più giovani (Cotronei, Tarzia e Ferri, Piavoli), ma anche spettro monografico di una filmografia (D'Agostino e Lavorato), quando questa traduce una condizione precisa della propria esistenza. In questo spirito, che sa di militanza culturale, le varie edizioni che si sono susseguite hanno ricalcato questi criteri via via aggiornati secondo le esigenze che sentivamo forti e imprescindibili. L'aver ospitato, in qualità di esperto di questo mondo, Davide Oberto selezionatore del Festival di Torino e poi il cinema gelido di Luca Ferri e quello geometrico di Jonny Costantino, oppure le immagini trasversalmente controcorrente di Franco Piavoli e quelle rivoltose di Arturo Lavorato e Felice D'Agostino e quelle ancora in via di formazione, ma con un carattere ben preciso di Michele Tarzia oppure le ragioni intuizioni del collettivo Canecapovolto, ha solo significato restituire al pubblico un diritto che oggi tra piattaforme e reti ottiche sembra ancora, drammaticamente inaccessibile, che è quello di scegliere di guardare un cinema che sia non tanto diverso, quanto maggiormente stimolante, non esaustivo, che lascia interrogativi, piuttosto che definire necessarie narrazioni.



Visioni di cine(ma) indipendente 2017. Foto di gruppo del Circolo "Zavattini" con al centro Franco Piavoli e alla sua destra: Giulio Sangiorgio, Tommaso Cotronei, Luca Ferri. (foto Lidia Liotta)



Visioni di cine(ma) indipendente 2018. Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria – al tavolo da sinistra: Michele Tarzia, Saverio Pazzano, Tonino De Pace, Lucrezia Ercoli, Ottavio Amaro - (foto: Dario Condemi)



Visioni di cine(ma) indipendente 2018. Pubblico nella sala della Residenza Universitaria di Merito dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria – (foto: Dario Condemi)



Visioni di cine(ma) indipendente 2018. Da sinistra: Arturo Lavorato, Natale Restuccia, Alberto Conia, Felice D'Agostino - (foto Dario Condemi)

Quel cinema che il '68 ha rimarcato con le sue aperture al nuovo e che abbiamo provato a raccontare in questa ultima ed emozionante edizione.

Tonino De Pace

FICC
Circolo del Cinema Cesare Zavattini Reggio Calabria - Via Demetrio Tripepi n. 110

www.circolozavattini.it
Edicola virtuale di
Diari di Cineclub

In piena luce, senza più divieto ai minori di 18 anni

Circolo del Cinema FICC Band Apart di Oristano



Raimondo Aleddu

Si è discusso molto, più del solito, dopo ogni proiezione della rassegna "In piena luce". Si è discusso ciascun film in modo vivace e si è continuato a parlarne dopo la conclusione del dibattito finanche nei giorni successivi. Tutto il pubblico ha partecipato attentamente e il discutere non è mai mancato di essere un dialogo continuo quantunque le opinioni differissero e la dialettica si animasse talvolta di componenti emozionali. Pur nella diversità dei pareri espressi e degli argomenti sostenuti, al termine del discutere è sempre stato riconosciuto il valore artistico dell'opera proposta, persino quando le esperienze spettatoriali erano rimaste piuttosto inconciliabili. Accogliere la rassegna è stata una non facile scelta organizzativa per Band Apart, alla prova con la prima programmazione annuale, dopo l'esordio a metà giugno dello scorso anno, perché per numerosi associati il frequentare un circolo del cinema era una esperienza molto recente e perché si sarebbe rischiato di esporre l'Associazione al pregiudizio benpensante, considerando che nella piccola cittadina di Oristano non si era mai vista una simile rassegna di film vietati ai minori di diciotto anni ideata e proposta con finalità culturali. Nell'epoca in cui la pornografia audiovisiva è ormai una caratteristica della cultura popolare, perché riproporre *L'empire des sens*, ideato, scritto, diretto, da Nagisa Ōshima a metà degli anni Settanta? Perché vedere i più recenti *The Brown bunny* e *9 songs*? Perché guardarli e discuterne insieme, come era scritto in caratteri Maiuscoli nella locandina? Prima di enunciare quali propositi hanno motivato la rassegna bisogna però mettere in evidenza (in luce) l'obiettivo primario che soltanto 'a posteriori' principiava — film dopo film — a divenire consapevolezza davvero condivisa da noi tutti che abbiamo partecipato ai tre appuntamenti: sperimentare l'esperienza comunitaria dell'opera d'arte che si realizza con la discussione da parte del pubblico. Associata alla bella foto di Ed van der Elst che raffigura due amanti abbracciati mentre

giacciono nudi in un letto, la denominazione "In piena luce" ha giustamente fatto pensare alla sessualità e a delle immagini audaci. La lettura del primo titolo in rassegna, poi — il film di Ōshima — induceva a una facile (e in parte erronea) interpretazione riduttiva di una rassegna che, *tout court*, avesse per tema l'eroticismo. L'intento ideativo della rassegna, però, per mezzo di "tre film d'autore" e con la denominazione che rimandava alla sessualità messa in scena senza troppo celare, ineriva piuttosto la possibilità di discutere della

soltanto al termine del film), come premessa generale alla rassegna è stato appunto fatto diretto riferimento alla produzione di immagini sessuali con finalità non primariamente artistiche ed è stato citato il film *Deep throat* (1972), noto esempio di film porno avente almeno una struttura narrativa. Il film di Gerard Damiano primeggia nella classifica dei «dieci migliori incassi di tutti i tempi assieme a *Titanic*, *E.T. l'extra-terrestre* e *Biancaneve e i sette nani*»¹ .. tralasciando «l'ineguagliato record delle 500.000 videocassette vendute nella sola

America»² e destinate alle visioni private (principale ambito di consumo della pornografia di immagini in movimento). Il film di Nagisa Ōshima, opera miliare e — a parere di chi scrive — capolavoro della rappresentazione cinematografica dell'eroticismo e della sessualità, può essere invece considerato una risposta autoriale ai tentativi della pornografia di imitare il cinema. Il 27 novembre, nell'introduzione a *The brown bunny*, interpretato da Vincent Gallo e Chloë Sevigny, l'argomento extra narrativo su cui riflettere è stato proprio quello dell'impersonare i personaggi, in scene di sesso esplicito e non simulato, da parte di attrici e attori noti, di solito decisamente restii a tali interpretazioni. Il quattro dicembre, terzo e ultimo appuntamento della rassegna, il tema pertinente su cui riflettere, proposto nel discutere *9 songs*, riguardava ancora la rappresentazione: può essere la sessualità stessa l'elemento principale del meccanismo narrativo? Diversamente da quanto accade con la pornografia, la rappresentazione artistica della sessualità può essere condivisa anche riaccendendo le luci in sala.

Raimondo Aleddu

Tra i promotori di Lampalughis, anima le attività del circolo di San Vero Milis dall'anno 2010. Avendo creduto nel progetto dell'Associazione Culturale Cinematografica Band Apart ne segue le attività sin dalla sottoscrizione dell'atto costitutivo. Fa parte della Segreteria del Centro Regionale Sardegna della FICC.

¹ P. Calò, G. Grosso Ciponte (2002), *Gola Profonda. La pornografia prima e dopo Linda Lovelace*, Torino, Lindau.

² IDEM

IN PIENA LUCE



Ed van der Elst

CIRCOLO ADERENTE ALLA FICC

Band Apart

diretti@bandapart@gmail.com
www.associazionebandapart.it

TRE FILM D'AUTORE

20 NOVEMBRE - L'EMPIRE DES SENS - NAGISA OSHIMA - 1976

27 NOVEMBRE - THE BROWN BUNNY - VINCENT GALLO - 2003

04 DICEMBRE - 9 SONGS - MICHAEL WINTERBOTTOM - 2004

PROIEZIONI CON DISCUSSIONE

ALLE ORE 20:30 IN VIA CANALIS 10 A ORISTANO

L'ingresso è riservato ai soli soci BAND APART
E' possibile tesserarsi il giorno delle proiezioni a partire dalle ore 20:00
Il costo della tessera associativa è di 10,00 € ed è valida per tutte le iniziative Band Apart 2018

rappresentazione artistica dell'eroticismo e della sessualità visibile persino con scene di sesso esplicito che raffigurassero le persone nella loro completezza di esseri umani (soggetti diversamente dalle rappresentazioni seriali proposte dalla pornografia che mostrano dell'umano anzitutto le parti (oggetti) private del mistero e della completezza propria dell'essere. Il venti novembre, nell'introdurre *L'empire des sens* (il titolo giapponese *Ai no corrida* [la corrida dell'amore] fu reso noto a tutti

Red Land, terra di bauxite e di partigiani

L'attore Romeo Grebenšek si racconta a Diari di Cineclub



Alessandro Radovini

È in sala dal 15 novembre *Red Land* (*Rosso Istria*), opera prima del regista italo-argentino Alexandro Hernando Bruno. La traduzione del titolo desta perplessità: 'Red land' significa 'Terra rossa', non 'Rosso Istria'. L'interrogativo è presto risolto: il film è ambientato dopo l'8 settembre 1943 nell'Istria allora italiana e racconta la storia di Norma Cossetto, laureanda in geologia con una tesi sulla terra istriana, dal particolare colore rosso per la forte presenza di bauxite. Rosso è anche il colore dei partigiani jugoslavi che in quelle terre combatterono e sconfissero il nazifascismo. Un film su un periodo storico tragico in un luogo periferico, al confine orientale d'Italia. Qui vivono da secoli genti di lingue diverse: italiani, sloveni, croati, la cui convivenza venne avvelenata da fine Ottocento in poi da nazionalismi, fascismo e guerre, che provocarono drammi come quello della protagonista, figlia di un dirigente fascista locale e uccisa violentemente dai partigiani. Un argomento che è terreno minato perché continua a dividere l'opinione pubblica. È idea diffusa che delle vicende del confine orientale d'Italia non sia mai approfondito. In realtà studi, saggi, opere letterarie non mancano. Sono numerosi anche gli opuscoli propagandistici. Probabilmente se ne è parlato poco a Roma e sui grandi mass-media. Sicuramente chi ne ha scritto, anche solo in letteratura, è stato in qualche modo boicottato dall'Italia

che conta: l'istriano (di lingua italiana) Fulvio Tomizola ha faticato ad essere riconosciuto come grande scrittore, il triestino (di lingua slovena) Boris Pahor ha pazientato decenni prima che i suoi romanzi venissero tradotti in italiano, gli autori della comunità nazionale italiana di Slovenia e Croazia continuano a essere relegati in edizioni che hanno poco mercato. Il cinema se ne è occupato solo in pochissime occasioni, molto male (*Porzùs* di Renzo Martinelli, Italia 1997; *Il cuore nel pozzo* di Alberto Negrin, Italia 2005) o molto bene ma con una distribuzione scadente (*La frontiera* di Franco Giraldi, Italia 1996; *Piran, Pirano* di Goran Vojnovič, Slovenia 2010). *Red Land* deve quindi sobbarcarsi l'involontario compito di essere tra quegli unici film che trattano l'argomento e quindi verrà certamente evocato qualora si cercasse un supporto audiovisivo sul tema, anche se la ricostruzione delle vicende non è storicamente corretta e l'impostazione è decisamente di parte e decontestualizzata. Non si tratta certo di un'opera di riconciliazione con la storia e con le memorie di queste



terre martoriate, cosa che invece era stata dichiarata quale obiettivo del film. Sono da segnalare invece la buona fotografia ed i bei costumi mentre ancora acerba risulta la regia, penalizzata dall'eccessiva lunghezza (150 minuti che portano a ridondanza e dilatazione dell'intreccio narrativo), sebbene riscattata dalla direzione degli attori. Se Franco Nero o Geraldine Chaplin non hanno bisogno di presentazioni, tra gli interpreti merita particolare menzione Romeo Grebenšek, talentuoso

parte simile?

Tutte le persone nella vita sono sia buone che cattive. Abbiamo tutto dentro di noi. Tutti siamo attori nella vita. Dentro di noi abbiamo tutte le parti, anche quelle che non esprimiamo. Quello che viene fuori dipende anche dalla situazione. Interpretando questo ruolo ho dovuto cercare la cattiveria che è dentro di me. Anch'io ce l'ho; questo non vuol dire che io sia cattivo, ma posso recitarla. Il personaggio che ho interpretato non è banale: troppo spesso nei film il cattivo lo è, sono antagonisti arrabbiati e basta; Mate, il personaggio del film, invece ha uno spessore psicologico: è un cattivo, ma difende la sua gente, magari non come si deve, ma la difende. Noi attori vogliamo recitare perché ci appassiona una ricerca in noi stessi, nello specifico dovevo far uscire questa cattiveria, capire come sono io e come reagisce invece questo personaggio.

In questo film hai lavorato con un regista alla sua opera prima. Cosa ne pensi?

Il regista per me è molto importante, non riesco a recitare se non creo un buon rapporto con lui. Questo mi succede anche a teatro. Alexandro Bruno

non sembrava un regista alla sua opera prima, era come se avesse già diretto 100 film. Non ci conoscevamo, ma quando ci siamo visti per la prima volta, dopo cinque minuti ci era chiaro che avevamo una reciproca empatia. In certi momenti non era necessario neppure che mi parlasse, con un semplice sguardo mi diceva già tutto. Con lui ho avuto un rapporto intenso, che dopo il film è diventata anche una sincera amicizia slegata dalle nostre professioni. Spero tanto che comunque in futuro ci siano altre occasioni per lavorare ancora insieme. Ma devo dire che anche con gli altri attori il rapporto è stato straordinario, abbiamo lavorato bene ed ho imparato molto da loro.

Per finire, quali progetti hai per il futuro?

Al momento sto lavorando in ambito sloveno per il teatro, che è il mio primo amore. Attualmente non ho altri progetti immediati per il cinema, anche se dopo questo film sono stato contattato da alcune persone interessate a me, anche in Italia: ancora niente di concreto, ma sono fiducioso per il futuro.

Alessandro Radovini



Romeo Grebenšek

attore sloveno (Slovenj Gradec, 1984), impegnato - tra l'altro - al Teatro Stabile Sloveno di Trieste dal 2007. A lui abbiamo rivolto alcune domande:

Hai recitato sia in Slovenia che in Italia. Che differenza c'è a lavorare in questi due paesi?

Sono principalmente un attore di teatro; per il cinema ho recitato perlopiù in Slovenia, ma in pochi film, soprattutto cortometraggi. In Slovenia si producono solo 2 - 3 film all'anno ed anche a livello di produzione ci sono grandi differenze. In Italia tutto è più in grande, c'è tanta più gente che lavora nel cinema. Già solo per i costumi ci sono 5 o 6 addetti, mentre in Slovenia solo 1 o 2, la differenza quindi si vede. Come lavoro in sé invece non trovo tante differenze: devi stare lì, sulla scena, a recitare. Come lungometraggi finora avevo interpretato solo piccoli ruoli (*Ljubljana je ljubljena* di Matjaž Klopčič, Slovenia 2005; *Alza la testa* di Alessandro Angelini, Italia 2009); *Red Land* è la mia prima esperienza in un ruolo principale. In *Red Land* interpreti un personaggio cattivo, che incarna il 'male assoluto'. Com'è stato recitare una

Cabiria

Cabiria 189

rivista quadrimestrale maggio – agosto
2018

EDITORIALE

M.A.p.2

editoriale

M.A.: con le sole iniziali puntate ha siglato spesso i suoi articoli e ha firmato i suoi quadri Michelangelo Antonioni. Viene in mente N.U., uno dei suoi primi documentari dedicato alla nettezza Urbana. Documentari sobri, scarni cos'ì come lo erano i modi di questo autore che ha cambiato il modo di fare cinema, di concepire l'inquadratura, il montaggio, il dialogo. Sono stati scritti centinaia di libri su M.A. e difficilmente si potrebbe aggiungere qualcosa di nuovo. Tutt'al più qualcosa di sconosciuto, dimenticato, rimosso: andando a scavare in archivi e biblioteche ci siamo imbattuti in abbinamenti insoliti: M.A. e Sergio Amidei; M.A. e Walt Disney; M.A. e Kon Ichikawa; M.A. e Ren Clair; M.A. e Jean Renoir; M.A. e Anna Magnani; M.A. e Mario Corso; M.A. e Sonja Henie; M.A. e San Francesco... Non potevamo lasciarci scappare l'opportunità, così abbiamo raccolto il materiale e ora velo proponiamo in questo Laboratorio, sperando di contribuire ad arricchire una bibliografia già cospicua. A completare il fascicolo, trovate tre Analisi dedicate ad altrettante pagine di storia del cinema e sul cinema: un film di culto, un autore di soggetti, un maestro di vita. Massimo Tria, partendo dal restauro presentato lo scorso anno alla Mostra di Venezia, ci parla di Va' e vedi, lo straziante ritratto di un periodo storico infernale realizzato nel 1985 da Elem Klimov, un film che dovremmo sempre tener presente come paradigma dell'orrore per eccellenza: la guerra. Rinaldo Vignati ha realizzato un monumentale studio dei soggetti per il cinema di Marcello Marchesi non realizzati: vi troviamo davvero di tutto, segno dell'ecletticità di un autore più citato che conosciuto veramente. Pubblichiamo intanto la prima parte. Infine Federico Ruozzi, curatore dell'opera omnia di don Lorenzo Milani da poco uscita nei Meridiani, ci offre un ritratto del priore di Barbiana a partire da un ambito poco studiato: il suo interesse per il cinema come strumento per l'educazione. La proposta mi sembra varia e valida: a voi il giudizio. Buona lettura. Marco Vanelli

LABORATORIO

M.A. p.3

Adriano Apra

Antonioni in Brasile p.4



Marco Vanelli

Antonioni, Eizenstein, Disney e la viscida Willie: un mistero risolto in due tempi p.19

Midori Okujama

“Ammesso Che un mondo esiste realmente”

A proposito del carteggio tra Antonioni e Kon Ichikawa p.42

Appendice

Omaggio a Clair p.49

Omaggio a Renoir p. 52

Magnani & C. p.54

La snugs Corso p.55

ANALISI

Massimo Tria

Va' e vedi: un puer senex guarda Hitler bambino p. 59

Rinaldo Vignati

I soggetti inediti di Marcelle Marohezi p. 71

Federico Ruozzi

Don Lorenzo Milani, il grande e piccolo schermo:

dalla critica al cinema come mezzo di evasione

al cinema come scrittura collettiva p. 95

LIBRI p.115

Groovy movies il cinema dentro le canzoni

Alberto Anile

Michelangelo, Luohine, Bernardo e Sergio p.118

Centro Studi di cinema – periodico quadrimestrale di studi cinematografici edito da Cinit – Cineforum Italiano, Anno /48° n. 189, il quadrimestre 2018

Direttore: Marco Vanelli

marco.vanelli@cinit.it

comitato di redazione. Alberto Anile, Adriano Aprà, Marco Bellano, Maria Carla Cassarini, Massimo Nardini, Fabrizio Natalini, Tomaso Subini, Massimo Tria segreteria e redazione:

Cinit, via Manin 33/1 – 30174 Mestre

Tel/fax 041962225 - info@cinit

iscrizione presso il Registro Stampa del tribunale di Venezia n. 474 in data 23 gennaio 1971
2018 il Geko edizioni

Microart, Via dei Fieschi 1 - 16036

Recco – Genova

www.ilgekoedizioni.com

Grafica di Marco Vimercati

Pubblicazione realizzata con il contributo di DGC del MiBAC

Cinit
Cineforum Italiano

Cabiria

Abbonamento annuo: 3 numeri C 24,00 con versamento in ccp. n. 16013302 intestato a Cinit-Cineforum Italiano, C.P. 274 - 30174 Mestre - singolo numero: C 10,00; numero doppio: C 16,00

ISSN 2038- 5064

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

E' uscito Cineforum 579

SOMMARIO

editoriale. Adriano Piccardi

Donne, sovversive p. 03

Nel nutrito numero di film recensiti presenti su questo numero è possibile rintracciarne alcuni nei quali i personaggi femminili rivestono un ruolo propulsivo nel dispiegarsi della narrazione e dunque un'importanza che da questa finisce per estendersi al contesto e alle prospettive culturali e antropologiche, più che politiche, cui essa finisce per aprirsi. Sicuramente il primo titolo da considerare a tale proposito è *Disobedience*. Sebastian Lelio ci propone due protagoniste che, ritrovatesi dopo un lungo periodo di separazione, attraverso il desiderio insopprimibile non solo riaffermano la propria vera identità sessuale ma fanno molto di più. Il sentimento che le unisce sovverte valori e norme repressive che vanno oltre la sfera sessuale e chiamano in causa la posizione della donna nella comunità ebraica ortodossa in cui la storia si svolge, e insieme a questa le modalità della relazione donna/uomo che in tale comunità sono approvate come unica opzione. La vicenda si chiude senza alcun trionfalismo, ma con un'apertura di speranza che nel suo minimalismo si impone come una conquista importante. Altra irriducibile irregolare è la giovane Tom di *Non dimenticarmi*. Oggetto di un controllo e di una segregazione condotti dal potere nelle sue forme dell'istituzione clinica e del nucleo familiare, Tom, semplicemente, non ci sta. Il suo obiettivo è di trasformarsi in soggetto, responsabile delle proprie scelte, anche sentimentali, e del proprio futuro a dispetto dei giudizi che gli standard della normalità impongono per sopprimere ogni elemento di disturbo all'ordine così costituito. Tom è protagonista di un percorso di sovversione e sceglie come proprio partner un elemento altrettanto disturbante, sia pure per motivi diversi ma altrettanto conflittuali nei confronti dei limiti che il contesto sociale è in grado di sopportare. Interessante notare che, così come in *Disobedience*, anche nel caso del film di Ram Nehari, i riferimenti sociali e normativi sono quelli del contesto ebraico. *La diseducazione di Cameron Post*, infine. Protagonista un'adolescente "interrotta", il film racconta, come quello di Lelio, di un'identità sessuale contrastante con codici e valori socialmente – prima ancora che moralmente – accettabili. Ma questa volta il soggetto in questione è particolarmente fragile proprio perché non ancora consapevole della propria individualità. Cameron diventa

oggetto di un piano di salvezza del tutto estraneo, nel quale non può riconoscersi ma che le viene estorto facendo leva sul senso di colpa. Il quadro si arricchisce in questo caso anche di un elemento generazionale: la falsa rieducazione viene imposta come condizione per il raggiungimento di un'adulità vista quale presupposto del vivere in piena realizzazione di un sé finalmente adeguato alle richieste della collettività, e per questo legittimato all'esercizio di ogni forma di controllo non richiesto.

primopiano

First Man – Il primo uomo p. 04

Claudio Gaetani

The Dark Side of the Moon p. 06

Giampiero Frasca

La voragine dello stile che fu p. 09

Stefano Santoli

La conquista dell'inutile p. 12

i film

Fabrizio Tassi

La strada dei Samouni di Stefano Savona p. 17

Paola Brunetta

Disobedience di Sebastián Lelio p. 20

Rinaldo Vignati

Il Presidente di Santiago Mitre p. 24

Stefano Santoli

La donna dello scrittore di Christian Petzold p. 27

Giuseppe Ghigi

Menocchio di Alberto Fasulo p. 30

Simone Soranna

Euforia di Valeria Golino p. 33

Giuseppe Previtali

Non dimenticarmi – Don't Forget Me di Ram

Nehari p. 36

Manuela Russo

La diseducazione di Cameron Post di Desiree Akhavan p. 39

Anton Giulio Mancino

Friedkin Uncut – Un diavolo di regista di Francesco Zippel p. 42

Giampiero Frasca

Soldado di Stefano Sollima p. 46

Andrea Pesoli

Museo – Folle rapina a Città del Messico di Alonso Ruizpalacios p. 50

Simone Emiliani

Notti magiche di Paolo Virzì p. 53

Giacomo Calzoni

Halloween di David Gordon Green p. 56



Katia Dell'Eva, Simone Soranna

Il verdetto. The Children Act – Millennium. Quello che non uccide p. 59

percorsi

Roberto Chiesi

La casa e la pistola. Dillinger è morto: il '68 di Ferreri p. 62

Gli oggetti sono svuotati della loro magia. Intervista a Marco Ferreri a cura di Max Tessier p. 68

Premio Adelio Ferrero

Annagiulia Zoccarato

Tutti gli uomini di Xavier. Lo sguardo sul maschile nel cinema di Xavier Dolan p. 72

Stefano Lalla *Dogman* p. 82

Festival

Chiara Boffelli

Festival Internacional de Cine de San Sebastián p. 85

Dario Tomasi

Un po' di pace per Busan p. 87

Paolo Vecchi

Pordenone. John M. Stahl p. 89

le lune del cinema

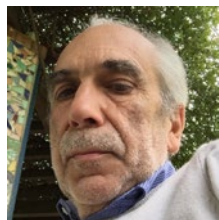
a cura di Barbara Rossi p. 91

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di Dicembre. 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

Cinque conversazioni con Cesare Zavattini
III Trasmissione | Zavattini e la letteratura
<https://youtu.be/YFL9XvqUHQc>

IV Trasmissione | Zavattini e il cinema
<https://youtu.be/qDT-ThWsNH9g>

V Trasmissione | Punti di vista zavattiniani tipici e peculiari
<https://youtu.be/wd3BgiI6cWY>

Cesare Zavattini | Interviste alla radio
La Giraffa | Sergio Zavoli intervista a Cesare Zavattini
<https://youtu.be/Li5Rq4V13Cc>

Io sarei Cesare Zavattini di Claudio Biffi
Un personaggio esorbitante Zavattini, che nemmeno Enrico Romero - documentarista scafato - riesce a contenere. Nel 1965 i due si incontrano per un'intervista che Romero realizza per la RSI ... e il flusso di parole di Zavattini è talmente travolgente da obbligare il documentarista a numerosi tagli, e ancora ad accelerare lo scorrimento del nastro magnetico per riuscire a contenere - nei quaranta minuti a lui concessi - quanto l'intervistato ha da dire
<https://youtu.be/MmB3yyxbJ2Y>

Cesare Zavattini | Materiale di repertorio
Roma: Incontro con l'autore - 20-02-1964
Flora Volpini organizza alcune serate dedicate ai protagonisti della letteratura. In questo servizio il protagonista è Leonida Repaci, per il suo romanzo Amore senza paura.
<https://youtu.be/r3uxjQdX1Ws>

Italia - Più vitale che mai il premio Viareggio 24-04-1964
https://youtu.be/xT_oQGMao8

"Italia - Anche pittore/ Cesare Zavattini in una 'personale antologia'"
4-01-1966
<https://youtu.be/DJbVsNatKOG>

Una mostra di pittura di Cesare Zavattini 24-11-1970

<https://youtu.be/pAXuMFJEyaY>

Milano - l'addio a Cesare Zavattini 17-10-1989
<https://youtu.be/hXqJnFZDgmM>

Roma: affollatissima prima al cinema Barberini. Si proietta "Miracolo a Milano". Brani dell'intervista Incom a Vittorio De Sica.
<https://youtu.be/BO2-6SD8Dj8>
Al cinema Barberini di Roma prima del film di De Sica "Miracolo a Milano". febbraio 1951 - <https://youtu.be/bjxRAC9l4bc>

Cecilia Mangini | Interviste alla radio
11/6/2017 Zazà Radio 3 - Cecilia Mangini
Audio della puntata realizzata da Marcello Anselmo, accompagnato da alcune foto della mostra "CECILIA MANGINI - VISIONI E PASSIONI", al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari dal 31 maggio al 10 settembre 2017.

<https://youtu.be/ixhx54TAArA>

I Film di Cecilia Mangini
Essere donne
Un documentario storico di Cecilia Mangini sulle donne al lavoro negli anni 60
Tutta la libertà che volevo: intervista realizzata da Rassegna sindacale, la rivista della Cgil, nel 2008

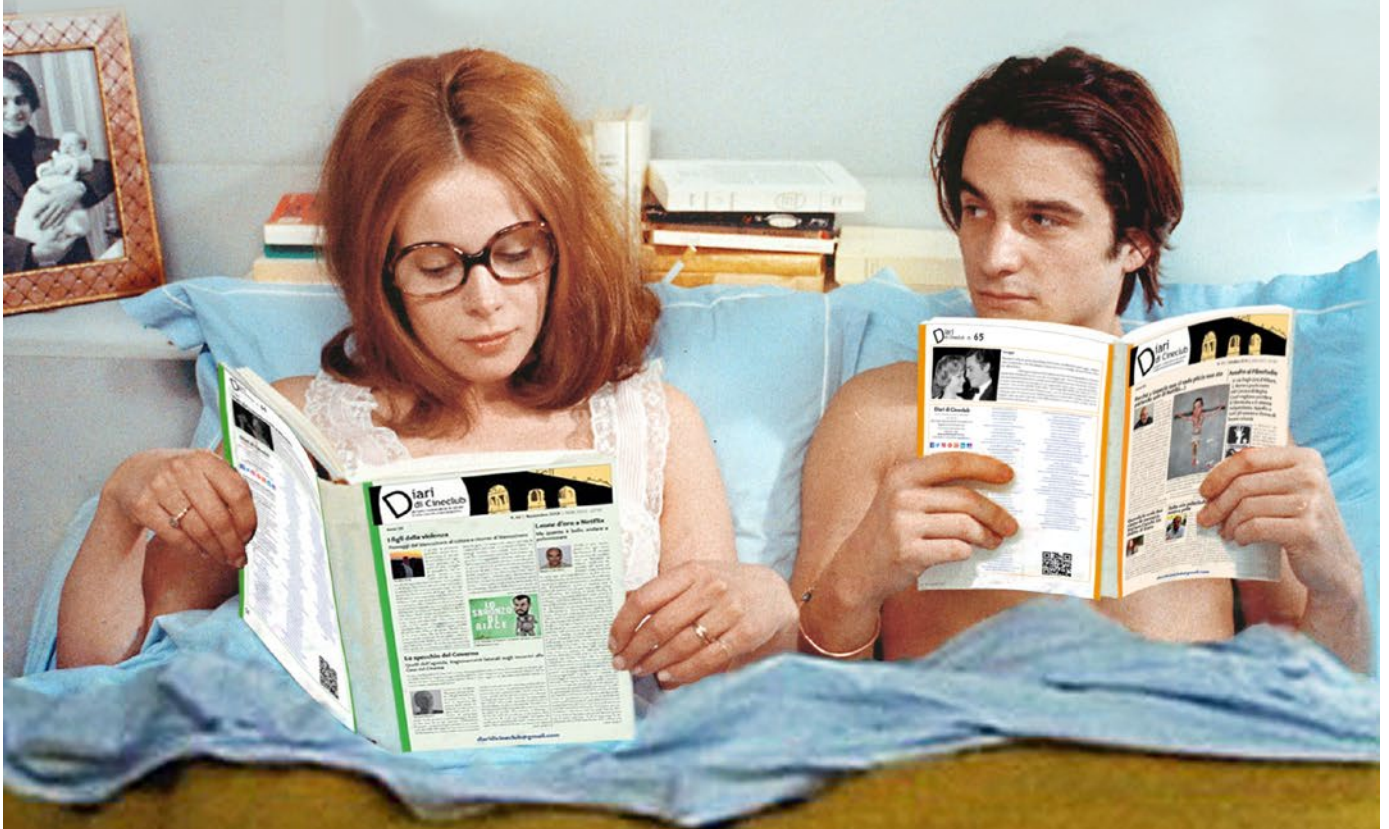
<https://youtu.be/awxFlu5eRxxg>

Interviste a Luciana Castellina
Intervista a Luciana Castellina | RSI - Radiotelevisione Svizzera
L'età della pensione diventa allora una ripartenza, la costruzione di una vita diversa, nuova; ma ci sono naturalmente molti modi di vivere la terza età. C'è, ad esempio, chi non intende certo arrendersi all'avanzare degli anni e interrompere la propria attività di sempre. E questo è il caso dell'ospite che sarà presente in studio, la giornalista e politica Luciana Castellina, classe 1929, che - dopo aver contribuito a fondare il quotidiano Il Manifesto e aver seduto nei banchi dell'europarlamento - nel corso degli ultimi anni si è dedicata alla scrittura pubblicando due libri che hanno collezionato premi e successi.
<https://youtu.be/Xjg38PVAwMA>

Nicola De Carlo



Tutti dovremmo andare a letto con una buona rivista oppure con qualcuno che abbia letto tutti i numeri



Diari di Cineclub
Il periodico di cultura e informazione
cinematografica
a costo zero

diaridicineclub@gmail.com



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

La televisione del nulla e dell'isteria (XXIII)

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)



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



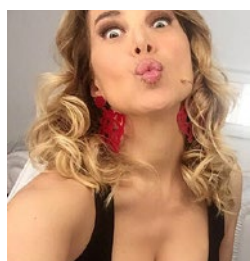
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Beelli noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



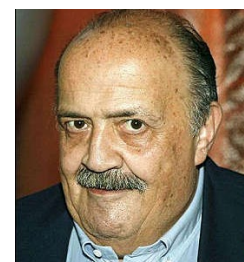
Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Maurizio Costanzo



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



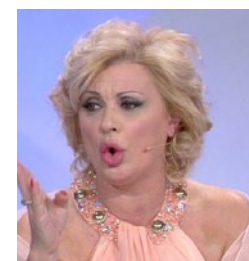
Teo Mammucari



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



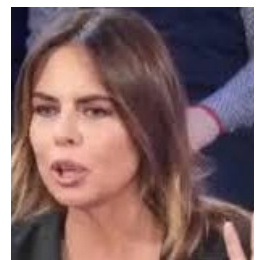
Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Pirego



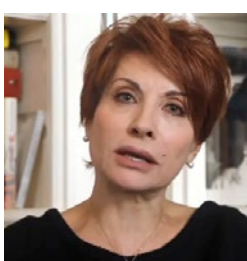
Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank & f.



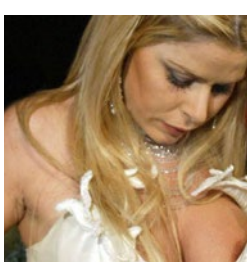
Vittorio Feltri



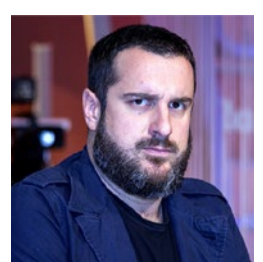
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Omaggio

Anna Magnani, lupa romana

Scomparsa a 65 anni nel 1973. E' sepolta nel cimitero di San Felice Circeo (LT)

*"Saluto la fraternità degli uomini, il mondo delle arti, e Anna Magnani"
Jurij Gagarin del Vostok, 12 aprile 1961, dopo la prima rotazione della terra*

Anna è stata un'attrice capace di emozionarsi ed emozionare, ridere improvvisamente, esprimere la sua sensibilità e la forza, una vera 'lupa romana', splendida nella sua maturità e nella sua gamma infinita di espressioni.

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'

Magazine on-line di cinema 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, Amedeo Mecchi 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 volentieri.

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.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.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.movementu.it
www.giornaledellisola.it

www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.conseguenze.org
www.educinema.it
www.cinemateritorio.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.prolocosangiovanivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinhos.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.ilgrempiodeisardi.org
www.gruppoarfa.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.parcchiamaterreclesiae.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.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababaiolaarrubia.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

