

Crisi delle relazioni e crisi dei paradigmi (due film esemplari: Miserere e La belle époque)

Miserere, Oiktos

Regia di Babis Makridis. Un film con Yannis Drakopoulos, Evi Saoulidou, Nota Tserniafski, Makis Papadimitriou, Titolo originale: *Oiktos* e per il mercato anglosassone *Pity*. Genere Drammatico - Grecia, Polonia, 2018, durata 97 minuti, distribuito da Tycoon Distribution.

La belle époque

Regia di Nicolas Bedos. Un film con Daniel Auteuil, Guillaume Canet, Doria Tillier, Fanny Ardant, Pierre Arditi. Titolo originale: *La belle époque*. Genere Commedia - Francia, 2019, durata 110 minuti, distribuito da I Wonder Pictures



Giulia Zoppi

Due righe su Makridis e Bedos

Babis Makridis appartiene alla *nouvelle vague* greca che si è imposta negli ultimi anni e di cui fanno parte Syllas Tzoumerkas e il più noto Yorgos Lanthimos. Ed è proprio al primo cinema

segue a pag. 4



"L'Ilva e il settimo sigillo". Pierfrancesco Uva

Un affare di famiglia e Parasite oggetti complementari



Tonino De Pace

Dall'Asia, unico continente capace oggi di esplorare con tenacia e continuità nuovi territori dentro i quali sperimentare nuove narrazioni, ipotesi avventurose e concettuali per un cinema che prova mettere in circolo idee, piuttosto che l'eterna narrazione di eventi o forse anche

in virtù di racconti nei quali la fitta trama delle idee si confonde con i profili più segreti e meditativi, ci giungono alcune novità utili a rifondare la corrente idea di cinema. È dall'Asia, territorio talmente vasto da potere contenere ogni genere di tradizioni, che arrivano sugli schermi d'Europa quei film che sanno distinguersi per la capacità di seguire traiettorie utili ad una pura astrazione speculativa, piuttosto che fermarsi esclusivamente sull'attrazione narrativa, ancorché emozionante. Alcuni autori sono i thailandesi Apichatpong "Joe" Weerasethakul e Phuttiphong Aroonpheng, il sud coreano Hong Sang-soo, il cinese Jia Zhangke e su un versante meno convenzionalmente narrativo, il cinese Wang Bing e altri se ne potrebbero aggiungere. Due illustri esempi, a loro modo complementari per un'idea di cinema esemplarmente teoretico e quindi meditativo, riflessivo anche ad una lunga sedimentazione, sono *Un affare di famiglia* del giapponese Kore'eda Hirokazu e *Parasite* di Bong Joon-ho. Due film che da osservatori diversi, ma convergenti e con, invece, divergenti registri e soprattutto esiti narrativi che possono riassumersi nei due aggettivi introflesso ed estroflesso, affrontano il tema dell'unità familiare e della sua coesione in un regime di regole che si possono classificare come appartenenti alla devianza sociale. È proprio all'interno di queste coordinate che entrambi i film sviluppano le rispettive attese e ricompongono il loro piccolo universo collaterale in violazione di ogni convenzionalità delle regole sociali. In *Un affare di famiglia* la composta famiglia Shibata vive di piccoli furti e truffe. È invidiabile la loro solidarietà e si scoprirà che la loro unità e reciproca affettività, è tanto più reale e profonda, quando la non convenzionalità della loro convivenza verrà alla luce scoprendo quella specie di casa-famiglia, luogo d'accoglienza dove hanno trovato il calore

segue a pag. 14

Il cinema tra Utopia e tecnologia



Mario Franco

Nel dicembre del 1956 sulle pagine nei Cahiers du Cinéma furono pubblicati due articoli in polemica tra loro: "Montage Interdit" di André Bazin, e «Montage, mon beau souci» di Jean-Luc Godard.

Alle idee di Bazin, per cui il cinema per essere arte avrebbe dovuto privilegiare i piani sequenza e i campi lunghi a scapito del montaggio, Godard rispondeva affermando che il cinema aveva proprio nel montaggio la sua qualità specifica. In questo, Godard seguiva la lezione di Ejzenštejn per il quale solo il montaggio poteva suscitare emozioni e nuove associazioni di idee nello spettatore cinematografico. Allo stesso modo la pensava Kubrick e con lui molti altri registi. Ma... ha ancora senso la distinzione tra piano sequenza e montaggio dopo la cosiddetta "rivoluzione digitale"? Anche qui, per essere meno legati al dibattito tra "apocalittici e integrati", converrà fare un passo indietro, addirittura al 1944: Renè Barjavel scriveva: "Non si arriverà a una soluzione soddisfacente finché il cinema sarà schiavo di quel nastro piatto che si chiama film. Trasformare una immagine piatta in immagine a tre dimensioni, anche proiettandola su uno schermo

sferico, ci pare non solo difficile, ma illogico. Di fatto, occorrerà trasformare direttamente in onde le immagini degli oggetti reali, e poi queste onde in immagini virtuali. Tali immagini verranno materializzate senza lo schermo, o entro uno schermo voluminoso e trasparente, forse addirittura immateriale, sostituito a sua volta da un fascio di onde". La visionaria descrizione di Barjavel auspicava un superamento, o forse un'estensione, dilatazione del cinema, addirittura oltre gli auspici di Bazin. Barjavel, giornalista, e sceneggiatore di film non tutti memorabili (*Don Camillo*(1952), *La grande vita* (1960), *Totò a Parigi* (1958) *I miserabili* (1957) di Jean-Paul Le Chanois), negli anni della sua giovinezza aveva sicuramente letto "L'Ève future", il romanzo utopico-fantascientifico di Villiers de l'Isle-Adam, pubblicato nel 1886 che anticipava l'idea di una proiezione ologrammatica capace di far vivere un'attrice nello spazio reale come una sorta di androide. L'idea che una realtà essenzialmente illusoria sia entrata nelle nostre vite e non solo al cinema, abbattendo i confini di spazio e tempo, appartiene già agli anni Venti del Novecento. Le "avanguardie storiche" teorizzavano la liberazione della parola dall'ordine lineare guttemberghiano, la liberazione della pittura dalla costrizione della cornice e dalla rappresentazione prospettica, il teatro fuori dal

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

luogo separato tra palcoscenico e platea. Per le avanguardie rappresentare e raccontare il mondo significò cessare di raccontarlo in maniera lineare, unitaria e compiuta. Capirono che con le rivoluzioni elettroniche i media sviluppatasi nei primi vent'anni del Novecento (il cinema, la radio), cambiava non solo il modo di comunicare, ma il mondo stesso. In seguito, con l'avvento dei media della simultaneità – televisione (medium verticale) e computer (medium orizzontale) – abbiamo acquistato un potere nuovissimo e stupefacente, quello dell'essere in contatto diretto con l'intero pianeta. Il passaggio dal cinema meccanico-chimico a quello elettronico-digitale risponde a queste lontane e profetiche esigenze: adeguare un linguaggio allo scardinamento di abitudini culturali e automatismi percettivi per esplorare nuove possibilità, creare combinazioni complicate e ricche quanto lo è il pensiero. Ora che non è più la gente ad andare al cinema ma il cinema a entrare in casa, passando dall'unicità della proiezione in pellicola alla riproducibilità infinita, l'utente ha la possibilità di creare un palinsesto personalizzato. Oggi i media sono costretti a ripensarsi sulla base delle innovazioni con cui vengono in contatto. Si tratta di una modalità di rapporto che è sempre esistita ma che si inserisce oggi in un panorama totalmente inedito, in continua e rapida metamorfosi al quale il cinema non può che adattarsi, correndo a volte il rischio di vedere dissolta la propria specificità nella pluralità degli audiovisivi. A essersi modificata, in seguito alle innovazioni degli ultimi anni, è anche la condotta dello spettatore, per il quale la sala cinematografica rappresenta soltanto una delle infinite varianti di un consumo delle immagini fattosi irrimediabilmente plurale, nell'ampio ventaglio offerto dai cosiddetti *individual media* (il lettore dvd, lo smartphone, la smart-tv). Il che significa che alla "proiezione in sala" oggi assistiamo alla proliferazione di cinescopi personalizzati. L'analogia "Hugo Cabret" (2011) in 3D di Martin Scorsese va cercata tra la lettura medievale del chierico che si rivolgeva a un pubblico di analfabeti, alla possibilità, dopo l'invenzione della stampa e lo scisma luterano, di leggere individualmente non solo la Bibbia, ma un numero indefinito di libri che possono essere conservati, riletti e studiati. Oggi è troppo presto per capire cosa abbiamo perso e cosa abbiamo guadagnato; per cui ci accontentiamo dei minori costi della ripresa cinematografica con le telecamere digitali e delle scenografie che traggono giovamento e risparmio con le ricostruzioni digitali utilizzabili con il sistema del blue-screen. Anche il montaggio si è liberato dalla moviola meccanica (pellicola in "copia lavoro", truca, correzione chimica del colore, taglio del negativo, stampa definitiva). Piuttosto, ciò che ancora sembra irrisolto è un problema ontologicamente interessante: quello della discriminazione tra reale e irreale. Ad esempio: una fotografia creata digitalmente non può essere considerata come evidenza di qualcosa che esiste indipendentemente da

essa. La "simulazione figurativa digitale" ha eliminato il valore della documentazione e della testimonianza alla fotografia e al cinema. Inoltre il fenomeno quantitativo della marea d'immagini dei media a un'analisi qualitativa della percezione cinematografica coinvolge necessariamente il linguaggio del film e il mestiere del regista. Viene così sminuito il mito neorealistico dell'attualità politica del cinema. Paradossalmente nessun'epoca conosce così poco se stessa come la presente che crede di rispecchiarsi nelle immagini dei media. L'industria del cinema disegna l'inquietante scenario di un mondo tutto in superficie, prigioniero in una dimensione d'eterno presente, che impedisce qualsiasi scavo da parte della coscienza storica. Il catastrofista Baudrillard agitava lo spettro di un mondo irreale, costituito soltanto da immagini (simulacri). Forse non aveva torto. Molto cinema attuale sarebbe impensabile senza le tecnologie digitali. Si pensi a Cameron (*Titanic*, *Avatar*) ma anche all'uso del digitale da parte di autori come Scorsese (*Hugo Cabret*) e Wenders (*Pina*) o l'uso della "motion capture" da parte di Spielberg per *Tintin*, e gli esempi potrebbero continuare numerosi. Il passaggio al digitale caratterizza in questo momento la situazione generale dei mezzi di comunicazione, mostrando un altro enorme cambiamento: un nuovo scenario che prevede la connessione tra tutti i media e rende ormai difficile parlare del cinema isolandolo rispetto agli



"Hugo Cabret" (2011) in 3D di Martin Scorsese

altri mezzi audiovisivi. La situazione attuale vede il rapporto esistente tra tutti i media come quello di un'interazione continua, attraverso un'operazione ininterrotta di commento, riproduzione e sostituzione reciproca. Grazie a questo processo, che è stato definito dai moderni mass-mediologi con il nome di *ri-mediazione*, i nuovi mezzi di comunicazione si modellano a partire dai precedenti mentre, nello stesso tempo, i vecchi media sono costretti a ripensarsi sulla base delle innovazioni con cui vengono in contatto. Si tratta di una modalità di rapporto che si inserisce in un panorama totalmente inedito, in continua e rapida metamorfosi, al quale il cinema stesso non può che adattarsi, correndo a volte il rischio di vedere dissolta la propria specificità nella pluralità degli audiovisivi. Voglio ricordare anche film girati con cineprese amatoriali come l'italiano *Paz* (2002) dell'esordiente Renato De Maria, girato in Hi8 e prima ancora gli inserti in VHS nel *Nick's Movie* di Wenders. Ma cosa può fare una telecamera rispetto a una cinepresa? Può girare senza interruzioni,



vedere immediatamente il lavoro fatto senza aspettare i "giornalieri", girare in condizioni di luce prima proibitive e avere una diversa interazione con il cast. Il cinema di Michael Mann (*Collateral* e *Miami Vice*), ad esempio, ha potuto evitare l'ordine di "Azione!" e di «Stop!», perché non c'è più un vero inizio e una vera fine delle riprese. Il regista, il montatore e il direttore della fotografia possono compiere in fase di post-produzione tutte le modifiche che vogliono. Se qualcosa è andato perduto sul "fascino" del set come era stato inteso finora, altro si è guadagnato in efficienza e riduzione dei costi. Dopo di che, il successo di un film o di un regista prescinde – per fortuna – dal mezzo tecnico utilizzato ed è dovuto alla capacità di raccontare, comunicare, innovare e imporsi sul mercato. Se, infatti, le nuove tecnologie sembrano realizzare le utopie del secolo scorso, l'arte del suscitare emozioni, riflessioni, divertimento ed empatia appartiene esclusivamente alla genialità degli artisti.

Mario Franco

L'impegno trasversale, da parte di tutte le forze politiche, per promuovere il ruolo della cultura nel nostro Paese e la sua rilevanza economica e sociale. Prosegue lo spazio dedicato ai politici di buona volontà che vorranno impegnarsi su "La priorità dell'azione politica nell'ambito della cultura" La parola ai politici:

Il patrimonio culturale pilastro della nostra Repubblica. Ma è proprio così?



Stefano Fassina

Per affrontare il tema della cultura in tempi di crisi, c'è un punto da sottolineare in partenza: è prevalsa in questi ultimi anni in Italia una linea, di cui si è fatta portatrice la destra, ma interpretata anche da una sinistra subalterna, che ha visto ridurre le risorse alla ricerca, alla scuola, all'università, alla musica, ai teatri e alla tutela dei beni culturali. "Con la cultura non si mangia" (famosa frase attribuita al ministro Tremonti) si è in realtà sdoganato il principio per cui lo Stato investe meno, per investire meglio e gli "spiccioli" e i privati possono supplire alla mancanza di risorse. Non è andata così negli altri paesi europei, neanche in quelli governati dalla destra. È stata quindi una specialità tutta nostrana, un "made in Italy" non esportato, per fortuna. Dunque spendere per la cultura è considerato un lusso che in tempi di magra non ci si può permettere. Eppure nella nostra Costituzione il diritto alla cultura è affermato con molta enfasi e coerenza: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione". Il patrimonio culturale è visto, quindi, come uno dei pilastri a base della nostra Repubblica, perché afferma il pieno sviluppo della persona umana attraverso la conoscenza. Con l'articolo 9, e i suoi rapporti con gli articoli 1 e 3 della Costituzione, la democrazia italiana ha deciso infatti di rigenerarsi con la ricerca dell'uguaglianza, da perseguire, non solo con la salvaguardia dei diritti del lavoro e l'accesso ai servizi per tutti, ma anche attraverso la promozione della conoscenza. Un'altra scelta lungimirante, soprattutto se vista oggi nell'età dell'informazione: il sapere critico per contestualizzare e interpretare autonomamente le informazioni è condizione fondamentale per essere uguali e liberi. Nessun altro Paese al mondo può vantare tale lascito dai propri Padri Costituenti. Vi è in tale lascito una visione della cultura: la consapevolezza che ogni attività artistica, letteraria, scientifica ha una funzione insostituibile nella società, così come la scuola e l'Università; luoghi e opere sono volano di valori civici e identitari, strumenti di costruzione della democrazia sostanziale. E sono e possono essere anche fonti di economia e sviluppo, di occupazione in un Paese così "afamato" di posti di lavoro, quale è ridotto il nostro. Nonostante tali potenzialità, siamo invasi quotidianamente da una perversa retorica dello sviluppo inteso come profitto delle imprese, da uno sbandieramento del "libero" mercato come panacea di ogni difficoltà, ignorando che non ci può essere sviluppo economico senza crescita democratica. Dovrebbe essere ovvio che la cultura non è un "lusso", né serve solo a



Sandro Botticelli, "Annunciazione di Cestello", 1489-90 circa - Tempera su tavola, 150 x 156 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze

produrre "introiti", ma deve essere un forte stimolo alla ricerca che sviluppa innovazione e lavoro. E' quindi categoricamente sbagliato "risparmiare", tagliare fondi a scuola e Università ed Enti Artistici, alla tutela del Patrimonio Archeologico e museale. Alla scure abbattuta nel 2008 sul bilancio dei Beni culturali, dimezzato in un colpo solo da Silvio Berlusconi, Giulio Tremonti, Sandro Bondi, nessuno, poi, ha rimediato: e così oggi spendiamo in cultura l'1,1% della spesa pubblica (esattamente la metà della media europea), lo 0,6% del pil, una percentuale da recessione culturale. Il danno è evidente, ma si perpetra un modello per cui il reddito è dei privati mentre le perdite, intese come usura del patrimonio e della sua funzione costituzionale, sono a carico e in danno della collettività. Una strada alternativa è possibile: produrre conoscenza, insieme a un reddito sociale, può delineare un'altra economia del patrimonio, sostenibile, diversa da quella finora proposta. Non può essere il successo del botteghino (i biglietti venduti), a essere l'unico metro del successo della dirigenza dei grandi siti archeologici o museali. Occorre una valutazione ex-ante e ex-post sull'impatto cognitivo e sociale, non soltanto di breve periodo, delle iniziative da programmare

e poi realizzate. Questa è la via per avvicinarsi al progetto della Costituzione sul patrimonio culturale. Il resto è mediocre economicismo. In conclusione, per promuovere la cultura secondo il dettato costituzionale dobbiamo innanzitutto combattere una difficile battaglia culturale. E' una battaglia da combattere insieme ai movimenti civici al fine di ribaltare l'agenda alla politica, troppo spesso interpretata come china, genuflessa ai mercati. Dobbiamo costruire un forte movimento popolare in difesa della scuola pubblica e della cultura come fonti di democrazia. Abbiamo uno strumento potentissimo nella Costituzione: la dobbiamo usare per ricostruire coscienza di sé dei propri diritti, dei diritti a usufruire dei beni pubblici. La useremo perché restiamo fedeli alle parole di Antonio Gramsci: "... La cultura ... è questa coscienza formata non sotto il pungolo brutale delle necessità fisiologiche, ma per la riflessione intelligente, prima di alcuni e poi di tutta una classe, sulle ragioni di certi fatti e sui mezzi migliori per convertirli da occasione di vassallaggio in segnacolo di ribellione e di ricostruzione sociale".

Stefano Fassina

Economista. Consigliere di Sinistra per Roma. Deputato LeU. Promotore di Patria e Costituzione

segue da pag. 1

di quest'ultimo, si pensi a *Dogtooth*, che il *Miserere* di Makridis si ispira; non è un caso che a firmare la sceneggiatura sia proprio Efthymis Filippou, già co-autore dei maggiori lavori lanthimosiani. L'orizzonte tematico non si discosta di molto dall'opera citata, tornando a raccontare con il consueto approccio asettico la figura del professionista benestante – il “borghese” del secolo scorso – dentro il quale si nasconde un potenziale mostro pronto a scatenare l'orrore. Nicolas Bedos, dal canto suo, rappresenta la nuova leva cinematografica francese, non senza aver raccolto dissensi e polemiche in patria, specie per un temperamento spocchioso e un atteggiamento sprezzante (del resto, senza fare del moralismo spiccio, come classificare un cineasta che realizza un film tratto dal romanzo di F. Beigbeder *L'amore dura tre anni...?* Vedere per credere n.d.r.), al quale non sempre riesce ad opporre un talento altrettanto costante. Il tempo dirà se entrambi questi due “nuovi” autori riusciranno a mantenere un buon livello di creatività, ma soprattutto se avranno il coraggio di mostrare intatta la capacità di entrare dentro tematiche calde e conturbanti come in questi due film sono riusciti a fare, seppur a mio parere, con esiti diversi, direi opposti.

Crisi delle relazioni e crisi dei paradigmi

Questo titolo allude ai protagonisti di entrambe le pellicole. Nel film greco, a fare la parte del protagonista è un avvocato senza nome (l'indistinto/innominabile è una cifra del cinema che sfugge alle classificazioni standard) che vive in una bella casa sul mare con il figlio ed una moglie che a causa di un incidente, è in coma. Sin dalle prime immagini comprendiamo il tono che Makridis intende dare alla sua pellicola. Essa vira infatti, dall'iperrealismo al grottesco, per giustificare al meglio e senza ambiguità, il comportamento alquanto peculiare del nostro padre di famiglia. Egli ogni mattina e appena si presenta l'occasione, scoppia in pianti disperati per rimarcare l'angoscia per le sorti della moglie, anche se i suoi insistiti e roboanti singhiozzi suonano artificiali, come artificiale è tutto ciò che si trova intorno a lui... (tanto da far dichiarare all'autore che l'intento era quello di restituire un personaggio ed un contesto paradigmatici, esemplari e quindi volutamente non realistici). Scopriamo ben presto che tale atteggiamento vittimistico ha il solo scopo di attirare la pietà altrui, insieme al desiderio spasmodico di far convergere su di sé l'attenzione di chiunque lo circonda, attenzione senza la quale il suo teatrino quotidiano perderebbe di senso. Yannis Drakopoulos, l'ottimo interprete

del film, riesce ad assumere alla perfezione una maschera attonita e stralunata (che tanto ricorda la fissità di un Buster Keaton), al servizio di un personaggio che, grazie alla divisione in capitoli che hanno la funzione filosofico/drammaturgica del coro greco, riassume la grande complessità in cui l'uomo contemporaneo è costretto a vivere, subendo atteggiamenti e modalità che ne sviliscono le migliori intenzioni e inducendolo a comportamenti inaspettati. Risulta chiaro che il linguaggio scelto, la forma stilizzata e fredda della scenografia e



“Miserere” Pity (2018) di Babis Makridis



“La belle époque” (2019) di Nicolas Bedos

della sceneggiatura, altro non sono che una spersonalizzazione voluta ad accrescere il pathos intorno ad una trama che, come nelle pellicole di altri registi ellenici di oggi, sceglie il paradosso come elemento narrativo, per poter spiazzare lo spettatore, allontanandolo da ogni facile aspettativa (non diremo con quanta efficacia per non rivelare oltre). Pertanto non occorre essere psicanalisti per intravedere nel pianto dell'avvocato e nei comportamenti successivi il risveglio improvviso della moglie (insperato e soprattutto indesiderato), un narcisismo esasperato al limite del parossistico, a significare quanto oggi l'uomo contemporaneo si muova a stento dentro un contesto sociale dove la soggettività è stata soppiantata da un individualismo spinto e quindi da una disperata solitudine. La stessa solitudine che ha colpito da un po' di anni il nostro (tenero e sempre in parte) Daniel Auteuil, nella pellicola di Bedos, *La Belle Époque*, dove interpreta un pigro e disilluso disegnatore di fumetti Victor che, dimenticato il grande successo di decenni prima, sopravvive

stancamente ad un matrimonio privo di allegria, con la sempre bellissima e vitale Marianne (una Fanny Ardant dal fascino incrollabile e sempiterno, al servizio di uno charme che la rende ancora unica), psicanalista in cerca di continue emozioni che, tra le altre cose, intrattiene una relazione con il suo miglior amico. Se lei è protesa verso il domani (il film sembra uno spot delle nuove tecnologie) come il figlio Maxime (produttore di contenuti multimediali, dentro la cui azienda vorrebbe inserire il padre, disoccupato da tempo), lui vive

rispettando i suoi tempi del tutto fuori sincrono rispetto al clima che lo circonda. Marianne corre verso il futuro (?) mentre Victor gli resiste ostinatamente, incarnando un carattere proteso verso il fallimento (secondo gli standard odierni, o meglio, quelli espressi nel film). Poco dopo infatti vedremo Marianne cacciare di casa Victor lasciandolo sul lastrico senza troppi complimenti... A venire in soccorso del povero Victor sarà Antoine (Guillaume Canet), vecchio amico del figlio Maxime che dall'anziano illustratore era stato “salvato” in gioventù, (attraverso un provvidenziale fumetto che lo aveva aiutato a crescere), grazie alla società che dirige con grande successo, nella quale regala, dietro cachet di tutto rispetto, la possibilità di rivivere il passato con l'ausilio di set debitamente attrezzati che ripropongono epoche e personaggi del tempo che fu, con una fedeltà sufficientemente credibile, da sembrare veri. Sappiamo bene che la vecchia e fortunata profezia debordiana che discettava sull' (allo-

ra) “società dello spettacolo” (1967) da qualche decennio è diventata a tutti gli effetti “società dello spettacolo integrato”, ovvero una società in cui lo spettacolo è così introiettato nel quotidiano da essere indistinguibile. Ragion per cui Victor, inserito nel (vecchio) copione che lo riporta nei ridenti anni '70, dentro il caffè lionese “La Belle Époque” in cui incontrò per la prima volta Marianne (dove recita anche un sorridente Pierre Arditi), non fa che rimarcare stancamente un cliché affatto originale, ovvero la riproduzione plastificata di un passato che non potrà mai più ritornare, se non su un palcoscenico abitato da comparse e aspiranti attori che, ingrossando il budget dei venditori di nostalgia, vorrebbero farci credere che i sentimenti e le emozioni possano avere un loro mercato. La questione però non è retorica, perché sappiamo bene, invece, che da tempo è così: i nostri sentimenti e le nostre emozioni sono in vendita sui canali tv, come su fb o Instagram ecc. ecc. (e la compravendita dei dati sensibili lo dimostra, siamo una merce molto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dappetibile; altrettanto quanto lo è l'esibizione dei nostri stati d'animo a cui affidiamo -anche- il report fotografico delle nostre malattie più gravi) e poco importa se poi risultano finti, irreali o addirittura *Fake* (le cosiddette bufale che girano online con scopi ben precisi). Perciò quando Victor si invaghisce di Margot (ovvero la sfortunata amante di Antoine, personaggio a dir poco inconcludente e immaturo) che nella messinscena impersona la bella e giovane Marianne, non fa che dimostrare che, se da una parte il gioco può sfuggire di mano scompaginando i piani, dall'altro il business della nostalgia mostra deficit non di poco conto (e sì, perché davanti alle emozioni reali non c'è set che tenga e... al diavolo i ricordi!), finendo per autodistruggersi (e questa è una bella notizia). Va da sé che i soli due momenti di verità di questo film siano sul finire, quando Victor è respinto da Margot e quando successivamente, Marianne sarà impersonata dalla vera Marianne (che nel frattempo si è accorta di amare ancora il marito privo di verve...perché alla fine è sempre così che funziona, in barba a tutto quello che il film ha dimostrato in precedenza), chiudendo la storia con un finale che più scontato è impossibile (il passato è sempre meglio, nonostante il virtuale imperi...peccato che il passato sia passato e la memoria sia un esercizio privato e sperabilmente segreto per ognuno di noi, quantomeno quella relativa alle nostre relazioni amorose: altro che spettacolo!) Il punto è che Bedos incastra i piani senza fare chiarezza sul suo reale punto di vista. Non si capisce se critichi l'ipertecnologismo di Marianne, preferendogli il lento pragmatismo nostalgico di Victor, né se nel cosiddetto *happy ending* si voglia restaurare il vecchio matrimo-



"L'amore dura tre anni" (2012) di Frédéric Beigbeder

nio, come valore da preservare, perché ogni avventura deve restare tale (*nihil sub sole novum...ma Bedos non era il regista di L'amore dura tre anni?*). Certo, questi personaggi alla ricerca di autore rimandano a Pirandello, per il loro agire senza bussola e inducono ad una certa tristezza (se abbiamo bisogno di una messinscena per riprenderci in mano la vita, ebbene siamo messi piuttosto male - possibile che non si riesca più a vivere le relazioni senza surrogati tecnologici tra le mani?-). Makridis lancia un messaggio assai più disperato ed angosciante ma, nello scegliere un registro come quello di *Miserere*, non dà adito a nessun dubbio: viviamo tempi complicati, privi di compassione e di vera empatia, immersi come siamo in un ipertrofismo sterile che a volte rischia di diventare anche molto pericoloso.

Giulia Zoppi

Ritratto di diva #7

Audrey Hepburn



Barbara Rossi

Audrey Kathleen Ruston, in arte Audrey Hepburn, nasce a Bruxelles nel 1929, figlia di una baronessa olandese e di un inglese impiegato presso una compagnia assicuratrice. Il cognome Hepburn è quello della nonna materna. Da bambina, a causa del lavoro del padre, ha modo di viaggiare per l'Europa, ma dopo il divorzio dei genitori va a vivere con la madre e i due fratellastri in Olanda, mentre la seconda guerra mondiale inizia a lasciare sul suo viso e sul corpo quei segni inequivocabili - dovuti alla fame e alle privazioni - che anni dopo contribuiranno a definire la sua immagine divistica. Nel 1948 Audrey si trasferisce a Londra, dove prosegue gli studi di danza, tentando nello stesso tempo la carriera di attrice. Inizia, come spesso accade agli attori esordienti, con qualche partecina a teatro e alcuni piccoli ruoli cinematografici, ma la vera grande occasione arriva quando la famosa scrittrice francese Colette la sceglie per interpretare la parte della protagonista nella trasposizione a Broadway del suo romanzo "Gigi". La straordinaria avventura hollywoodiana inizia per Audrey con il provino per il film *Vacanze romane*, del regista William Wyler, che insieme a Gregory Peck, l'interprete principale, si rende subito conto di avere incontrato un'attrice di grande talento. Audrey diventa, così, la principessa Anna e vince subito un Oscar, nel 1954, come miglior attrice protagonista. Il critico A. H. Weiler, sul "New York Times" dell'agosto 1953, compone un ritratto illuminante delle caratteristiche che renderanno unica la figura della Hepburn nel panorama divistico internazionale: «Sebbene non sia nuova al lavoro cinematografico, Audrey Hepburn, l'attrice britannica che è stata la protagonista per la prima volta come la Principessa Anna, è una sottile, elfica, malinconica bellezza, al tempo stesso regale e infantile nel suo profondo apprezzare i semplici piaceri e l'amore. Benché sorrida coraggiosamente alla fine della storia, rimane una figura solitaria e pensosa che deve affrontare un futuro soffocante». La bellezza eterea ed aggraziata, l'apparente fragilità, il candore, sotto la cui superficie si celano determinazione, intelligenza e una certa dose di malizia: la Hepburn ha incarnato questo modello femminile in una moltitudine di ruoli, dalla *Sabrina* del film di Billy Wilder,

che le ha procurato una nuova candidatura all'Oscar, a *Cenerentola a Parigi*, da *Sciarada*, sua terza nomination all'ambita statuetta, a *Come rubare un milione di dollari e vivere felici*. La diva, diventata nel corso degli anni Cinquanta icona di stile ed eleganza, inizia sin dai primi film a recitare con gli attori più in vista dell'olimpo divistico hollywoodiano: Humphrey Bogart, William Holden, Cary Grant, Gary Cooper, Fred Astaire: tutti sedotti dalla particolare aura di seduzione che emana da lei. Le interpretazioni più famose della Hepburn restano quelle di Holly Golightly in *Colazione da Tiffany*, la pellicola di Blake Edwards tratta nel 1961 dal romanzo di Truman Capote, e di Eliza Doolittle nel musical *My Fair lady*, di George Cukor, 1964. Con il trascorrere del tempo le sue apparizioni cinematografiche si diluiscono: Audrey preferisce dedicarsi alla fami-



glia, ai due figli, agli animali (tra gli altri, aveva adottato un cerbiatto, che viveva in casa con lei) alle cause umanitarie: alla fine degli anni Ottanta diventa ambasciatrice UNICEF e viaggia instancabilmente per il mondo per portare aiuto e conforto ai poveri e agli emarginati. Il mito di Audrey Hepburn non si conclude con la sua morte, avvenuta in Svizzera nel 1993: sopravvivono la magia e il fascino di un'artista che ha fatto della spontaneità il suo abito più seducente: «La semplicità e la verità sono le sole cose che contano veramente. Vengono da dentro. Non si può fingere».

Barbara Rossi

Il nostro incontro con Adriano Aprà

Nella sua pluridecennale attività di critico cinematografico, Adriano Aprà ha sempre esplorato nuove strade. Ad esempio concentrandosi, già dai lontani anni '60, su tendenze e autori ignorati dal grosso degli studiosi nostrani. Oggi, la medesima spinta ha intrapreso direzioni inedite, due delle quali sono documentate in questa intervista. La prima concerne la promozione del cinema indipendente, svolta anche mediante la creazione di nuovi canali distributivi. In secondo luogo, mentre molti suoi colleghi si limitano a registrare la perdita di peso della critica, Aprà invita a praticarla in modo diverso, attraverso l'uso delle tecnologie digitali e la produzione di audiovisivi. Sarà questa la via per rilanciarla? E' difficile dirlo però, come emerge nella conversazione, parliamo di una proposta fondata su solide basi teoriche, che tiene inoltre conto dei cambiamenti in atto nel sistema dei mezzi di comunicazione.



Stefano Macera

Anzitutto vorremmo sapere perché, secondo te, in Italia il documentario vive ancora una situazione di marginalità.

È una questione che viene da lontano. Perché è emarginato, se il cinema nasce proprio come documentario con Lumière? Il documentario, nel quadro dell'arte cinematografica, si è sempre proposto come genere specifico, distinto dall'assenza degli attori e, quindi, dal fascino a essi legato. Ma in Italia in particolare il documentario ha sempre avuto una vita complicata. Intanto perché molti degli argomenti che poteva trattare venivano già affrontati dal cinema di finzione di derivazione neorealistica. Inoltre, a partire dal secondo dopoguerra, ha pesato la produzione, quantitativamente enorme, di cortometraggi. La visione del corto era associata a quella di un lungometraggio e chi lo produceva prendeva una quota degli incassi. Il che spingeva a concepire documentari molto brevi (attorno ai 10'), realizzati in modo frettoloso e con una spesa modica. A suo tempo ho fatto un'indagine sui corti degli anni '50 e '60 e ne ho constatato la scarsa qualità media. Ovviamente le eccezioni non mancano e vi sono stati anche documentaristi che sono felicemente passati alla finzione, peraltro senza negare le loro esperienze pregresse. Mi vengono in mente i nomi di Michelangelo Antonioni, Valerio Zurlini, Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni, Gian Vittorio Baldi e Raffaele Andreassi. De Seta ha realizzato *Banditi a Orgosolo* e quella che secondo me rimane la sua opera più riuscita, *Diario di un maestro*, interpretato da un solo attore professionista, Bruno Cirino, assieme ai bambini provenienti dalla borgata di Roma in cui era ambientato. Un'opera, inoltre, realizzata in presa diretta, cosa rara all'epoca da noi, e in 16mm, mentre i cortometraggi erano girati in 35mm. Anche Baldi, quando è passato al lungometraggio di finzione, ha mantenuto

gli stilemi del documentarismo: penso in particolare a una sua notevole opera del 1968: *Fuoco!* Nel caso di Raffaele Andreassi possiamo parlare di una sola opera di finzione, però dalle soluzioni espressive davvero originali: *Flashback*.

Tra i registi di finzione che si sono dedicati anche al documentario, quali hanno raggiunto risultati apprezzabili?

I nomi sono tanti, a cominciare da Mario Soldati in tv e Rossellini in tv e in cinema, ma mi concentrerei soprattutto su Pasolini. Che possiamo considerare come l'iniziatore, da noi, del documentario moderno. Nei suoi documentari (vedi, tra gli altri, *Le mura di Sana'a*) viene mantenuta sì la voce fuori campo, che è uno dei limiti di molti documentari, però con modalità diverse da quelle adottate tradizionalmente. Non si tratta più di quella che, nel mondo anglosassone, viene detta "voce di Dio" perché non si riesce a capire in nome di chi parli. La voce fuori campo, in questo caso,

irrinunciabile del cinema documentario.

Che cosa pensi del contesto odierno: può essere più favorevole alla realizzazione di documentari di qualità?

Attualmente sono ottimista. L'avvento del digitale apre nuove strade a chiunque intenda esprimersi attraverso l'audiovisivo. Il fatto è che, finalmente, c'è la possibilità di realizzare le proprie opere in maniera economica e senza le complicazioni produttive ed estetiche connesse alle grandi produzioni. Questa condizione, negli ultimi anni, ha sprigionato notevoli energie, per lungo tempo represses dal meccanismo industriale e dalle regole ad esso legate. I risultati si sono visti sia nella finzione che soprattutto nel documentario, che sta intraprendendo una direzione nuova.

Quale?

Direi che si tratta di un orientamento opposto a quello sintetizzato nella definizione "cinema del reale", che personalmente non ho mai amato e che rimanda a opere che muovono dall'illusione di poter restituire la realtà in modo "neutro". L'evoluzione attuale è invece in senso saggistico e porta a una forma non oggettiva ma soggettiva: l'autore riflette in prima persona su un dato della realtà, che diventa

l'occasione per sviluppare un discorso. Questa produzione di nuovo tipo rimane ancora emarginata dai circuiti ufficiali, anche se va di moda parlare bene dei documentari. Sono pochi i lavori che escono in sala, ma non per questo bisogna vedere tutto nero. Se il digitale ha modificato il modo di produzione, permettendo di realizzare opere interessanti con cifre irrisorie, va detto che dei cambiamenti si stanno verificando anche nella distribuzione e nell'esercizio. Sul web esistono canali in cui è possibile vedere queste opere dal carattere innovativo. Inoltre si sono moltiplicati i punti di proiezione sganciati dal circuito distributivo ufficiale come, a Roma, l'Apollo 11 e la Casa del Cinema.

Dunque una situazione ricca di potenzialità, ma rispetto alla quale occorre attrezzarsi.

Rendendomi conto di questo scenario inedito, tre anni fa ho fondato con pochi altri l'Associazione culturale Fuorinorma, che ha per obiettivo di promuovere gli autori italiani recenti capaci di un'audace ricerca espressiva. Abbiamo definito il loro cinema "neospesimentale",

segue a pag. successiva



Adriano Aprà (1940) critico cinematografico

appartiene allo stesso Pasolini, e da un lato assume un respiro saggistico, dall'altro si rivolge allo spettatore in termini dialogici. Co-



"Le mura di Sana'a" (1973) di Pier Paolo Pasolini

munque, oltre a questi contributi di grande livello, direi che una svolta si è prodotta quando si è superato un problema specificamente italiano, connesso alla presa diretta del suono. In Italia siamo stati tra gli ultimi a scoprirla e a utilizzarla, mentre si tratta di un elemento

segue da pag. precedente
 per rimarcare da una parte la distanza dal vecchio sperimentalismo, che tendeva a forme astratte (che ritroviamo però nei cortometraggi), dall'altra la ricerca di forme espressive originali. Siamo arrivati al terzo anno di quello che può essere considerato un festival espanso, perché si svolge in luoghi e in periodi diversi. In esso abbiamo presentato ben 110 film italiani di medio e lungometraggio e 40 corti: opere che rimangono sconosciute al pubblico nonché ai critici italiani. Alcune, certo, hanno beneficiato dei finanziamenti del Mibac o della Rai, ma parliamo di somme trascurabili se pensiamo a quelle assegnate normalmente. E le novità espressive e tematiche di cui sono portatori questi film rendono quasi impossibile la loro uscita nelle sale. Gli esercenti ragionano secondo una logica vecchia, che di fatto infantilizza il pubblico, ritenuto capace di "consumare" solo prodotti semplici e senza pretese.

A parte gli esercenti, c'è da dire che anche i critici, da noi, raramente si concentrano su questa produzione alternativa. Per quali ragioni secondo te?

A monte c'è un vizio tradizionale: la pigrizia. I critici tendono a parlare solo dei film che escono in sala o che hanno visto nei festival maggiori, senza cercare altro. Ma i film selezionati per Fuorinorma non li abbiamo certo visti al cinema, bensì sul web, in qualcuno dei punti di proiezione alternativi di cui dicevo, oppure in dvd che ci sono stati inviati dagli autori. Se non ti interessi a quel che passa nei canali alternativi rischi di perderti il meglio dell'attuale cinema italiano e non solo. Ma per me la pigrizia non sta solo nell'assenza di ricerca, ma anche nel modo di concepire la propria funzione di critici. Che non dovrebbe limitarsi alla scrittura ma dovrebbe comprendere un'azione di promozione culturale. Per me far vedere i film è stato sempre centrale, come dimostra l'esperienza romana del Filmstudio, lo storico cineclub degli anni Settanta a Roma di cui sono stato tra gli animatori.

Si ha però sempre la sensazione che certe iniziative, volte a diffondere una cultura cinematografica alternativa, siano gocce nell'Oceano.

È vero, ma con l'esperienza di Fuorinorma stiamo riuscendo a fare il passo definitivo: la creazione di una piattaforma web nella quale entreranno solo i film garantiti con un marchio di qualità dalla nostra associazione. Si potranno visionare le opere pagando modiche somme e una parte dei proventi andrà agli aventi diritto, che spesso sono gli stessi autori. Ogni film sarà peraltro accompagnato da materiali critici sia scritti che in video, tali da consentire agli spettatori-fruitori di accostarsi ad esso con maggiore consapevolezza.

Mi sembra che stiamo parlando di una scommessa piuttosto audace.

Una scommessa che si appoggia su una precisa convinzione, maturata nel corso degli anni:

il futuro del cinema italiano sta proprio in questo bacino, per ora sommerso, che però, anche per le sue dimensioni, non potrà non incidere sulla concezione stessa dell'audiovi-



"Fuoco!" (1968) di Gian Vittorio Baldi

sivo. Al cinema industriale, soprattutto a livello italiano, credo invece poco: ormai vi predomina una logica mercantile nel senso più restrittivo del termine. In passato non era così: l'industria cinematografica italiana era sana e, accanto al cinema di cassetta, produceva anche opere autenticamente d'autore, era in grado cioè di assorbire senza porvi condizionamenti gli "anticorpi". Oggi, cercando



di dissimulare la crisi qualitativa del nostro cinema industriale, i media concedono una grande attenzione ad autori come Sorrentino, Garrone, Guadagnino, che a mio avviso non propongono una ricerca avanzata. Lo stesso si può dire di Gianfranco Rosi, un documentarista che, partito bene, nelle ultime e più acclamate opere ha abbracciato un'impostazione cronachistica.

Questo giudizio, così drastico, credo risulti molto minoritario tra gli addetti ai lavori.

Può darsi di sì, ma la mia impressione è che il cinema industriale italiano non abbia futuro. I tappeti rossi dei grandi festival e il dispiegamento di somme ingenti per pubblicizzare questo o quel film raramente producono sale piene. Continuare a ragionare esclusivamente in termini di grandi budget e di esagerata esposizione di autori e attori noti ormai paga solo in rari casi. Ma questa è una logica che si trascina stancamente da decenni. Alla crisi di metà anni Settanta, in gran parte dovuta all'offerta televisiva, si è risposto con una soluzione-tampone che, sul momento, ha funzionato:

i film dei cosiddetti "nuovi comici", che hanno portato tanto pubblico nelle sale ma che non proponevano un discorso veramente nuovo, limitandosi a rivisitare la vecchia commedia all'italiana. Esauritasi anche quest'onda, i problemi sono rimasti e anzi si sono accresciuti. Invece il cinema a basso costo e legato alle tecnologie digitali che stiamo promuovendo può costituire una solida base per il futuro. La sua qualità è indubbia anche se va registrato che, per il 70% almeno, si compone di documentari (del resto essere innovativi nella finzione è molto più difficile). Comunque, anche per dimostrare di non essere prevenuto, nel 2018 ho fatto parte della Giuria del David di Donatello, un premio al quale sono stati iscritti 100 film di finzione, peraltro solo metà di quelli prodotti nell'anno in questione. Per i documentari c'era invece una preselezione: su 100, solo 15 sono passati in competi-

zione. Per svolgere scrupolosamente il mio lavoro di giurato ho visto tutto e posso dire che a un ottimo livello si ponevano solo quattro lungometraggi di finzione e un documentario. Il resto mi ha confermato il quadro desolante della produzione industriale italiana. All'interno della quale, ormai, opera a mio avviso un solo grande artista: Marco Bellocchio, figlio peraltro di una stagione lontana. Il mio sarà pure un punto di vista estremo, ma anche concedendo più di quanto non faccia io all'onda rappresentata dai già citati Sorrentino, Guadagnino, Garrone e Gianfranco Rosi (a cui si stanno pericolosamente aggiungendo altri nomi "alla moda"), si dovrà in ogni caso riconoscere che si tratta di poca cosa rispetto alle stagioni di Rossellini, Antonioni, Ferreri, Pasolini, De Seta, Olmi, i due Bertolucci, Bellocchio.

Nella dimensione saggistica assunta dal documentario si collocano pure i critofilm? Siamo rimasti molto colpiti dalla ripresa di un termine coniato da un grande critico d'arte del passato come Carlo Ludovico Ragghianti. Una ripresa che, per giunta, non si è fermata allo stato delle intenzioni ma ti ha spinto a realizzare documentari sul cinema.

A monte c'è una constatazione: io ho scritto tutta la vita, ma ho sempre vissuto come una contraddizione il fatto di parlare analogicamente e non omologamente di un'opera audiovisiva. Con l'arrivo del digitale è cambiato tutto anche nella critica cinematografica, che può essere realizzata con nuovi mezzi. Chiunque può costruire un saggio critico con immagini e suoni e casomai con la sua stessa voce, estraendo da un dvd le scene da analizzare. Entrando nel dettaglio, secondo me (come ho riassunto in una sorta di manifesto, *Necessità di una saggistica e di una didattica digitale del cinema*, «Cabiria. Studi di cinema», n. 190-191, settembre 2018-aprile 2019, pp. 69-72) esistono quattro modalità per fare critica in un modo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
non convenzionale. La prima è il *mega powerpoint*, che ho utilizzato per la prima volta dovendo fare delle conferenze in Brasile su Michelangelo Antonioni e poi Roberto Rossellini. La differenza con un powerpoint tradizionale è netta: non si tratta solo di un aiuto visivo a quello che sta dicendo il conferenziere, perché nel mio caso io non ho nemmeno avuto bisogno di parlare: ho mostrato una successione di clip, fotografie, scritte, grafici che durano 40' e 4 ore rispettivamente, come se fossero degli anomali film.

Il secondo metodo è quello che definisco *critofilm*, riprendendo, appunto, un termine introdotto nei primi anni Cinquanta da Raghghianti, che si era proposto di fare critica d'arte attraverso l'audiovisivo (anche se, avendo però visto solo pochi dei suoi 33 documentari d'arte, trovo più "critofilm" in senso stilistico quelli di Luciano Emmer, per fare un esempio italiano). Su questa scia ho deciso di articolare maggiormente la mia attività di critico cinematografico, includendo anche la realizzazione di film. Nella definizione di critofilm possono rientrare prodotti di diverso taglio: di carattere giornalistico (spesso incentrati sul racconto delle fasi di lavorazione di un'opera) o storico (dovuti a studiosi che però, per realizzarli, non si preoccupano in genere della qualità stilistica del loro contributo).

Ci sono poi le forme che prediligono: quella saggistica, che rimanda a una riflessione approfondita su un autore o su un film e che si pone il problema estetico della forma che impiega, e quella sperimentale, contraddistinta dall'uso di immagini per proporre un proprio originale pensiero sull'arte cinematografica. In due edizioni della Mostra di Pesaro, per la quale ho curato anche un e-book sull'argomento (credo l'unico su questo "genere" a livello internazionale: *Critofilom. Cinema che pensa il cinema*), ho presentato una selezione del meglio prodotto a livello internazionale, scegliendo all'interno di una produzione che consta di poco di 3500 titoli. Pioniera in questa direzione è stata una serie di documentari prodotti dalla televisione francese a partire dagli anni Sessanta: *Cinéastes de notre temps*, curata da Jeanine Bazin e André S. Labarthe. Spesso a realizzare i ritratti di grandi autori cinematografici venivano coinvolti proprio registi di assoluto rilievo, come Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jacques Rozier.

I critofilm che hai realizzato in quali di queste tipologie rientrano?

Ne ho fatti diversi a carattere saggistico, dedicandovi un'attenzione in tutto simile a quella riservata alla stesura dei miei scritti. Ne ho fatto di recente uno su *I clowns* di Fellini, uno su *Il conformista* di Bertolucci e un altro su *Il generale Della Rovere* di Rossellini: lavori pubblicati come extra di edizioni in dvd di queste opere. Inoltre, in co-regia con Augusto Contento, ho

realizzato *Rosso cenere* relativo a un altro film di Rossellini: *Stromboli*. In questo caso non si tratta di un extra bensì di un film autonomo. Considero questi lavori le cose migliori che ho fatto da un punto di vista critico, anche se talvolta hanno avuto una genesi occasionale: mi è stato proposto di farli e ho colto l'opportunità per sperimentare un nuovo modo di fare critica. Purtroppo i critofilm sembrano destinati ad avere più possibilità di sviluppo all'estero che da noi. Gli editori, qui, non ne vogliono sapere di mettere in cantiere extra più elaborati del solito, che pure non presentano particolari spese di produzione.

Tornando sulle metodologie di una critica al passo con i mutamenti: quali sono le altre due?

Un altro metodo rinvia all'uso di un sito (www.cinematics.lv)



"Rosso Cenere" (2013) di Augusto Contento e Adriano Aprà

fondato da un professore letterone che adesso insegna a Chicago: Yuri Tsvian (che si è avvalso della competenza informatica del figlio Gunars Civjans). Qui vengono proposte analisi basate sul numero e la durata delle inquadrature, con annessi grafici sul ritmo del film, nonché analisi basata sulle diverse scansioni del film in piani e campi. Basan-



"Storia dell'ultimo crisantemo" (1939) di Kenji Mizoguchi

domi su questa prassi, ma cercando di andare oltre, ho applicato quella che chiamo *analisi ipermediale* a un film di Kenji Mizoguchi: *Storia dell'ultimo crisantemo* (Zangiku monogatari, 1939), dedicato alla vita di una famiglia del teatro Kabuki (http://kinolab.lettere.uniroma2.it/zangiku_monogatari/index.html). Si tratta di un'indagine che concerne molti aspetti del film e che ho potuto portare avanti perché, quando insegnavo all'Università di Roma Tor Vergata, due miei studenti più competenti di

me in informatica hanno realizzato *manualmente* tutti i link. Se si vuol sapere quanti primi piani vi sono basta un clic, se si vuole scoprire in quante inquadrature appare un personaggio idem, ecc. ecc.. E poi vi sono diversi link esterni che approfondiscono tutto quel che riguarda il teatro Kabuki e altro ancora. Con i miei studenti mi sono comportato però "dilettantisticamente", facendo fare i link manualmente, cosa che ha richiesto mesi di paziente lavoro. Ma un'analisi ipermediale, per essere svolta professionalmente, ha bisogno della collaborazione tra uno storico del cinema e un ingegnere informatico che elabori un programma dedicato. Purtroppo, non solo in Italia ma anche a livello internazionale, mi risulta che siano ancora troppo pochi i professori di cinema che si confrontano positivamente con le nuove tecnologie. Quasi tutti si limitano a commentare a parole, in un'aula universitaria, singole sequenze di un film.

A tuo avviso, dunque, la critica scritta va definitivamente accantonata?

Questi metodi non sono in totale opposizione alla critica scritta, ma sono portatori di nuove possibilità analitiche. La critica scritta sul cinema dovrebbe avere l'ambizione di essere stilisticamente autonoma rispetto all'oggetto di cui parla, esattamente come avviene nel campo della critica letteraria e

d'arte. Ma questo è raro. Chi parla di cinema tende ad avere uno stile anonimo, e l'università contribuisce a questa omologazione della scrittura in senso accademico. Le eccezioni non mancano, soprattutto fra i cineasti-scrittori, ma sono ancora troppo poche, al contrario di ciò che è avvenuto e avviene in altri ambiti artistici. L'impiego invece di un linguaggio

non analogo come la critica scritta o orale, ma omologo come l'audiovisivo permette di superare il problema che evidenziavo prima. Nel campo artistico, uno dei maggiori critici del secolo scorso, Roberto Longhi, ha saputo creare una scrittura analogica di notevole originalità, che suscita enorme interesse in chi legge, ma che non necessariamente ci illumina sull'opera visiva di cui parla. In genere, parlare di un'opera attraverso un linguaggio ad essa eterogeneo è comunque penalizzante. Non a caso, quando incontro dei giovani che vogliono fare critica cinematografica gli consiglio di praticarla attraverso i nuovi strumenti che le tecnologie digitali ci mettono a disposizione. Al limite, se proprio non vogliono affrontare un critofilm, possono prendere esempio dai blog di critici come Jonathan Rosenbaum e David Bordwell, o anche il sottoscritto (www.adrianoapra.it), che, in appoggio a quello che scrivono, fanno largo uso di fotogrammi anche a colori. È già un grande passo in avanti rispetto alle forme di critica più tradizionali.

Stefano Macera

Il Cristo proibito e Colpa del sole: Malaparte e Moravia alle loro uniche prove di regia (1951)



Nuccio Lodato

In quell'ormai lontanissimo anno, il cinema italiano ebbe a registrare anche due "esordi" tanto fuori dal comune quanto destinati entrambi a non avere seguito. Il caso più stimolante, e oggi uscito quasi del tutto dalla sfera della memoria, è quello dell'unico lungometraggio di Curzio Malaparte, alla cui figura non manca per altro, all'opposto, l'attenzione, se pure concentrata più sui risvolti politici, di costume e anche di gossip, che non sull'opera letteraria vera e propria. Il suo *Il Cristo proibito* è un'originalissima, inaspettata e per certi versi unica riflessione profonda sui precedenti decenni della vita italiana e in particolare sulla seconda guerra mondiale. L'altro è il corto *Colpa del sole*, la sola realizzazione filmica che porti - o avrebbe dovuto portare... - direttamente la firma di Alberto Moravia: come si vedrà, un piccolo caso complesso e controverso. Oggi a maggior ragione nel dimenticatoio, sia per la mancata pubblicazione già allora, sia perché, a quasi trent'anni dalla scomparsa, quello che era ritenuto, in vita, il maggior romanziere nazionale dell'epoca, stenta a trovare per il momento, a torto o a ragione, un'adeguata prosecuzione di fortuna. [Col film di Malaparte confesso di avere un piccolo, remotissimo caso personale. Avevo cinque anni nel '51, e mia madre mi accompagnò al cinema un pomeriggio per vedere una desideratissima animazione (dalla cronologia dedurrei trattarsi dell'*Alice* disneyana). Ma giunti sul luogo, una sgradita sorpresa: "No, signora, oggi non c'è più: diamo *Il Cristo proibito*, e il bambino non può entrare". Mia madre non aveva presso che la minima idea di chi fosse Malaparte, ma il divieto aggiuntivo era inutile: non avrebbe mai comunque potuto associarsi neanche per un attimo a una situazione nella quale Cristo fosse...

proibito. (La quale cosa non le avrebbe coerentemente impedito, sei anni più tardi, di essere un'ammiratrice entusiasta della pretesa conversione dello scrittore, forse propiziata da padre Rotondi *in articulo mortis*...). Per cui fu giocoforza girare delusi sui tacchi, e nei confronti di quel titolo mi restò un oscuro fatto personale]. Che potei sciogliere solo moltissimi anni dopo, in un cineclub, proponendolo e quindi finalmente edendolo: un inconsueto e singolarissimo ma... signor film, come chiunque può oggi constatare personalmente (<https://bit.ly/2OiqxrG>). Nella distinzione di Basseti secondo la quale i

registi si dividerebbero in due categorie, «quelli che lo sanno fare e quelli che non lo sanno fare, il cinematografo», il discusso e vulcanico scrittore avrebbe avuto tutti i crismi necessari per aspirare alla prima. E' tornata a scriverne recentemente Thea Rimini («Rivista di letteratura teatrale», 10/2017) definendo "non occasionale" questa pur isolata esperienza del romanziere che, già ovviamente soggetto, sceneggiatore e dialoghista, fu anche autore del commento musicale: «Colpa e oblio. Tra questi due termini si iscrive *Il Cristo proibito* [...]. La tesi centrale, ripetuta in modo martellante dai personaggi, è che la guerra

dalle prove di Malaparte del secondo dopoguerra, da *Kaputt* a *La pelle*. Lo conferma lo stesso scrittore in una lettera a Pierre Fresnay, al quale in un primo tempo aveva offerto il ruolo del protagonista, e che diventa una sintesi folgorante del film: "Senza questi Cristiani, tutte le migliaia e migliaia di cadaveri che copre la terra non sarebbero che carne impudridita. Vedi le ultime tre pagine di *La pelle*". Quello che stupisce nel film è l'aspetto visivo: "La regia" annoterà Palazzeschi allora critico di «Epoca» "è quanto di meglio c'è nel film". Si pensi, ad esempio, alle panoramiche iniziali, effettuate da un elicottero, che rivelano un pa-



"Il Cristo proibito" (1951) di Curzio Malaparte, l'unico



"Colpa del sole" è un cortometraggio del 1951, frutto dell'unica esperienza registica di Alberto Moravia

è stata "colpa di tutti" e, finito il conflitto, l'unica possibilità per andare avanti è dimenticare la sofferenza. Bruno (Raf Vallone) però non vuole dimenticare chi ha ucciso il fratello ("Io non perdonerò mai", dichiara) e potrà salvarsi - è convinto Malaparte - solo se qualcuno si sacrificherà per lui, imitando il Cristo (la sofferenza individuale è invece sterile, improduttiva). Il problema è che ora, nel dopoguerra, dopo aver sopportato tante sofferenze, è proibito ripetere il sacrificio di Cristo, è proibito cioè soffrire per gli altri. Si vuole tornare a vivere, non ripiombare nel dolore. Il contenuto, il nodo ideologico del film, non si discosta

esaggio scabro e desolato, o ancora ai primi piani della madre di Bruno che ricordano *La cuciniera* di Velázquez, o infine alla processione per la Festa della Madonna - forse la sequenza più riuscita - che richiama i cortei informi di Goya. E', quello della processione, un momento in cui il valore espressivo prevale sullo schema narrativo, e in cui si condensa l'energia metaforica del film». «La guerra straniera e la guerra civile sono passate anche di qua, seminando lutti e rovine. Ormai tutti sono stanchi di violenza e di sangue: vogliono lavorare in pace. Buona parte di quei giovani che dieci anni or sono erano partiti per la guerra, sono morti in Africa, in Grecia, in Russia; molti sono tornati vinti, umiliati, delusi, ma ogni tanto ancor oggi qualcuno, che era già stato piantato per morto, riappare all'improvviso». E via dicendo, recita scetticamente la voce fuori campo del narratore introduttore, l'elettricista lombardo che lavora in Toscana: Malaparte sdogana il termine "guerra civile" in pubblico (i miei genitori nostalgici lo facevano con naturalezza spontanea in privato) molti anni prima del libro di Pavone. I dialoghi successivi sono inevitabilmente un po' letterari come le situazioni dialogiche piuttosto teatrali nonostante i magnifici esterni delle crete senesi, ma pongono subito il problema di chi sia - di tutti, appunto - la colpa della guerra. «Neanche i morti vogliono più saperne di sangue e di lacrime», aggiungerà poco dopo il padre del reduce Bruno, dopo il suo incontro con la madre (Morelli) e prima di quello con la sorella (una giovanissima Ferrero). C'è comunque in Malaparte una volontà di ripensare, a pochi anni dalla fine del conflitto, controcorrente rispetto al sentimento generale del Paese. Che è appunto quello descritto, e comporterà alla radice una rimozione generalizzata dal voler tornare a riflettere sul ventennio e sul conflitto. Ne sarà contrassegnata

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e condizionata l'Italia nei decenni successivi: davvero l'ultima delle concause della situazione estrema -e forse paurosamente irreversibile- nella quale veniamo attualmente a trovarci. Se quella riflessione collettiva avesse avuto luogo e fosse stata trasmessa generazionalmente in modo corretto, alcune delle cose inconcepibili che siamo costretti a vedere, ascoltare e sopportare quotidianamente non sarebbero state neppure pensabili. Il film, che curiosamente tanto il Morandini che il Mereghetti fanno risalire a un romanzo che risulta invece, salvo errore, inesistente (ma è al contrario appunto un soggetto originale), per quanto facilmente rapportabile all'opera scritta complessiva (e non soltanto ai due romanzi maggiori quasi finali) sarà anche stato all'epoca quel «flop di pubblico e di critica» del quale ha parlato anche Eugenio Ragni nella *Storia della letteratura italiana* coordinata da Enrico Malato per la Salerno, ma certamente rappresenta, agli occhi di uno spettatore odierno, un'entità in crescita, oggettivamente ancora capace di dare luogo a punti di vista stimolanti. Degno comunque di visione, fu segretario di redazione ed editorialista assunto da Malaparte a «Prospettive», anni prima di emettere giudizi severissimi sulle sue giravolte politiche. Quanto al suo corto *Colpa del sole* (anch'esso facilmente raggiungibile: <https://bit.ly/2QryyNn>) è stato oggetto di un recente e puntualissimo studio di Rosario Castelli, presentato al XX Congresso degli Italianisti (Napoli 2016) i cui atti sono stati da poco pubblicati a Roma dalla stessa ADI. Il taglio abbreviato è dovuto al fatto che la realizzazione avrebbe dovuto figurare probabilmente nel n. 1 dell'ambizioso progetto di «Documento Mensile», la cinerivista culturale che il dimenticato e poco studiato Riccardo Ghione e colui che sarebbe da lì a non molto diventato davvero Marco Ferreri escogitarono e progettarono, senza mai riuscire a portarla sullo schermo, nel 1950. Se ne sono salvati solo quattro corti conservati e visibili: *Ambienti e personaggi* di De Sica, che con Moravia avrebbe dovuto occupare il numero inaugurale (la durata di ciascuna puntata era assimilabile a quella di un comune cinegiornale); il ben noto *Appunti su un fatto di cronaca* di Visconti e il meno frequentato *La funivia del Faleria* di Antonioni, approntati per il secondo. Non risulta invece a tutt'oggi reperibile il pur realizzato *Il prurito, ovvero la vita è un mistero* di Carlo Levi. Fu solamente ipotizzato anche un terzo numero. La lista di registi, scrittori, artisti e intellettuali che si presumeva di coinvolgere via via nella serie appariva imponente, ma tra dinieghi della censura e difficoltà produttive anche conseguenti si sarebbe finito col non farne nulla. Però, anche riguardo a Moravia è opportuno, chiarificatore e sintetizzante rifarsi direttamente al lavoro di Castelli, il quale oltretutto ne documenta risvolti obiettivamente paradossali e sorprendenti: «*Colpa del sole* rappresenta l'unica prova di Alberto Moravia da regista, esperienza su cui l'autore stenderà un ostinato velo di reticenza anche quando,

nel 1979, intervistato da Mino Monicelli [per "I giornali" della Laterza] negherà di aver mai diretto un film, facendo così risultare quanto meno straniante la foto che correde l'articolo, con la didascalia *Una rara immagine di Alberto Moravia 'regista' durante le riprese del cortometraggio Colpa del sole (1947) tratto dalla sua novella omonima*, e che ritrae lo scrittore proprio sul set. Non è da escludere perciò che proprio l'insoddisfazione per l'esito artistico gli suggerisse un'autocensura tutto sommato immotivata, dal momento che la pellicola ha qualche motivo d'interesse. Girata nella primavera del 1950 a Villa Strohl-Fern, a Roma, la stessa che da lì a poco diventerà lo studio di Carlo Levi, è la riduzione cinematografica di un racconto che aveva già avuto due diverse redazioni: la prima, col titolo *La veranda*, era apparsa sulla rivista "Tempo" nel febbraio del '43 a firma 'Pseudo', mentre la seconda era uscita tre anni dopo, col nuovo titolo *Colpa del sole* e a nome 'Moravia', sull'edizione milanese del quotidiano "Il Tempo" il 17 novembre 1946. La trama è semplice quanto inquietante: due amici chiacchierano dopo colazione godendosi il sole che filtra sulla veranda, quando si ritrovano involontariamente testimoni di un omicidio che si compie sul prato dinanzi a loro. Anzi-ché intervenire, rimangono impassibili, lasciando che siano gli altri a giungere in soccorso. [...] Ben diversa è invece la trasposizione cinematografica, con rilevanti modifiche che connotano, tra l'altro, la vicenda di una carica sessuale assente nel testo letterario. I due amici sono sostituiti da una coppia di amanti: la donna, interpretata dalla soubrette Strelsa Brown, è la tipica creatura carnale moraviana; l'uomo, interpretato da Giancarlo Sbragia, uno studente di differente estrazione sociale. La coppia ha appena litigato e ai tentativi di riavvicinamento da parte del giovane la donna risponde scostandolo con freddezza. La macchina da presa indugia sui particolari del salotto, il lusso elegante e glaciale che si fa noia e incomunicabilità. È l'omicidio a scuotere dal torpore i due amanti; la scintilla che riaccende la passione e il desiderio nella donna, che ferma il giovane amante quando questi vorrebbe alzarsi per chiamare i soccorsi, e lo bacía ardentemente mentre il suo sguardo insiste sul corpo esanime al di là della finestra. Ed è proprio qui che il corto si chiude, sull'eterno e ambiguo rapporto *eros-thanatos*. In pochi minuti, Moravia condensa il suo universo poetico». La Brown era praticamente una presso che debuttante inglese, allora a Roma perché coinvolta nelle riprese del *Quo vadis?* di Le Roy, che avrebbe rimediato poco più che qualche altra piccola partecipazione a Cinecittà una decina d'anni dopo. Sbragia, ventiquattrenne e da poco attivo in palcoscenico, era a sua volta praticamente all'esordio davanti alla cinepresa, ed è difficile dire se l'evidente disagio in cui versa per l'intera durata del piccolo film sia eccellenza interpretativa (con tanto di lacrime silenziose) o autentico, seppur espressivamente funzionale imbarazzo. La foto in cui alle loro spalle è ritratto Moravia, intento a dirigerli copione alla mano, è

facilmente individuabile in rete (*Strelsa Brown - Películas, biografías y listas en MUBI...*). Bisogna ammettere che lei fa decisamente la sua figura: i sette anni anagrafici che la separavano da Sbragia appaiono anche di più, e anche questo funziona. L'attenzione di Moravia ai movimenti di macchina è estrema, anche se un po' legnosa e preoccupata, come lo stesso montaggio un po' ansioso denota. Da cosa direttamente Castelli deduca che il personaggio maschile sia uno studente di classe inferiore non è chiaro, a meno che la deduzione non derivi dal combinato età-abbigliamento. «Lei muore e noi siamo qui: vivi», dice la donna al ragazzo prima del lungo bacio conclusivo, montato in alternanza al cadavere immobile della donna appena fredda sul prato esterno, poi raggiunto dagli inutili soccorritori. «Abbiamo fatto male» obietta lui: «Si stava così bene, qui, insieme: la colpa è stata del sole, che ci rendeva pigri. Va a tirare la tenda: questa luce mi dà fastidio» dispone conclusivamente lei. Determinando da parte del ragazzo la chiusura a tutto schermo della stessa tenda scura il cui aprirsi aveva segnato l'inizio, dal ben diverso segno, del loro non-dialogare. Risulta particolarmente intrigante la posizione a posteriori di Moravia, che nella citata intervista di quarant'anni fa, mentendo palesemente (smascherato anche dalla prova foto!) aveva detto a Mino Monicelli parlando della sua mancata vocazione filmica: «Per la ragione che quando avrei potuto farlo, forse non mi è stato offerto. Dopo avrei potuto farlo e, dico la verità, ero già troppo vecchio, avevo già quarant'anni suonati, troppo vecchio per acquisire perfettamente un'arte diversa dalla mia. O diventavo veramente regista o niente. Ma mi sentivo più scrittore che regista». Un'opzione esattamente opposta, a conti fatti, a quella dell'amico e collega Pasolini, che da *Accattone* e *Mamma Roma* (sarà un caso: proprio sui quaranta...) avrebbe preso che totalmente optato per la macchina da presa. *Colpa del sole* finisce quindi quasi per essere, a posteriori, un film senza autore, o quanto meno senza assunzione diretta di responsabilità. Esattamente come lo era stato l'altro colpo di pistola, quello di Mersault, ne *Lo straniero* di Camus (e assai dopo, meno felicemente, di Visconti). Alla cui suggestione il passaggio moraviano dal racconto al film fa riferimento, com'è stato tanto ripetutamente quanto facilmente osservato, in forma esplicita.

Nuccio Lodato

Il presente testo deriva dalla conversazione con letture e proiezioni *Scrivere sulla pagina, scrivere sullo schermo - Letterati italiani con la cinepresa*, tenuta da Nuccio Lodato e Loretta Ortolani presso la Biblioteca Civica "Migliora" di Rivanazzano Terme (Pavia) il 10 novembre 2019.

A Rivanazzano ci sono un teatro attivissimo, una biblioteca piena di iniziative, una galleria d'arte contemporanea di livello nazionale e un ristorante culturale che merita un viaggio.

Prosegue anche questo mese l'analisi di Alberto Castellano sul mondo del cinema con le sue sfaccettature tra vocazione culturale e mercantile, tra gestioni di potere e sottomissione. Nei numeri precedenti si è parlato di spettatori e pubblico, distribuzione, festival, di deriva della cultura militante, di produzione, dell'altra faccia del volontariato culturale. Ora è il momento del parlare di Università e del mondo dell'insegnamento. Questi argomenti, con qualche sano tocco polemico, per evidenziarne le troppe deviazioni deleterie, un malaticcio sottobosco da mal sopportare

Il cinema e l'insegnamento



Alberto Castellano

Nel 1996 uscì "Le mani sull'università. Cronache di un'istituzione in crisi" di Felice Froio edito da Editori Riuniti. Nel 2019 esce "Le mani sull'università. La cupola dei baroni" di Antonio

Massari per le edizioni di PaperFIRST la casa editrice della società Editoriale il Fatto quella de "il Fatto Quotidiano". Il fatto che a distanza di 23 anni escano due libri sullo stesso argomento e con lo stesso titolo inequivocabile vuol dire che riguardo all'argomento in questione (la degenerazione dell'università) è cambiato ben poco. Anzi la situazione è peggiorata come si deduce dai diversi sottotitoli enunciativi, allora si accennava ad un'"istituzione in crisi" oggi si parla esplicitamente di "cupola dei baroni". "Il mondo dell'università sembra guadagnare l'attenzione dell'opinione pubblica solo in occasione di scandali e inchieste. Eppure chiunque lo frequenti sa che i suoi problemi sono tutt'altro che episodici e circoscritti: sono legati a un malcostume quotidiano, ad abitudini ormai accettate, a leggi arretrate, a un sistema di potere che spesso degenera in clientelismo e nepotismo" scriveva l'autore del vecchio libro. Il nuovo testo va oltre documentan-

do i misfatti universitari grazie ad Antonio Massari, firma di punta della giudiziaria del Fatto Quotidiano, che ha scoperchiato la concorsopoli universitaria. Dalle carte del cronista emerge infatti il prezzo da pagare, la logica di scambio, le partite trasversali con cui si assegnano le cattedre negli atenei italiani. Manovre ordite sulla pelle dei ricercatori meritevoli, costretti a rinunciare all'abilitazione per cedere il passo al raccomandato di turno. Una vera e propria corruzione insomma e i documenti e le intercettazioni inedite pubblicate rivelano uno sconvolgente pezzo del mondo della ricerca (e della politica), dominata dai soliti baroni che pensano a tutto tranne mollarle poltrone e potere. E non è un caso che l'editore del primo libro erano quegli Editori Riuniti dell'allora Partito Comunista e quello del secondo è un'emanazione del battagliero quotidiano diretto da Marco Travaglio che vista l'assenza ormai endemica dei partiti tradizionali della sinistra su questo come su altri terreni, è l'unico con "il manifesto" a portare avanti una linea editoriale di denuncia e a fare controinformazione. Il problema è che negli oltre 20 anni che separano i due libri le varie e tanto strombazzate riforme universitarie puntualmente annunciate da

tutti i governi alla fine hanno trovato la "soluzione" ideale nell'autonomia degli atenei soprattutto nella gestione delle risorse economiche e umane, che ha significato la riduzione drastica dei cosiddetti docenti di ruolo (professori ordinari, professori associati, ricercatori) - con l'alibi anche delle lauree triennali sulla carta sufficienti come titolo "finito" ma spesso di fatto destinato al supplemento biennale (il famigerato 3 + 2) - per aprire le porte ai professori a contratto. Che si sono moltiplicati in maniera esponenziale della serie "una cattedra non si nega a nessuno" con conseguente proliferazione di cattedre, sottocattedre, master di specializzazione e corsi vari per

di dubbia utilità). Quando si entra invece nel campo delle discipline umanistiche, artistiche e dello spettacolo è facile e immediato verificare la degenerazione didattica dell'università italiana, dagli atenei storici e le accademie di belle arti alle nuove università spesso private che nate con l'intento di offrire un'alternativa di qualità a quelle pubbliche, sono diventate peggio. Naturalmente non si deve generalizzare, ci sono le solite differenze italiane tra il Nord e il Sud e tra regioni. Ma quello che c'interessa è l'elemento costante di quella che è diventata la possibilità di apprendimento del cinema in tutti i suoi aspetti e in tutta la complessità nel nostro paese. Intanto bisogna distinguere tra alcune strutture pubbliche come la Scuola Nazionale di Cinema ex Centro Sperimentale e varie piccole-medie scuole di cinema di diverso livello e l'Università vera e propria dove la materia cinema può essere obbligatoria (vedi i Dams e gli indirizzi specialistici di vari corsi di laurea anche in lettere o lingue) o opzionale o come si diceva una volta "esame complementare". Il cinema è per sua natura e struttura un'opera collettiva e come tale rispetto alla letteratura, alla musica, all'arte richiede in fase di approfondimento una separazione delle sue componenti, mette in gioco vari contributi creativi (solo



"Ma Loute" (2016) di Bruno Dumont

cui da anni ci si trova per quasi tutti gli insegnamenti un argomento sviscerato in tutte le salse possibili buttando il fumo negli occhi con approfondimenti di vario tipo, declinazioni interdisciplinari, presunte specializzazioni, tanto si può contare su una pletera di docenti o aspiranti tali, che costano poco, pescati soprattutto nell'esercito di giovani laureati e disoccupati che comprensibilmente accettano qualsiasi condizione di trattamento ripagati da uno status ("sempre professore sono o mi chiamano così, mica faccio l'idraulico"). Questo preambolo è necessario per entrare in quel segmento che più c'interessa dell'insegnamento universitario relativo al cinema. È chiaro che tutto quello che si dice nei due documentati volumi riguarda un po' tutte le facoltà e le discipline delle nostre università, anche se quelle scientifiche in generale se la passano meglio se non altro perché incombe l'imperativo "morale" di un rigore formativo visto che gli studenti saranno (potrebbero essere) i professionisti di domani che opereranno in strutture pubbliche o private (medici, ingegneri, architetti, fisici, economisti mentre la giurisprudenza partorisce come si sa magistrati, notai ma anche avvocati di tutte le risme spesso

il teatro in parte ha questa analogia). E quindi l'offerta a tutto campo sull'argomento potrebbe far pensare che tutto sommato non siamo messi poi così male: scuole tradizionali come la SNC con corsi triennali e relativi diplomi in recitazione, regia, sceneggiatura, scenografia, montaggio, produzione, direttore della fotografia ecc.; quelle nate successivamente che fiutando tempestivamente una domanda per "entrare" nel mondo del cinema hanno moltiplicato workshop, laboratori, corsi, master, seminari sulla critica, *full immersion* a pagamento molte, troppe, su tutto il territorio nazionale, alcune truffaldine e scadenti, che spesso puntano a formare figure pratiche come tecnici di ripresa, operatori cinetelevisivi, tecnici video in alcuni casi attraverso corsi online e università telematiche. Quando però ci si sposta nelle università la musica cambia. Ed ecco spuntare la domanda-tormentone "chi insegna cosa?", "chi insegna per chi?", "chi seleziona chi?", "chi gestisce la programmazione degli insegnamenti?". Bisogna però fare un passo indietro perché il problema è a monte di una cultura umanisticocentrica e tardo-crociana che ha sempre guardato il cinema con sospetto,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
come un'arte "minore" e non è un caso che in Europa l'Italia è uno dei pochi paesi dove la materia del cinema, della televisione e degli audiovisivi in genere non è contemplata nella scuola media inferiore e superiore (fanno eccezione alcuni sporadici casi di istituti sperimentali) anche se è comparsa già anni fa nei programmi della solita riforma mai andata in porto. E infatti in alcune realtà per cercare di supplire a questa carenza storica, si sono moltiplicati i cineforum per le scuole grazie alla sensibilità di alcuni presidi e docenti. Negli anni '60 furono istituite le prime cattedre di Storia e Critica del Cinema e i primi titolari come Luigi Chiarini e Guido Aristarco e nei primi '70 Mino Argentieri all'Istituto Orientale di Napoli. Poi tra la seconda metà degli anni '70 e gli anni '80 con regolari concorsi a cattedre il cinema s'insegnava in tutt'Italia da Trieste, Padova, Torino, Milano, Bologna a Firenze, Pescara, Urbino, Bari, Palermo in atenei pubblici o prestigiose università private come la Luiss e lo Iulm. Cominciarono a delinearsi le categorie dei Professori Ordinari, Professori Associati, Ricercatori-assistenti con contratto. Poi è cominciata l'era dell'insegnamento selvaggio e senza "regole", quella della distribuzione e moltiplicazione di cattedre a costo zero, spacciando la diversificazione dell'argomento-cinema funzionale alla proliferazione di cattedre da mettere in bilancio e rendicontare al Ministero per vivacità propositiva, obiettivo di uscire dall'insegnamento tradizionale, possibilità di completezza, sguardo a 360° sul linguaggio cinematografico. E giù professori a contratto sempre più giovani per corsi mediamente semestrali per un numero di ore che si è sempre più ridotto e da alcuni anni si è assestato sulle 25 - 30 per un compenso medio di 2000 euro lordi. Eppure la concorrenza è forte perché per qualcuno con più anni e con più titoli che rinuncia, ce ne sono pronti minimo una decina disposti a salire in cattedra anche gratis per comprensibili ambizioni e speranze di iniziare una carriera congenita allo status anagrafico. Certo non mancano casi di docenti a contratto di età più grande, esperienza accademica e conoscenza della materia ma si tratta quasi sempre di titolari di altre cattedre (associati) o addirittura in pensione che si possono permettere di insegnare altrove per pochi soldi tanto per arrotondare (anche questa è un'anomalia). Naturalmente i big continuano a fare il loro mestiere, la casta continua ad autoriprodursi, i baroni di una volta si sono fatti sempre più cupola. Salvo poi modificare le modalità di reclutamento, lottizzazione, spartizione, scambi di favori, blindando in maniera sempre più spietata e cinica i posti-chiave da mettere a concorso che visto il dilagare dei "professorini" usa e getta, gioco-forza si sono ridotti. E non scopriamo nulla di nuovo a proposito dell'assegnazione delle cattedre di tutti i gradi ad personam, di quelli che una volta si chiamavano (ma la

definizione purtroppo è ancora attuale) "concorsi truccati". L'ultimo "scandalo" di concorsopoli è quello dell'Università di Catania che poi si è esteso a macchia d'olio ad altre situazioni universitarie nazionali anomale con tanto di indagati, ma ovviamente come altri misfatti "all'italiana" si è risolto come la classica bolla di sapone e tutto è finito nel dimenticatoio. Ogni tanto c'è qualcuno che ficca il naso nelle faccende nel dorato mondo degli atenei, per essere immediatamente respinto come un intruso, come qualcuno che ha osato mettere in discussione il "sistema", complice un clima che c'è da tempo nel Paese in tutti i campi di indifferenza, stanchezza, assuefazione, rassegnazione qualunque e assolutoria della serie "Che c'è da scandalizzarsi? È sempre stato così". Però a livello di forma una volta magari ognuno sponsorizzava i suoi candidati, si allestiva una parvenza di concorso, c'era un atteggiamento più paternalistico.



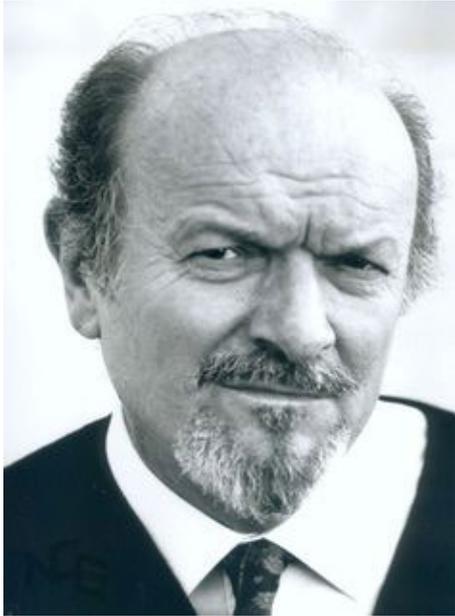
"Il giudizio universale" (1961) di Vittorio De Sica.

Da un po' di tempo la farsesca competizione non ha neanche il tempo della messa in scena, si vocifera già molto prima chi è il "miracoloso", c'è un clima di sfiducia tra aspiranti e non tipo "perdiamo/perdete ogni speranza", al determinato e motivato concorrente di turno armato solo del suo corposo curriculum e di titoli e pubblicazioni si fa capire senza molti giri di parole che non è il suo turno, che deve "mettersi in fila" e ripassare caso mai al prossimo concorso. C'è anche di peggio quando addirittura non vengono neanche ufficializzate e pubblicizzate le date dei concorsi, gli unici informati sono i programmati vincitori, così non si rischia neanche l'imprevisto, l'"incidente di percorso". In quanto agli insegnamenti di cinema delle cattedre affidate ai peones, presidi e direttori di Facoltà e Accademie più giovani, spregiudicati e manageriali di quelli del passato che assecondano direttive ministeriali ma hanno anche un potere accademico e decisionale autonomo, hanno opportunamente diversificato la materia del cinema più nella forma che nella sostanza con i nomi più diversi e accattivanti degli insegnamenti per dare anche un segnale di apertura (post)moderna della disciplina ai nuovi linguaggi, ai nuovi modelli narrativi, alle nuove tecnologie digitali e ad altri approcci metodologici. E quindi non più (o non solo) le ammuffite "Storia del Cinema" e "Storia e Critica del Cinema" ma "Analisi del film", "Filmologia", "Teoria e

tecnica dell'audiovisivo", "Semiologia del cinema", "Storia del documentario". Ma anche un'apertura a docenti di formazione diversa per interrompere l'eterna diatriba se è preferibile affidare l'insegnamento del cinema a storici, a docenti d'impostazione storicistica che però sono troppo acritici o a critici di professione, che hanno un approccio troppo poco storicistico con un occhio anche al politicamente corretto delle "quote rosa" che hanno partorito giovani e spesso belle insegnanti che gestiscono la materia con una dose di fisiologica vanità in più e in alcuni casi con la supponenza di chi rimarca l'interruzione del tradizionale maschilismo universitario. Comunque al di là della forma per "vendere" gli insegnamenti, quello che conta è la sostanza, appunto "chi insegna cosa", gli argomenti dei corsi, i testi adottati (altra pratica diffusa è l'adozione sia per esami obbligatori sia complementari sia quelli degli indirizzi scelti, di "mattoni" scritti dal docente stesso). Premesso che anche in passato con corsi di storia del cinema più seri e più lunghi con molte ore nell'arco dell'anno accademico era impensabile esaurire o colmare lacune ancora maggiori visto che è materia esclusa dalle scuole superiori (oltre tutto vasta complessa e multidirezionale), figuriamoci se in una trentina di ore è possibile non solo dare quel bagaglio minimo di conoscenza ma far entrare nell'universo cinematografico per cogliere quello che si nasconde dietro l'"evidenza" di un film che consumano tutti. Senza contare il problema dell'imprescindibile supporto visivo alle lezioni, film o sequenze, che nel caso di alcune cattedre sembra un optional a volte anche per motivi tecnico-organizzativi o peggio ancora perché per alcuni quelle riservate alle proiezioni sono ore sottratte alla parte storico-teorica. E dulcis in fundo "chi insegna per chi" a proposito dei destinatari dell'insegnamento universitario del cinema. Si tratta generalmente di studenti che si accostano alla materia con le stesse motivazioni, interessi, dubbi, calcoli comuni a quelli di altre discipline ma la scelta è poco rischiosa, vista la durata del corso e magari con l'incentivo di vedere anche un po' di film. Il vero problema resta quello di ridisegnare il ruolo e lo spazio del cinema nell'università non tanto e non solo dal punto di vista strettamente didattico e burocratico degli esami. È materia particolare non equiparabile a nessun'altra per il semplice fatto che il cinema resta l'arte e il mezzo, nonostante tutto, dell'immaginario e dell'immaginazione. Elementi così forti per i quali è necessario che entri in altra maniera nei corsi di laurea ma anche che il mondo accademico, gli atenei, i docenti escano dai loro bunker per collegare teoria e prassi, chi il cinema lo studia e chi lo fa, chi trasmette un sapere vecchio (i docenti) e chi si accosta alla magia del cinema con i sogni, le aspirazioni, le illusioni (gli studenti).

Alberto Castellano

Antonutti: la scoperta del vero Omero



Omero Antonutti (1935 - 5 novembre 2019) attore e doppiatore

Non stupisca o sembri eccessivo l'aver voluto rispolverare il titolo del celebre e rivoluzionario saggio vichiano per ricordare un grande attore, in un paese e in una temperie in cui non sempre la categoria sembra sortire la riconoscibilità e i riconoscimenti adeguati. Allo spettatore cinematografico attento e informato, e che abbia almeno oggi sui 55 anni, il nome di Omero Antonutti, mancato a 84 nella sua Udine lo scorso 5 novembre, richiamerà alla mente immediatamente i protagonisti, da lui indimenticabilmente incarnati, di *Padre padrone* dei Taviani (1977) e poco dopo di *O' Megalèxandros* di Anghelopoulos (1980): poco importa che sia stato al centro non dei più riusciti tra i grandi film dei due maestri in quegli anni. Rossellini, inesausto mentore della Palma d'Oro '77 al film da e su Gavino Ledda, lo aveva del resto diretto personalmente, tre anni prima, nel purtroppo a sua volta non felicissimo *Anno uno*, dove impersonava brevemente un anonimo comunista milanese. Ma nella sessantina di film interpretati in oltre mezzo secolo esatto (*Mercato nero dell'amore* di Hofbauer e *Le piacevoli notti* di Crispino e Lucignani sono del '66; *Dalla quercia alla Palma - 140 anni di Padre padrone* di Naitza del 2017) ci sono molti passaggi che decisamente spiccano. Rinviando chi legga ad autodocumentarsi, volendo, ulteriormente in facili approfondimenti, vanno ricordati in primo luogo i successivi momenti ravvicinati e non del sodalizio coi Taviani stessi (*La notte di San Lorenzo*, '82; *Kaos*, '84; *Good Morning Babilonia*, '87; *Turidi*, '98). Ma c'era già stata la partecipazione a *La donna della domenica* di Comencini ('75) e seguiranno, tra le molte altre, volendosi contenere, almeno quelle centrali con Carpi (*Quartetto Basileus*, '81), Villi Hermann (*Matlosa*, id.; *Bankomatt*, '89), la Berlinguer (*Il disertore*, '83), Erice (*El Sur*, id.), Saura (*El Dorado*, '88), Bellocchio (*La visione del sabba*, id.), Emidio Greco

(*Una storia semplice*, '91), Olmi (*Il segreto del bosco vecchio*, '93; *Genesi*, '94), Placido (*Un eroe borghese*, '95), Giraldi (*La frontiera*, '96), Virzì (*N*, 2006), Molaioli (*La ragazza del lago*, 2007), Spike Lee (*Miracolo a Sant'Anna*, 2008) e Giordana (*Romanzo di una strage*, 2012). Oltre alle "voci" messe a disposizione di Benigni per *La vita è bella* e dello stesso Olmi nel *Mestiere delle armi*. E qui si innesta per contiguità il secondo argomento. In una recente filmografia straniera per una pubblicazione locale, mi sono tolto la voglia, che veniva da lontano, di precisare, accanto alle generalità di ciascun attore e del personaggio interpretato, anche il nome del doppiatore (sia pure tra parentesi quadre). E' un elementare adempimento di dovere, che oggi la dedizione degli appassionati e l'onniscienza fino a prova contraria della rete renderebbero presso che sempre possibile. Ed è un altro campo in cui Antonutti l'ha fatta letteralmente da padrone (come per i Taviani allora...): facendo ripetutamente parlare italiano, tra gli altri, a Christopher Lee e a Robert Duvall, a Donald Sutherland e a John Hurt, a Rutger Hauer (ancora per Olmi, nel magnifico *Il villaggio di cartone*) e a Max von Sydow, a Joe Mantegna e a Denis Hopper, a Christopher Plummer e ad Omar Sharif. E anche qui l'elenco potrebbe continuare a lungo, senza contare le altre numerose "voci" narranti per film stranieri e animazione. Neppure la tv, tra il '70 e il 2008, è stata reciprocamente avara con lui: si ricordi soltanto, tra il molto, che era Karsky ('78) nella bella trascrizione sartriana de *Le mani sporche* realizzata da Elio Petri; il padre di Verdi nel capolavoro a puntate di Castellani ('82); il protagonista del bel *Mio figlio non sa leggere* ancora di Giraldi da Pirro ('84); il nonno nel magnifico e ingiustamente dimenticato *Cristallo di rocca* di Zaccaro ('99). E ancora almeno il *Come Quando Fuori Piove* di Monicelli (2000). Ma a modesto avviso di chi scrive, è stato ancora e soprattutto in teatro che la bravura, anzi la grandezza, del "vero Omero" ha potuto rifulgere in maniera e misura incontrastabili. Omettendo per brevità i pur numerosi apporti già negli anni Cinquanta all'allora Teatro Stabile di Trieste (già lì alle prese anche con Goldoni, Pirandello, Shakespeare, Svevo e Brecht) e quelli conclusivi con lo Stabile del Friuli-Venezia Giulia culminati tre anni fa nel *Genius loci* di Andrea Collavino voluto da Franco Però. Perché è stato soprattutto nel quindicennio aureo genovese che le sue doti e la sua estrema quanto autorevole versatilità hanno trovato abbondante pane per i propri denti. Dei trentuno spettacoli complessivi allestiti da Luigi Squarzina, negli altrettanti anni della di lui condirezione, con Ivo Chiesa, per lo Stabile locale, Antonutti ha infatti preso parte a ben quattordici. Partendo dall'altro Sartre de *Il diavolo e il buon Dio* dov'era Karl (1962), per concludere col *Rosa Luxemburg* dello stesso Squarzina con Vico Faggi (il giudice Alessandro Orengo) in cui si concedeva il lusso di incarnare tanto Lenin che Liebknecht. Per gli stessi autori sette anni

prima aveva già impersonato il prefetto dell'epoca, Garroni, in *Cinque giorni al porto* e, nel medesimo filone di rievocazione critica storico-civile, due più tardi il generale Carboni in *8 settembre*, che lo stesso regista aveva steso con Enzo De Bernart e Ruggero Zangrandi. Le sue origini friulane ne avevano facilitato anche qui le splendide prestazioni nel repertorio di Goldoni: Brighella nell'intramontabile *I due gemelli veneziani* (dal '63), "sior Mòmo manganar" nell'irraggiunto *Una delle ultime sere di Carnevale* ('68), i protagonisti Anzoletto e Canciano rispettivamente de *La casa nova* e *I rusteghi* (entrambi nel '73). Era in grado di passare imperturbabilmente, nella stessa annata -1966- dalla tragedia (Penteo nelle *Baccanti*) al *vaudeville* (Étienne de *La pulce nell'orecchio*: di questo allestimento una non qualitativamente felicissima copia tv, <https://bit.ly/2OxN-TK3>). Poteva essere un sottoproletario nella guerra dei Trent'anni (Eilif, il figlio maggiore della *Madre coraggio* brechtiana Lina Volonghi, 1970) e addirittura il re Sole nell'"appendice" *Vita, amori, autocensura e morte in scena del signor di Molière nostro contemporaneo* di Bulgakov nell'allestimento del *Tartufo* straniato e contaminato nella nuova traduzione Garboli, l'anno dopo. Era in grado di passare con imperturbabile appropriatezza da Svevo (Copley nella *Coscienza di Zeno* resa scenica da Kezich, dal '64) a O'Neill (Oban in *Arriva l'uomo del ghiaccio*, '66); da... Diego Fabbri (l'usuraio Bruno de *L'avvenimento*, '67) a Shakespeare (Casio nel *Giulio Cesare*, '67) e a Pirandello (uno dei "signori" di *Questa sera si recita a soggetto*, '72). Una volta tanto, sia pure per poco, non è stato necessario attendere la scomparsa di un grande dello spettacolo o dell'arte per rendergli il debito onore. Il bel libro (edito due anni fa a Comunicarte a Trieste) intitolato al suo nome per le cure del bravissimo Guido Botteri (purtroppo scomparso invece prima di vederlo stampato!), con una lunga intervista autobiografica all'interessato, e scritti dei Taviani, di Giraldi, Pagni, Savioli e due saggi da par suo di Sergio Germani, gli ha reso il suo. Ne possiamo estrapolare per concludere due affermazioni, rispettivamente di Paolo e Vittorio Taviani e di Franco Giraldi, che possono ben sintetizzarne i discorsi: «Oggi Omero Antonutti è uno di quei veri attori cinematografici che calcolano con lucidità e acutezza la recitazione, ogni gesto o parola, in rapporto agli obiettivi, ai movimenti della "camera", alle ipotesi di montaggio che la regia avanza in sede di ripresa. Una cosa noi due amiamo in particolare in Antonutti: la sua camminata, anzi la sua figura intera. Nel suo presentarsi alla "camera", Omero connota subito il personaggio con pochi tratti radicali. E con l'azzardo dell'estro, della fantasia. Soprattutto per questo, forse, per questa sua capacità di raccontare attraverso la fisicità del corpo, noi abbiamo voluto, noi abbiamo potuto costruire con lui figure tanto diverse». E: «Secondo me gli attori si dividono in due categorie: quelli che quando recitano "sono" e quelli che "fanno". Ho sempre considerato Omero un attore che sullo schermo è».

(n.l.)

segue da pag.1

di un ambiente familiare la vecchia nonna che vive con loro ma non ha parentela alcuna con gli altri componenti e i tre "figli" che erano stati abbandonati dalle loro famiglie e accolti con affetto tra le mura che diventano domestiche. *Parasite* è ambientato dapprima nei sobborghi più squallidi di una metropoli sud coreana dove vive la famiglia di Ki-taek e Chung-sook genitori degeneri dediti alle truffe che hanno due figli cui danno insegnamenti, ma dai quali, per lo più, imparano ulteriori e raffinate tecniche di raggio. A seguito di una serie di inganni ai danni di una famiglia facoltosa finiranno con l'irretirla fino a trasferirsi di fatto nella loro lussuosa dimora nel quartiere più esclusivo della città. Non tutto andrà dritto e tra commedia e tragedia si consumerà la loro vicenda, ma soprattutto quella dei loro ricchi antagonisti. Qui il racconto dei due film ci attira solo parzialmente, quanto piuttosto ci piacerebbe estrarre da queste storie un senso comune che riesca a diventare filtro interpretativo sociale per una lettura più profonda dei fenomeni che attraversano e mutano le convenzioni e anche i caratteri che fondano una nuova ipotesi di famiglia. Il cinema, a volte, si fa anticipatore di queste lente metamorfosi e il suo carattere essenzialmente semiologico, lo assimila alla precisa forma sintetica che di fatto appartiene ad una più ampia riflessione. Anche in questo caso i temi dei due film assolvono al compito di una ricerca che faccia emergere le forme di convivenza sociale o piuttosto i sintomi di mali oscuri che ridisegnano i concetti fondanti anche nelle società avanzate. Ma se il film di Kore'eda si fonda sul principio dell'accoglienza e in questa accezione la famiglia si fa strumento e luogo di conversione della solitudine e quindi antidispersivo il che assolve, secondo la generalità delle regole sociali, ad una delle funzioni della famiglia e quindi, in linea teorica, il nucleo Shibata può essere considerato una famiglia a tutti gli effetti, è anche vero che manca tra i suoi partecipanti quella necessaria consanguineità che assolve ad un'altra regola di convivenza non scritta che, nell'assorbire eventuali diversità, ne giustifica perfino i conflitti. È in questa forma che gli eventi che accadono alla famiglia Shibata e soprattutto il loro disinteressato affetto verso i figli si atteggiavano in forma introflessa, poiché accogliente. Una modalità che disciplina o dovrebbe disciplinare – pur nella devianza che il nucleo familiare rappresenta – le regole di convivenza di qualsiasi famiglia, di qualsiasi parte del mondo. In tal senso la famiglia del film di Kore'eda ha qualche affinità con quella di Bong Joon-ho. Pur se da un altro punto di osservazione la famiglia di *Parasite* non vive su regole troppo differenti e infatti il suo parassitismo si manifesta proprio in virtù dello straordinario legame solidaristico che, nella buona e nella cattiva sorte, i familiari vivono tra di loro, tanto da diventare, proprio per l'affiatamento e la profonda conoscenza delle reciproche capacità, una specie di testuggine armata dalla invincibile

forza razionale e irrazionale. Ma la famiglia di Ki-taek e Chung-sook, vive, invece, su altre dimensioni rispetto alla famiglia Shibata, forme di convivenza (a)sociale che si manifestano in quel parassitismo di conquista che conferma la loro connaturata devianza che diventa l'unico modo conosciuto per stare al



"Un affare di famiglia" (2018) di Hirokazu Kore'eda



"Parasite" (2019) di Bong Joon-ho

mondo. Per i familiari di Ki-taek non è importante la sopravvivenza come accadeva nella più dimessa famiglia di Kore'eda, ma è, invece, decisiva l'affermazione sociale, la bramosia del denaro e il benessere come forma estrema di affermazione e di accettazione di sé stessi nel consesso sociale. Costi quel che costi. Non vi è dubbio che al fondo delle due vicende vi sia un disagio che costituisce un disadattamento, cioè un sintomo di lontananza insanabile con le correnti regole sociali. Sia Kore'eda, sia Bong Joon-ho lavorano sull'anormalità, su un piano di realismo che si fonda essenzialmente sulle differenze di classe o se si preferisce sociali che determinano l'esclusione e per gli esclusi il riadattamento. Questa evidenza si fa specimen narrativo nel film di Bong Joon-ho che insiste, nel suo racconto tra un mondo superiore quello dei ricchi, dei benestanti, luminoso e perfetto, dalla casa lucida al cibo che non sembra neppure ungero e dove gli odori delle persone sembrano costituire un tratto di insopportabile disturbo in quella vita tirata a lucido e piucche-perfetta, e il mondo sotterraneo, quello dove abita la famiglia degli impostori, la buia cantina della casa dei ricchi, luoghi dove non solo manca la luce e il cibo, ma avvengono i delitti quasi si tratti della profondità di una coscienza in subbuglio. In questa evidente metafora tra il mondo di "sotto" e il mondo di "sopra", che reimmette in circolo anche i temi di un classismo ineliminabile (lo si chiami come si vuole, ma sempre di quello si tratta), sta la rabbia furiosa del regista sud-coreano che sembra volerla sfogare nel finale da grandguignol che il film riserva. Una rabbia che manca al regista giapponese che invece riabilita i propri personaggi e con immagini dettate da

uno spontaneo affetto li avvicina anche agli spettatori. È proprio in questa specie di divergenza che vanno tirate le fila della riflessione. Se da una parte Bong Joon-ho guarda con ansia ad un mondo familiare, intimamente corrotto, fraudolento, benché offeso e quindi nulla a che vedere con qualsiasi sottoproletariato pasoliniano, anzi i personaggi di *Parasite* sono sicuramente post-pasoliniani poiché ormai attratti irrimediabilmente dal fascino del benessere e hanno quindi perduto ogni autenticità e il loro reciproco solidarismo è solo interessato alla riuscita del loro piano derelitto, i personaggi di Kore'eda restano vittime di regole sociali che sembrano invincibili e l'ostacolo ad una piccola comune felicità è la legge che diventa antagonista e non partecipativa di una accoglienza e della costruzione di legami che siano perfino più forti e più veri di quelli di sangue. Ecco perché mentre il film del regista giapponese si propone come risolutivo, positivo e posto a difesa di valori familiari autentici, tutto introflesso a difendere questa semplice verità che in modo commovente si svela nel finale, il film sud-coreano sembra perpetuare una specie di lotta di classe che però questa volta si svolge su un terreno che non è più quello della rivalta in nome di una intera classe e dell'uguaglianza, bensì in nome di una pura e semplice sostituzione in cui il mondo di sotto si mangia il mondo di sopra. La famiglia diventa strumento di sopraffazione e non di convivenza. Si sostituisce l'uno all'altro per non mutare nulla perché vinca una specie di individualismo imperante che non ha più bisogno di compagni e compagnie, di masse e di proteste. La famiglia di Bong Joon-ho diventa simbolo di questa deriva sociale, anzi strumento micidiale. Da parte sua la famiglia di Kore'eda nulla può fare contro questa deriva poiché la legge ne impedisce il suo consolidarsi. In questa diversità, la complementarietà che integra i due film come facce opposte di una stessa medaglia. Lo sguardo di Kore'eda è benevolo, in fondo, quello di Bong Joon-ho duro, impietoso nei confronti dei suoi personaggi, furioso, rabbioso nei confronti di una classe che ha perduto ogni autenticità, ogni dignità, ogni barlume di orgoglio. Il diluvio finale che ripulisce il cielo del mattino dopo, ha anche una funzione catartica e divina nel suo irrefrenabile potere distruttore. Quello che accade in Sud Corea e in Giappone accade dovunque ed è per questo che i due film smettono di costituire dei racconti o solo dei racconti, per diventare invece, filtri di conoscenza, strumenti di interpretazione del reale. Ed è per questa ragione che quel cinema finisce con il diventare astratto e quindi adattabile all'intero pianeta, esportabile nella sua lungimirante capacità di cogliere i tratti della contemporaneità globalizzata. Sentiamo vicine le famiglie di Kore'eda e Bong Joon-ho, nonostante le distanze e le differenze. Non è quindi un caso che i due film abbiano conquistato, uno di seguito all'altro, la Palma d'oro nel Festival più importante del mondo.

Tonino De Pace

Parasite di Bong Joon-ho

Una straordinaria commedia nera giocata sul confronto tra privilegiati ed esclusi: Palme d'Or al Festival di Cannes 2019



Giovanni Ottone

Parasite (Gisaengchung), settimo lungometraggio del quarantenne sudcoreano Bong Joon-ho, ha ottenuto meritatamente la Palme d'Or come miglior

film al Festival di Cannes dello scorso maggio e dall'inizio di novembre è stato distribuito nelle sale italiane. Si tratta di un'esilarante farsa "tragica": una black comedy feroce, efficacissima e debordante che mette a fuoco le marcate differenziazioni tra privilegiati ed esclusi presenti nella società sudcoreana contemporanea. In un affollato quartiere popolare di Seul una famiglia sottoproletaria molto unita sopravvive in un angusto e fatiscente scantinato di due camere e servizi, esposto al lezzo e al sudiciume provenienti dalla strada. Kim Ki-taek (Song Kang-ho, attore feticcio di Bong Joon-ho), pigro e trasandato, e sua moglie Chung-sook (Chang Hye-jin), ex atleta del lancio del martello, determinata e biliosa, si affidano all'intraprendenza dei due figli ventenni, che hanno frequentato parzialmente le scuole: Ki-woo (Choi Woo-shik), simulatore con un certo talento, e Ki-jung (Park So-dam), abile nell'utilizzo del photoshop. L'unica miserrima fonte di guadagno per loro è data da un lavoro a cottimo, eseguito a domicilio, di piegatura di cartoni per confezionare scatole per la pizza da asporto. Per il resto si affidano a ogni astuzia per scroccare e rubacchiare. Ma un giorno avviene un fatto nuovo: Ki-woo riceve la visita di un amico, studente in una prestigiosa università e in partenza per uno stage all'estero per un anno. Quest'ultimo, ricordando che Ki-woo ha studiato con impegno l'inglese, gli propone di sostituirlo come tutor di Da-hye (Jung Ziso), figlia quindicenne di Mr Park (Lee Sun-kyun), ricco manager di un'impresa commerciale. Il giovane, fornito di falsi diplomi, contraffatti dalla sorella Ki-jung, si presenta all'indirizzo indicato, ritrovandosi in una magnifica grande villa moderna con giardino, progettata da un noto architetto. E incontra Yeon-kyo (Cho Yo-Jeong), la padrona di casa, un'avvenente trentenne che, ignorante e ingenua, vuole darsi un gran tono e bada alle apparenze e che si lascia facilmente impressionare dalla parlantina del presunto insegnante. Ottenuto il lavoro, Ki-woo si ambienta perfettamente e in breve approfitta del proprio ascendente sulla giovane allieva, subito invaghita di lui. Quindi riesce a imporre la propria sorella, spacciandola per la sua talentuosa conoscente Jessica, come tutor artistico e terapeuta del secondo figlio di Park, Da-song (Jung Hyeon-jun), un bambino iperattivo di nove anni che forse ha subito un trauma, ha la passione per i pellerossa americani e disegna ritratti astratti. Successivamente, dopo che i due giovani hanno provveduto, con abili

ed efferate azioni di discredito, a far licenziare gli altri dipendenti di Park, anche Kim Ki-taek e Chung-sook, presentati sotto mentite spoglie e con false referenze, vengono assunti dai Park con le rispettive mansioni di autista e di cuoca. Per qualche tempo la finzione manipolativa dei quattro ingegnosi impostori, riciclati come rispettabili e stimati lavoratori, funziona perfettamente, grazie a vari accorgimenti e alla dimostrata efficienza, procura loro agi e comfort inusitati e genera gustosi siparietti comici. Mr. Park e i propri familiari ignorano del tutto il vincolo che unisce Kim Ki-taek alla moglie e ai figli e non si



rendono conto di aver subito una vera invasione parassitaria da parte di pezzenti che, normalmente, sarebbero oggetto del loro disprezzo. Certamente brillante e azzecato è il dettaglio dell'inconsueto odore rancido che accompagna la loro presenza, notato e stigmatizzato dai Park, che diventa un fattore decisivo nello sviluppo della storia. Ma un giorno la pingue Moon-gwang (Lee Jeong-eun), ex governante licenziata dai Park, si presenta alla porta della residenza e, con una scusa, riesce a introdursi in casa. Da quel momento la coerente e raffinata progressione narrativa, frutto di una perfetta orchestrazione delle tempistiche e delle azioni dei personaggi e abilmente centrata sul confronto di identità tra le due famiglie, subisce un'alterazione di modalità e di ritmo. Inizia una sarabanda di colpi di scena incresciosi e controversi, in un crescendo incalzante. Emergono rivelazioni di segreti, strenua e violenta competizione tra poveri, spirito di vendetta e precipitazioni inaspettate, con clamorosi ed accentuati particolari splatter. Bong Joon-ho procede spedito, tra trovate geniali e sottili incongruenze, fino a un sorprendente e travolgente show down,

con echi di Blake Edwards, conditi dalla malignità e delle sanguinose efferatezze tipiche del suo cinema. È un'apoteosi e un gioco al massacro che precipita in un clou forte, plateale e, forse, persino ambiguamente catartico. Ma, successivamente, fatica a concludere e si perde in due o tre finali consecutivi. In particolare apostrofa una specie di chiosa di pentimento e di irrealistica speranza, vagheggiata con trepida amarezza da Ki-woo, con sottintesa confusa sottolineatura morale antisistema, non proprio in sintonia rispetto al cinico e graffiante sviluppo narrativo di questa favola moderna molto dark.

Bong Joon-ho, insieme a Park Chan-wook, Lee Myung-se, Kim Sung-soo, E J-yong, Kim Jee-woon e Ryoo Seung-wan, appartiene alla new wave di filmmakers coreani che hanno esordito tra la fine degli anni '80 e l'inizio del nuovo millennio. Questi registi inseriscono i temi identitari ed esistenziali di proprio interesse in una cornice di genere/i, amano le reinvenzioni e le ibridazioni e realizzano film secondo proprie modalità espressive e stilistiche a partire da una spiccata cinefilia. La violenza fisica, la presenza e la rappresentazione spregiudicata della passione amorosa, del sesso, dell'eroticismo e delle relazioni interpersonali e la nuova e diversa valorizzazione dei personaggi contraddistinguono molti film del "nuovo cinema coreano". Sono un segno sia di liberazione, dopo la lunga notte di decenni di governi autoritari e corrotti e di dura repressione politica, sia di una nuova ricerca artistica. Bong Joon-ho ha diretto notevoli film di genere che hanno ottenuto importanti riconoscimenti a livello internazionale. *Barking Dogs Never Bite* (2000) è una gustosa commedia. *Memories of Murder* (2003) è un eccellente thriller che presenta una notevole rappresentazione del contesto e un'accurata caratterizzazione umana e psicologica dei personaggi. *Mother* (2009), che presenta un'anziana protagonista femminile animata da una grandezza miserabile e selvaggia, è un thriller molto raffinato che si intreccia con un melodramma intenso e disperato. Ha anche realizzato riusciti, seppure imperfetti, blockbusters che hanno riscosso molto successo non solo in Corea: *The Host* (2006), catastrofico monster movie, di cartatura splatter; *Snowpiercer* (2013), ispirato e ambizioso dramma post-apocalittico che configura un'ambigua metafora socio-politica; *Okja* (2017), fantasy drammatico e farsesco, che diverte nonostante la semplificazione caricaturale di buoni e cattivi.

Dopo le esperienze negli USA (*Snowpiercer* e *Okja*), Bong Joon-ho torna ad ambientare un film in Sud Corea. *Parasite* propone un nuovo ritratto al vetriolo della società coreana. È un dramma satirico che evidenzia, con lucidità e intelligenza, contraddizioni e aspetti molto espliciti di

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un feroce confronto sociale, presentandolo con modalità caustiche e sardoniche, attraverso un'escalation implacabile. La descrizione, ricca di indovinate sfumature, delle due famiglie di "simpatici mostri", che vivono anche fisicamente al vertice e alla base della piramide sociale, l'una in una splendida magione sita in un'esclusiva area residenziale collinare suburbana e l'altra in un laido scantinato (che sarà persino invaso da una limacciata alluvione di liquami durante un fortunale), è oltremodo efficace. E il gioco della convivenza nel microcosmo della grande villa introduce deflagranti spunti di caratterizzazione antropologica, culturale e psicologica, nonché sottili atmosfere di suspense. Sembra configurare una rivisitazione "irrispettosa" del cinema di Michael Haneke, affidandosi ai soli strumenti visivi e ai comportamenti e alle emozioni dei personaggi in continua alternanza tra loro. Tra l'altro si può dire che il nucleo familiare che in *Parasite* vive ai margini della società, infrangendone le regole, ma i cui membri mostrano forte complicità solidale, sembra sociologicamente affine a quello che è protagonista del magnifico *Shoplifters* (2018), del giapponese Kore-eda Hirokazu. Per altro Bong Joon-ho appare molto lontano dalla poetica umanista del maestro giapponese, anche quando propone un contesto di alterità radicale e mostra una realtà miserabile e personaggi credibili, pur nella loro natura ambigua e rappresentazione farsesca. E non sono certo fuori luogo i riferimenti alla Corea del Nord, fonte di ansia e bersaglio denigratorio per tutti i coreani, in termini di eloquente riferimento alla condizione di vita nel Paese. Bong Joon-ho confeziona un racconto di manipolazione ben identificabile a partire da una scrittura originale e in gran parte ben calibrata. La messa in scena è energica, molto studiata e piena di idee e di invenzioni, sfruttate al massimo della loro potenzialità, con riproposizione di momenti di un fervido immaginario, e molto curata in termini estetici. Rivela il caratteristico genio creativo del regista: anticonformista, viscerale, fragorosamente sopra le righe e giocato sulla contaminazione dei generi. Fonde commedia, dramma distopico, pamphlet sociale e thriller, con venature goticheggianti, macabre o fuori dal contesto (la scelta della canzone "In ginocchio da te", interpretata da Gianni Morandi), maledettamente calzanti, incisive e divertenti. Bong Joon-ho dimostra grande perizia nella combinazione di piani di ripresa con precise angolazioni, inquadrature e close up, anche se a volte eccede smodatamente in un'accumulazione vitalistica e incontenente, trascinata da una vis umoristica di grana grossa. È perfettamente coadiuvato dal sapiente lavoro di production design dei diversi ambienti, che evoca perfettamente le differenze di classe, curato da Lee Ha-jun, dalla limpida fotografia di Hong Kyung-po, dal magistrale montaggio curato da Yang Jinmo e dalla colonna sonora di Jung Jae-il, che utilizza brani di musica classica per sottolineare alcune svolte drammatiche.

Giovanni Ottone

Venezia e il Cinema: il confine tra mito e realtà attraverso la laguna



Leonardo Dini

Venezia e il Cinema? No: Venezia è il cinema: nel suo lato più libero, anticonformista e rivoluzionario di arte per immagini. I riti laici e le premieres del festival del cinema apparentemente esaltano il lato mondano e

commerciale, in antitesi e lontano dal mondo nobile e culturalmente veneziano del cinema intellettuale e per connaisseurs, dei cineclub. Venezia con i David e con i Nastri d'Argento e la festa di Roma, è la festa di classe di fine anno della classe, molto estesa e poliedrica, spesso eclettica, del cinema italiano. Del resto la mondanità veneziana fa del cinema il lato *più in* della Biennale. E a proposito della Biennale Arte se il cinema è pittura, di parole, i film decorano, ogni anno, la volta dorata e multiforme e multiculturale della Biennale, con la loro arte, visiva e concettuale al tempo stesso. Venezia in pratica si può considerare l'Onu della Cultura, dove il cinema è grande come il mondo, così come i suoi temi, ed è spesso fatto di opere mondo, di universi paralleli, e quando si guarda un film d'arte, in un'ora si percorre il pianeta ad alta velocità, attraverso immagini, musiche, attori, paesaggi, temi, autori, dei film. Sì, ogni film è un mondo, e i cineclub a volte sono come un osservatorio astronomico, che consente di vedere le stelle, di renderle vicine, col tocco di uno sguardo. Cosa altro infatti è il cinema, se non la espressione più alta, ineffabile, tenace, dello sguardo umano sul mondo, con quella dei poeti, dei musicisti, dei pittori, dei filosofi. Anzi, quando un regista è anche scrittore, come Moravia, Pasolini, Bevilacqua, o pittore, come nel caso di Antonioni e dei disegni di Fellini e Zeffirelli, la immagine cinematografica conquista una dimensione ulteriore, così, come quando si fa traduzione per immagini di un romanzo, di

una musica, di un ideale, e come quando un architetto fa sintesi di tante conoscenze creative, così è per il regista, architetto di immagini. Ecco, Venezia è tutto questo e di più, è la sintesi ideale tra mito, cinema e realtà effettuale, dove, come nei tre mondi di Karl R. Popper, o nella caverna platonica, le idee di registi, autori, sceneggiatori, si affacciano alla realtà virtuale della mostra, da opere d'arte, per prendere la forma shakespeariana del sogno, o quella cara a Bertolucci, della realtà della materia. Venezia cinema trova quindi nella laguna quel confine ideale tra epos e logos, che fa del cinema, la creazione più evoluta della fantasia della specie umana sul nostro pianeta. Metafora del rapporto tra sceneggiatori e film: a Roma volano le parole, a Venezia le immagini. E se il mondo che dimentica il peri-



Pierre Auguste Renoir, Vue de Venise (Le Palais des Doges), 1881

colo delle guerre, perde la pace, sociale e universale, così il cinema nasce, esiste, come l'arte, la musica e la letteratura, anche per questo, per tradurre e sublimare nell'arte la volontà di dialogo, che il suo linguaggio universale porta a tutti: si identifica con il messaggio universale di Venezia, da sempre: porto e porta di pace, affacciata sull'oriente. "La rivelazione viene da Oriente" diceva H. Matisse.

Leonardo Dini



Leonardo Sciascia: per me il cinema era tutto

Ricordo dello scrittore siciliano nel trentennale della scomparsa attraverso il suo rapporto con il cinema



Nino Genovese

C'è un motivo per cui, secondo me, un film come *Nuovo cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore è entrato a far parte, ormai, dell'immaginario collettivo ed anche della storia del cinema: a parte il livello qualitativo, la suggestione della storia (e... il Premio Oscar), è che nel piccolo protagonista, che vive quasi in funzione del cinema, che coltiva la sua passione nel buio di un cinemino di provincia e nella cabina di proiezione, nelle sue emozioni e nei suoi sogni, si sono identificate (e si possono identificare) diverse generazioni di spettatori: innanzitutto (ovviamente), la generazione di Tornatore, ma anche quella di molti di noi e di tanti scrittori innamorati del cinema, tra cui, ad esempio, Leonardo Sciascia, di cui ricorre ora il trentennale dalla scomparsa (essendo nato a Racalmuto - AG l'8 gennaio 1921 e morto a Palermo il 20 novembre 1989): tale anniversario è stato ricordato, a Palermo, dal "Centro di Ricerca per la Narrativa e il Cinema" (presidente Egle Palazzolo), nell'ambito del Premio internazionale "Efebo d'oro" (che ha per direttore Giovanni Massa), con un Convegno dal titolo *L'uomo e lo scrittore* e la proiezione - rivolta agli studenti - del film restaurato *Todo modo* di Elio Petri. A proposito del suo paese natìo, Sciascia ricorda la sala buia e rumorosa del vecchio cinema-teatro di Racalmuto, da lui costantemente frequentato, palpitante d'insulti, di frastuono, di emozioni e di vita, con parole che fanno venire in mente proprio il film di Tornatore:

«[...] E c'era ogni sera il cinema. Filippo aveva una particolare abilità a colpire con uno sputo un due soldi a dieci passi di distanza, il muso di un gatto che se ne stava al sole, la pipa dei vecchi che stavano seduti a chiacchierare davanti al Circolo del Mutuo Soccorso. Io sbagliavo il bersaglio di un buon palmo, ma al cinema andava bene lo stesso, non c'era da sgarrare. Era un vecchio teatro, e ce ne andavamo sempre in loggione. Dall'alto, al buio, passavamo due ore a sputare in platea, ad ondate, con qualche minuto di intervallo, tra un attacco e l'altro; la voce dei colpiti si alzava violenta nel silenzio - le mamme puttane -. Tornava il silenzio, lo stappo di qualche bottiglia di gazosa; poi di nuovo - le mamme... - e anche la voce della guardia municipale veniva su minacciosa da quel pozzo - se vengo su vi squarto, quant'è vero Dio - ma noi stavamo certi che mai si sarebbe deciso a venir su. Quando nel film c'erano scene d'amore cominciamo a soffiare forte, come in preda a un desiderio incontenibile, o facevamo quel rumore di succhiare lumache, che voleva essere il suono dei baci; era una cosa che in loggione anche i grandi facevano. E anche questo suscitava le proteste della platea, ma con una certa

indulgenza e compatimento - e che, stanno morendo? Mai donne hanno visto, figli di puttana - non sospettando che gran parte di quel chiasso lo facevamo noi due, che nelle storie d'amore dei film trovavamo estro a sputare su quei baccalà che guardavano allochiti [...]»¹.

Sciascia ricorda che, nel periodo in cui studiava a Caltanissetta, presso l'Istituto Magistrale di quella città, aveva acquisito l'abitudine di andare a vedere un film al giorno, «e a volte anche due»; e ancora:

«Ogni anno riempivo un libretto di annotazioni sui films visti: avevo, prima che lo facessero i giornali, inventato una specie di votazione con gli asterischi: cinque il massimo voto. La cosa curiosa, scoperta qualche anno fa, è che Gesualdo Bufalino, che non conoscevo, faceva allora la stessa cosa. Non molto curiosa, a pensarci bene: perché per lui, per me, per altri della nostra generazione e della nostra vocazione, il cinema era allora tutto. Tutto»².



"A ciascuno il suo" (1967) di Elio Petri

Vi è inoltre una marcata attenzione per il cinema americano e poi per quello francese e - soprattutto - per quello che queste due cinematografie avevano significato, a livello di "sprovincializzazione", per i giovani che non solo vivevano nell'estrema provincia, ma,

1 L. SCIASCIA, *La zia d'America*, nel volume *Gli zii di Sicilia*, Einaudi, Torino 1975 (I edizione 1958), pp.13-14. Per quanto riguarda i rapporti tra Sciascia e il cinema, in generale, si rimanda a: NINO GENOVESE, *Sciascia, il sogno di fare il regista*, in «Gazzetta del Sud», Messina, 5 settembre 1992; N. GENOVESE, *Sciascia e il cinema*, in LIA FAVA GUZZETTA (a cura di), *Nelle regioni dell'intelligenza. Omaggio a Leonardo Sciascia*. Editrice Pungitopo, Marina di Patti (Messina) 1992; NINO GENOVESE - SEBASTIANO GESÙ, *Uno scrittore con la macchina da presa*, in SEBASTIANO GESÙ (a cura di), *Leonardo Sciascia ("Incontri con il cinema" di Acicatenà)*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 1992; ANGELA BIANCHI SAPONARI, *Il Cinema di Leonardo Sciascia - Luci e immagini di una vita*, Edizioni Progedit, 2010; FRANCO LA MAGNA, *Lo Schermo trema - Letteratura Siciliana e Cinema*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria

2 L. SCIASCIA, *C'era una volta il cinema*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio ed., Palermo 1989; ora in S. GESÙ (a cura di), *Le maschere e i sogni*, cit., p.76.



Leonardo Sciascia (1921 - 1989) scrittore, saggista, giornalista, politico, poeta, drammaturgo, critico d'arte e maestro di scuola elementare

per giunta, in un periodo di gravi limitazioni della libertà:

«Che cosa fosse allora per un ragazzo di sedici anni il mito del cinema americano (il mito del cinema francese stava per sorgere) è difficile immaginare per chi non l'ha vissuto. Era, si può dire, tutto. Vi si intravedevano i libri che non si potevano leggere, le idee che non potevano circolare, i sentimenti che non si dovevano avere...»³.

Ed anche un immenso amore per il cinema muto, per le "luminose" immagini in bianco e nero, per quelle che Bufalino chiama «certe fatue schegge di luce»: «il vero, grande cinema è stato quello muto», scrive, tra l'altro, Bufalino; ed anche Sciascia è perfettamente su questa lunghezza d'onda quando, ad esempio, prendendo proprio spunto da *Nuovo cinema Paradiso*, scrive:

«Il film di Tornatore, pur riferendosi ad anni più là di qua, agli anni del "parlato", mi ha toccato e commosso nella memoria di anni più lontani; quelli del mio cinema, del mio vero cinema; il cinema che direi silenzioso piuttosto che muto. Me ne sono nutrito fin da quando, già in quasi tutto il mondo, imperava il parlato; per il vantaggio, direi, di stare in un paese dove tutto arrivava con grande ritardo [...]»⁴.

Ed aggiunge: Furono tre grandi scrittori siciliani, Elio Vittorini, Vitaliano Brancati e Salvatore Quasimodo, ad offrire, «più o meno direttamente», «tre diversi temi siciliani al cinema»: «la Sicilia come "mondo offeso"; la Sicilia come teatro della commedia erotica; la Sicilia come luogo di bellezza e di verità. Quest'ultimo tema è stato, per così dire, il più sfortunato [...]. Ma gli altri due temi - la Sicilia "mondo offeso", la Sicilia comico-erotica - hanno dato al cinema italiano opere tra le più significative dalla fine della guerra ad oggi: da *La terra trema* di Visconti a *Divorzio all'italiana* di Germi, da *Anni difficili* di Zampa a *Salvatore segue a pag. successiva*

3 L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, Pungitopo ed., Marina di Patti (Messina) 1988, p.46.

4 L. SCIASCIA, *C'era una volta il cinema*, cit., p.121 e p.123.

segue da pag. precedente
Giuliano di Rosi» (pp.243-244 dell'edizione Einaudi)⁵. C'è poi un film, in particolare, che gli rimane sempre impresso nella memoria, grazie al quale, addirittura, si accostò a Pirandello, il cui nome afferma di non avere appreso la prima volta dai libri di scuola, ma dai titoli di testa dello stesso film: *Il fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier, che è del 1925, ma che Sciascia ricorda di aver visto tra il 1933 e il 1934. Di questo film, e del significato che esso ebbe nella sua vita, tratta in tanti "luoghi": ad esempio, ne *La Sicilia nel cinema*⁶; poi, dopo averlo rivisto – com'egli stesso racconta – a distanza di circa quarantacinque anni, in una saletta degli «Archives du cinéma» di Bercy, vicino Parigi, ne parla ne *Il Volto sulla maschera*⁷ e in



"Il giorno della civetta" (1968) di Damiano Damiani

C'era una volta il cinema: a dimostrazione di un incontro assai fecondo di risultati, di un amore indimenticabile. E infatti – com'egli osserva in quest'ultimo saggio – si tratta di un film che «segnò una svolta nel mio intendere il cinema, nell'amarlo, nel voler persino farlo (sin oltre i vent'anni sognai di fare il regista, il soggettista, lo sceneggiatore)⁸. E l'amore per il cinema da parte di Sciascia è dimostrato anche dai frequenti riferimenti presenti non solo nelle sue opere saggistiche, ma anche in quelle letterarie. Così, per esempio, se ne trovano nel racconto *La Zia d'America*, in opere

5 Op. cit., pp. 243-244

6 L. SCIASCIA, *La Sicilia nel cinema*, in *La Corda pazzo - Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1970 (IV ed. 1974), pp.235-255. Lo stesso saggio, con titolo leggermente diverso (*La Sicilia e il cinema*), era già stato pubblicato in VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di), *Film 1963*, Feltrinelli, Milano 1963, pp.11-34. Ora si trova anche in S. GESÙ (a cura di), *Le Maschere e i sogni*, cit., pp.19-41.

7 L. SCIASCIA, *Il Volto sulla maschera*. *Mosjoukine - Mattia Pascal*, Mondadori, Milano 1980; poi ristampato, con l'aggiunta di una Postilla, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp.182-201. Il saggio è incentrato sul film di Marcel L'Herbier e sull'interpretazione di Ivan Mosjoukine. Sull'attore russo, poi trasferitosi in Francia, Sciascia ritornerà nel volumetto *Pirandello dall'A alla Z*, Supplemento al n. 26 de «L'Espresso», 6 luglio 1986, ripubblicato con il titolo *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989 (Cfr. voce *Mosjoukine*, rispettivamente alle pp. 23-24 e 45-46 delle due edizioni). Su quest'argomento, cfr. anche: ANTONIO COSTA, *Sciascia, Pirandello, Mosjoukine e le ombre cinematografiche di Mattia Pascal*, in NINO GENOVESE - SEBASTIANO GESÙ (a cura di), *La Musa inquietante di Pirandello: il Cinema*, Bannano ed., Acireale 1990, pp.171-188; ANTONIO DI GRADO, *Dall'«esperimento» Mosjoukine al «paradosso» Sciascia*, nello stesso libro, pp.189-194.

8 L. SCIASCIA, *C'era una volta il cinema*, cit., p.122.

saggistiche come *Ore di Spagna*, *La Sicilia come metafora*, *La Corda pazzo*, *Nero su nero*, *La Palma va a Nord*, mentre i tre saggi che s'intitolano *Il Volto sulla maschera*, *La Sicilia nel cinema* e *C'era*



una volta il cinema, messi tutti insieme, costituiscono una sorta di particolare, originale "storia del cinema". Le opere letterarie, poi, privilegiano manifestamente la problematica del "vedere" e sono piene di riferimenti – diretti o indiretti – al cinema: anche in una delle sue ultime opere, *Il Cavaliere e la morte*, dove il ricordo da parte del poliziotto protagonista (da identificarsi con lo stesso Sciascia) della prima lettura de *L'Isola del tesoro* è strettamente collegato con un fotogramma del film, riprodotto Jim Hawkins e Wallace Beery, «indimenticabile John Silver»⁹. Ma non c'è solo questo. Sciascia – pur non intraprendendo quella carriera registica cui, da giovane, idealmente aspirava – diede il suo apporto al cinema in qualità di consulente e – sia pure in due soli casi – di collaboratore alla sceneggiatura (ufficialmente accreditato nei titoli di testa): ciò avvenne con *La Smania addosso* (1963) di Marcello Andrei, film superficiale, che ironizza in maniera grottesca e caricaturale sull'usanza tutta siciliana del cosiddetto "matrimonio riparatore", e con il pregevole *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, rievocazione di un episodio allora davvero poco noto del periodo risorgimentale (un massacro perpetrato nella cittadina etnea di Bronte alla notizia dello sbarco di Garibaldi in Sicilia e della successiva repressione sommaria operata dai garibaldini di Nino Bixio), ispirato dalla novella *Libertà* di Giovanni Verga, incentrata (sia pure attraverso un'ottica un po' ambigua) proprio su questi stessi fatti. Per quanto riguarda, invece, i film tratti da opere di Sciascia, si può dire – come scrive Alfredo Giuliani – che «molti dei più celebrati romanzi di Sciascia sembrano quasi belli e

9 L. SCIASCIA, *Il Cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano 1988, p.69.

scritti per il cinema»¹⁰. Così, tra il 1967 e il 1968, Elio Petri e Damiano Damiani realizzano due film, rispettivamente *A ciascuno il suo* e *Il Giorno della civetta*, tratti dai due fra i romanzi più noti di Sciascia, che costituiscono due opere di denuncia e di alto impegno civile; da notare, in quest'ultimo, – oltre alle interpretazioni di Franco Nero, Claudia Cardinale, Lee J. Cobb e Serge Reggiani – la performance di assoluto rilievo del grande caratterista messinese Tano Cimarosa (nel ruolo di Zecchinetta), la cui brillante carriera prese avvio proprio da quella esperienza. Su un terreno diverso, quello del costume, è il (poco noto) film *Un Caso di coscienza* (tratto dal racconto omonimo), con cui Gianni Grimaldi compie un'operazione molto superficiale e banale, mentre meriterebbe di essere rivalutato l'ancora meno noto film del 1975 *Una vita venduta* di Aldo Florio, tratto dal racconto *L'Antimonio*. Quindi, nel 1976, Elio Petri ritorna a Sciascia con *Todo Modo*, tratto dal romanzo omonimo, di cui, comunque, egli si avvale per una denuncia dei mali della società italiana del periodo. Ed è ciò che, sempre nel 1976, fa anche Francesco Rosi, traendo da *Il Contesto* (un apologo politico,



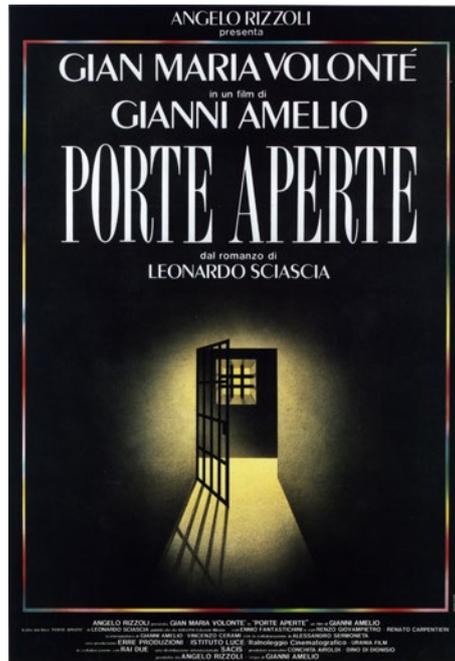
una metafora del potere ambientata in un paese immaginario) un film come *Cadaveri eccellenti*, che è invece volutamente 'girostrato' sul terreno della cronaca italiana e delle drammatiche tensioni ideologiche e politiche, da cui, in quel periodo, il nostro paese era dilaniato. Gli ultimi film tratti da romanzi di Sciascia sono *Porte aperte* (1990) di Gianni Amelio, *Una Storia semplice* (1991) e *Il Consiglio d'Egitto* (2001), entrambi di Emidio Greco, che – a mio avviso – hanno la capacità di riproporre lo spirito, la sostanza dell'opera letteraria, senza seguirne – in maniera pedissequa – la trama, la vicenda, e per questo, probabilmente, sarebbero

segue a pag. successiva

10 A. GIULIANI, *Un narratore deliziosamente pettegolo*, ne «La Repubblica», 21 novembre 1989; poi in «Nuove Effemeridi», Palermo, A.III, n.9, 1990/I (Numero speciale dedicato a L. Sciascia), p.99.

segue da pag. precedente
 piaciuti molto allo stesso scrittore. Al quale, sicuramente piacque un film precedentemente realizzato da Gianni Amelio (per il cinema e per Raiuno): *I Ragazzi di Via Panisperna* del 1988 (che tiene sicuramente presente *La Scomparsa di Majorana*, anche se non la cita in alcun modo), su cui Sciascia ebbe occasione di dichiarare:

«Per la prima volta in vita mia ho visto un film intero sul piccolo schermo della televisione; e per più di due ore. Se dico, dunque, che *I Ragazzi di Via Panisperna* mi è piaciuto, a maggior merito del film di



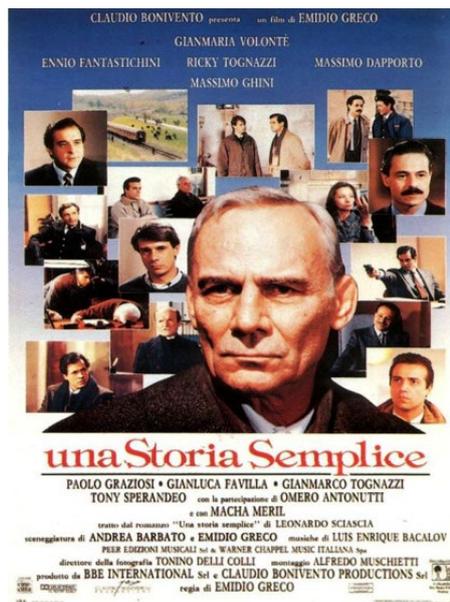
Amelio bisogna mettere il superamento della mia idiosincrasia o nevrosi nei riguardi dello schermo televisivo. Come si vede dalle didascalie, il film non è tratto dal mio racconto-inchiesta sulla scomparsa di Majorana, né ad esso come si dice nel gioco cinematografico si è liberamente ispirato (e spesso nel senso che liberamente si fa scempio di un'opera letteraria); ma io vi ho trovato, senza velo di vanità o di amor proprio, una sostanziale fedeltà all'idea per cui quattordici anni fa ho scritto il racconto. Nonostante quello che Verga, parlando del rapporto tra cinema e letteratura, chiamava l'ingrossamento del quadro, mi pare che quel che nel mio libretto intendeva dire, e mi pare di aver detto, Amelio abbia saputo autonomamente e suggestivamente svolgerlo in altra forma [...].¹¹

Lo stesso discorso si può fare (e, a quanto ricorda Perlini, Sciascia glielo ha davvero fatto) a proposito di *Grand Hotel des Palmes* del 1978, un altro film "liberamente ispirato" a Sciascia, vale a dire agli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*.¹² Vi

11 L. SCIASCIA, *Ho ritrovato il mio Majorana*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 1989; ora in S. GESÙ, *Le maschere e i sogni*, cit., p.107.

12 Cfr. LIETTA TORNABUONI, in *Tre film di Memè Perlini*, Catalogo del Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 29 aprile-2 maggio 1993; N. GENOVESE - S. GESÙ, *Uno scrittore con la macchina da presa*, cit.: p.17.

sono poi diversi film tratti da Sciascia realizzati per le varie reti televisive, né manca la collaborazione diretta di Sciascia a qualche sceneggiato, documentario e programma culturale televisivo. Per quanto riguarda gli sceneggiati televisivi tratti da sue opere, ci limitiamo ad indicare, tra gli altri: *Gioco di società*, tratto da un suo racconto, realizzato prima (1971) da Giacomo Colli (per la Rai) e poi da Nanni Loy (per Canale 5); *Candido* (1982) di Roberto Guicciardini; *A ciascuno il suo* (1982), ripresa televisiva della versione teatrale; *Western di cose nostre* (1983) di Pino Passalacqua, dal racconto omonimo; degna di rilievo risulta la collaborazione di Sciascia, in qualità di sceneggiatore, a *La singolare avventura di Francesco Maria* (1983) diretto da Enzo Muzii per la Rai, dall'omonimo racconto di Vitaliano Brancati; Sciascia, inoltre, collabora alla realizzazione di diversi documentari (televisivi e non) e di alcuni programmi culturali televisivi, pur evitando quel "presenzialismo" esasperato ed invadente che la sua notorietà gli avrebbe consentito, ma a cui - coerentemente - ha sempre preferito sottrarsi. Infatti - come si evince dalla dichiarazione sopra citata e da numerose altre consimili - Sciascia non ha mai amato la televisione, anzi l'ha sempre "cordialmente" detestata. Ora, se negli ultimi anni della sua vita, Sciascia non andava più al cinema (anche per



problemi di vista e perché era ...vietato fumare) e diceva di detestare la televisione, che non vedeva quasi mai, tuttavia, mi sembra che il cinema per lui sia stato una sorta di affascinante ed intrigante gioco intellettuale, che, poi, però, negli ultimi anni, si è ammantato dei colori tenui, sfumati della malinconia: soprattutto quando lo sguardo, attraverso quel grande archivio cinematografico che è la suggestiva gravidanza della memoria, si posa sui film della sua infanzia, sul cinema degli anni Trenta-Quaranta, sui volti, noti e meno noti, di quegli anni: e qui subentra, insieme con la nostalgia, la riflessione critica sul rapporto realtà / apparenza, verità / finzione, che accomuna lo scrittore siciliano al suo grande conterraneo



«Il consiglio d'Egitto» (2002) diretto di Emidio Greco

Pirandello, sul significato che assumono quelle ombre sullo schermo, sul significato stesso del cinema. Un concetto, questo, che Sciascia aveva avuto occasione di esprimere, prendendo spunto dal famoso mito della caverna di cui parla Platone nel libro VII della *Repubblica*, che lo scrittore considera non solo una «prefigurazione o profezia del cinema», ma anche un'anticipazione della sua estetica e sociologia:

«Che cosa è, lo spettatore cinematografico, se non un'ombra che guarda altre ombre, che confonde la propria ombra - e cioè la propria esistenza - con quella delle altre ombre che la luce proietta da dietro le sue spalle? E non sta come incatenato alla sua poltrona? E non è oggi, tra cinema e televisione, quello che Platone dice "il mondo conoscibile" ridotto alle ombre che passano sul grande o piccolo schermo, sulla parete della caverna? E un paio di generazioni non stanno dentro questa caverna fin dall'infanzia, come i prigionieri che Platone invitava a immaginare?»¹³

Commenta Claude Ambrose: «Nella sua unidimensionalità, l'homo cinematographicus è, ombra tra le ombre, preda di un inafferrabile gioco di specchi, sdoppiamenti, proiezioni»; infatti, se «ai tempi di Platone, la caverna era solo una metafora della condizione umana, oggi, con l'invenzione del cinema, la manipolazione del vedere nell'incanto unidimensionale e ingannevole del grande e piccolo schermo è la realtà del nostro mondo», di «un'intera società - la nostra, nella sua dimensione planetaria - (che) ha ridotto la condizione umana a vissuto cinematografico»: e «alla realtà non si sfugge». ¹⁴ Ora, intrigati dal gioco affascinante del cinema, dai suoi diversi volti, dalla sua suggestiva gravidanza immaginifica e visionaria, dai suoi continui rimandi alla vita e al suo inquietante, sfuggente significato, a questa particolare "realtà" - intessuta dell'impalpabile, ma al tempo stesso concreta dimensione cinematografica - tanti grandi scrittori - tra i quali il "nostro" Sciascia - non seppero, non vollero, non poterono sfuggire e sottrarsi perché per essi il cinema fu come una stupenda sirena, che, nel grande mare della vita, li attrasse con il suo canto ammaliatore e da cui essi volentieri si lasciarono sedurre.

Nino Genovese

* Le immagini riprodotte sono i film per il cinema tratti dai romanzi di Sciascia

13 L. Sciascia, *Il Volto sulla maschera*, cit.

14 C. AMBROISE, *Un primo sguardo sulla problematica del vedere in Leonardo Sciascia*, in S. GESÙ (a cura di), *Leonardo Sciascia*, cit., p.24.

Lettera d'amore ad Ipazia di Alessandria

Una bella ed amabile figura di donna



Giacinto Zappacosta

Cara Ipazia, ci sono dei momenti nella vita in cui, all'improvviso, e non sai nemmeno tu perché, ti assale un ricordo, devastandoti l'anima, sconvolgendoti nell'intimo, fino a farti male. Almeno, a me capita così. Non saprei se si tratti di quel processo, che tu ben conosci, teorizza-

to dal grande Platone, il quale, come tu mi insegni, riconduceva il sapere ad un percorso che attinge dalla memoria, facoltà dapprima in posizione di quiete, o forse potremmo dire di vigile attesa, per poi eromperci e consolidarsi in certa scienza ed in consolidata dottrina. Permetti di spingermi oltre, senza che questo ti appaia un'esagerazione o un pensiero partorito da una mente ambiziosa: forse ti conosco da sempre, forse siamo da sempre vicini, probabilmente ti amo da quando la nutrice mi incamminava lungo le strade di questa stupenda e drammatica esperienza che è la vita umana. O forse, ancora, sei nei miei pensieri di uomo innamorato prima che esistesse il tempo, allorché *lo Spirito di Dio aleggiava sulla superficie delle acque*. Tu, nella tua vita terrena, troppo presto consumata, non eri cristiana, ma non ti faceva certo difetto lo slancio verso il bello, verso la purezza, l'idea. A distanza di quasi un millennio dalla scomparsa del grande maestro, uno dei più grandi filosofi che abbia avuto l'umanità, o forse il più grande, aderivi alle teorie di Platone, le quali, a ben guardare, si confacevano al tuo animo nobile e generoso, amante della verità e dello studio. Il che, ancora oggi, ti rende preziosa al mio cuore. Non ci sono giunti i tuoi scritti, andati persi nei tumulti della storia, mentre l'eco della tua immensa cultura parla comunque ai generosi che, di generazione in generazione, hanno popolato e popolano tuttora la faccia della Terra. Mi chiederai, giunti a questo punto della mia dichiarazione d'affetto, quando abbia io cominciato ad essere consapevole del mio innamoramento. Voglio spiegartelo con precisione, non volendo e non potendo nascondere alcun sentimento alla donna amata. Ebbene, la tua figura comparsami dinanzi all'anima e all'intelligenza non molto tempo fa, al di fuori di un motivo apparente, senza che io l'avessi cercata, ha interrogato la mia coscienza. Ti conobbi distrattamente, consentimi di dire così, qualche anno fa, quando un'emittente televisiva trasmise un film sulla tua vita. Non ricordo esattamente quando fu, in che circostanza, in che occasione, potendoti solo dire che la visione di quella pellicola fu casuale, non programmata, anzi, perdonami, un pò disattenta per contingenze che, ti prego di credermi, non mi sovengono. Sì, ti

confeziona sicura del tuo viso, ma la bellezza di quell'attrice, così mi suggerisce la mia intima convinzione, ricalca i tratti del tuo volto, le tue fattezze fisiche, ingentilite da una interiorità che ha conquistato i miei sentimenti. Se fossi vissuto al tuo cospetto, avrei imparato dalla tua dottrina, che fonti certe e concordanti ci restituiscono come notevoli. Una donna, dunque, una filosofa, astronoma (non astrologa), matematica. Una donna che insegnava, anche agli uomini, anche ad un vescovo, suo allievo. Questo sei stata, cara Ipazia, questo sei per me. Ti avrei difesa dalla stupidità, dall'invidia e dall'ignoranza della gente. Forse, mi avresti amato. Da te mi separa il tempo, da te mi divide lo spazio, a te mi unisce l'amore per il sapere



Ipazia, filosofa alessandrina del IV-V secolo, è tornata in auge negli ultimi anni grazie al film "Agorà" di Alejandro Amenábar. Nella foto figura identificata da alcuni con Ipazia, dalla "Scuola di Atene" di Raffaello Sanzio, 1509-1510 (Città del Vaticano, Stanza della Segnatura)

confesso, prima di allora non ti conoscevo, non pronunciavo il nome di Ipazia, viceversa ora così dolce. Il film, del 2009, dal titolo *Agorà*, è del regista Alejandro Amenábar, alla cui perizia e bravura dobbiamo riconoscenza e gratitudine per aver saputo donarci, attraverso Rachel Weisz, la tua stupenda figura. Noi, umanità del XXI secolo, non abbiamo

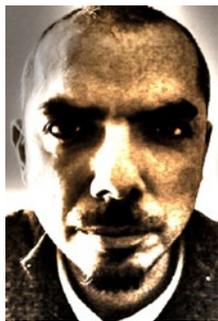


Rachel Weisz interpreta Ipazia

e per la bellezza. E comunque, cara amica, dopo aver seguito, nei termini che ti ho riferito, quell'ottimo film, che consiglieri a tutti, il tuo viso, la tua immagine, la tua presenza mi abbandonarono. Per essere chiaro, e chiedendoti perdono, banalmente pensai ad altro, con la sola scusante che i casi della vita, le ambascie, le vicissitudini condussero il mio animo altrove. Poi, immantinentemente, eccoti di nuovo dinanzi agli occhi del mio spirito, avvertita per quello che sei, in virtù della tua bellezza e del tuo fascino. Non mi allontanerò mai più da te. Spenderò la mia vita, quello che ne rimane, a chiederti perdono per l'orrore che i nostri simili consumarono sul tuo corpo, torturato e dilaniato. È noto alla tua intelligenza, cara ed amata amica, come la folla, così avviene nella storia, infellonica a danno di chi, indifeso, ha forza e capacità di spendersi per gli altri. È accaduto duemila anni fa in terra di Palestina, come ci raccontano i Vangeli e come io credo fermamente, ed accadrà ancora. Mentre la canaglia inferocita ti denudava, la purezza del tuo animo non comprese la ragione profonda che determina tanta bruttura. Testa china sui volumi, amavi la cultura. Questa è stata la tua colpa. Pensa, cara Ipazia, a proposito di cultura: ti ho conosciuta ed ho cominciato ad apprezzarti, infine ad amarti, grazie ad un film. Perché, vedi, a scuola nessuno mi ha mai parlato di te, così come nessuno mi ha parlato di Isabella Morra, altra bella espressione del genio femminile, altra vittima della barbarie che alberga tra il genere umano. Cara Ipazia, avresti meritato altro esito rispetto ad una morte prematura, avresti meritato di essere amata. Accetta allora, ti prego, i miei sentimenti.

Giacinto Zappacosta

Hereditary, un inquieto capolavoro del terrore

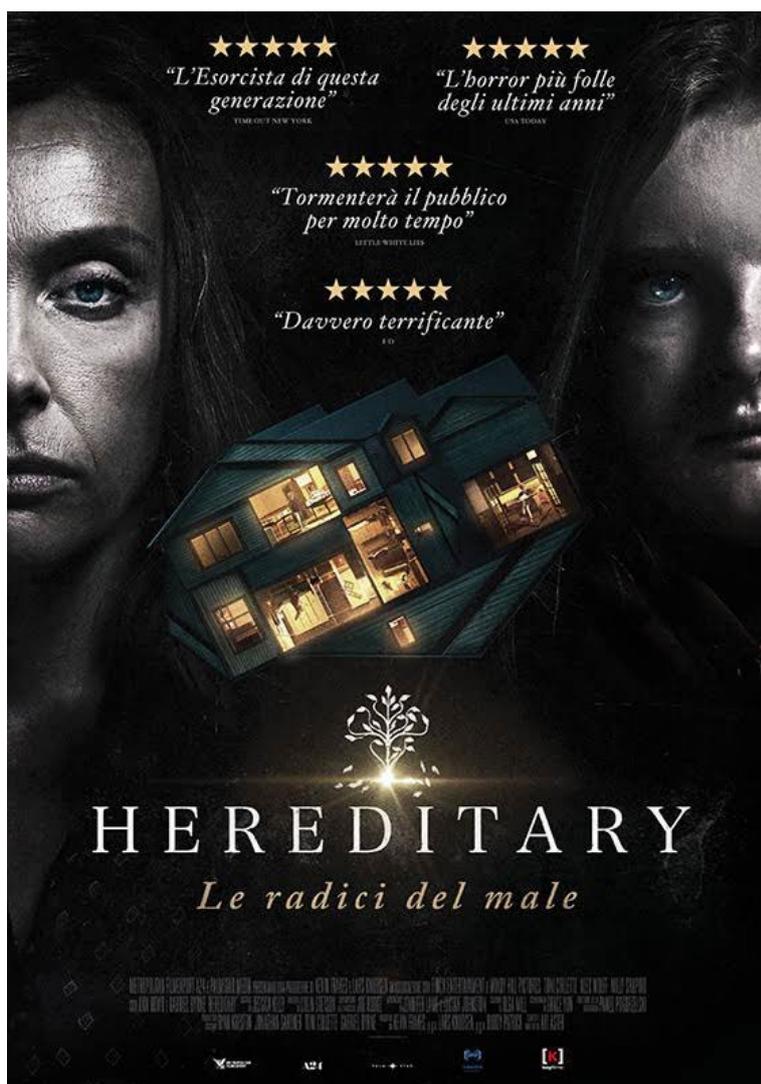


Giacomo Napoli

Una pellicola del 2018, ad opera dell'allora esordiente Ari Aster, *Hereditary* è un film di puro genere horror, un'opera "del terrore" all'antica, con tutti e proprio tutti i crismi della sua tipologia. Inizialmente lo spettatore si trova un po' sballottato tra il dramma sottostante alla tematica della famiglia perfetta (che perfetta non è affatto) e le numerosissime scene-mosaico di un montaggio estremamente sapiente, che ci mostrano tutta una serie di indizi, più o meno rilevanti, per ciò che accadrà dopo. Il ritmo cadenzato, intelligente e lento della prima mezz'ora abbondante, serve ad immergerci in una trama torbidissima, farcita di riferimenti psicoanalitici e stracolma di citazioni ai grandi maestri del passato. Tra tutti, spiccano in tal senso le citazioni quasi letterali a Stanley Kubrick (principalmente riguardo a *Shining*), David Lynch (*Mulholland Drive* su tutti gli altri) e Roman Polansky col suo *Rosemary's baby* ma anche con *L'inquilino del terzo piano*. Ecco che quindi, già dalle prime scene del film, si comincia a respirare un'atmosfera densissima, sia a livello di cultura del cinema, sia sul piano prettamente psicologico e psicoanalitico. L'aria della pellicola è pesante, via via che la trama si dipana diviene sempre più difficile seguire il film senza avvertire un senso di soffocamento inconscio eppure gli occhi non si staccano dallo schermo, anzi, lo spettatore è sempre più avviluppato dalle spire di questo lento e inesorabile serpente di celluloido. L'eccellente esordiente fa un uso colto della macchina da presa e del montaggio, propone attori adattissimi alle varie parti (spicca soprattutto Toni Collette nella parte della protagonista isterica e dissociata, una sorta di Shelley Duvall immersa in un fiume di veleno psichico) e sviluppa la storia attraverso mosaici di indizi fino a far scattare il complesso meccanismo semiotico nascosto e a catapultare gli spettatori, nel giro di pochi minuti, da un contesto drammatico e sofferto ad una dimensione

decisamente surreale e demoniaca. I tentativi di raziocinio da parte dei vari interpreti (soprattutto l'azzeccatissimo Gabriel Byrne) naufragano impotenti contro un vero e proprio fiume di eventi sovranaturali apparentemente sconnessi ma che ben presto si riuniranno sotto il peggiore degli auspici, ricollegando tutti i fili degli indizi precedentemente distribuiti sotto un'unica forma mostruosa e inarrestabile. Epocale il finale, assolutamente disumano, dissociato e privo di una minima speranza di risoluzione logica; in questo contesto di sofferta dissociazione è inoltre molto efficace il curioso mestiere della protagonista, che ricrea

ad arte ambienti e scene reali (diorami per dirla in maniera tecnica) quasi ad anticiparle plasticamente, nell'inutile tentativo (forse) di esorcizzarle. Sotto questo punto di vista è da antologia il piano sequenza iniziale che ci immerge in un gioco di scene dentro la scena; tecnicamente perfetto, magistrale. Presentato in anteprima mondiale al Sundance Film Festival 2018, il film ha riscosso un meritato successo di critica e un discreto seguito di pubblico. Sotto il punto di vista tecnico e registico, la pellicola è praticamente perfetta. Dal punto di vista della cupissima storia, erano anni che il cinema horror non ne proponeva una di eguale intensità narrativa; va detto che quest'opera peculiare non risulta granché spaventosa ma piuttosto intensamente inquietante, strisciante e perversamente efficace, non permette di dimenticare con facilità i nomi dei personaggi e dell'orrendo demone che li manovra come marionette, o meglio come pupazzetti colorati all'interno delle già citate scene ricostruite dalla protagonista in imponenti case delle bambole. Questi diorami appunto, utilizzati come una nuova forma di orrore per mimesi (dopo i feticci e le bambole assassine), costituiscono (o vorrebbero costituire) la chiave di volta per un'opera che si apre a sprazzi ad interpretazioni diverse ma che finiscono sempre per convergere nel medesimo nodo sinottico. La volontà di comprendere il mondo e la sua follia attraverso la sua rappresentazione letterale anche di ciò che non è rappresentabile, viene costantemente frustrata poichè schiacciata dal peso delle sue stesse conseguenze. È il ribaltamento di prospettiva tra animato ed inanimato, tra burattinaio e burattino che innerva tutta l'opera con un accumulo compulsivo di simboli grotteschi, orrorifici e disturbanti, passando sempre attraverso certi acquisiti e ben sedimentati sistemi rappresentativi precedenti, forniti dai grandi maestri. In conclusione quindi, un film più che riuscito. Saranno i posteri a consegnarlo al rango di capolavoro di genere ma si può già dire che ne abbia tutto l'aspetto, sostenuto com'è da una solida ed ineccepibile struttura concettuale e filmografica. Decisamente consigliato.



Giacomo Napoli

Un treno, un film #6

Il treno della notte (1959)

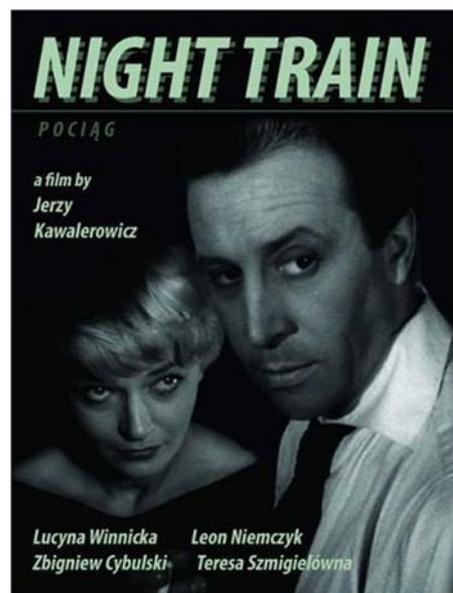


Federico La Lonza

Ecco un capolavoro, diretto nel 1959 dall'allora trentasettenne regista polacco Jerzy Kawalerowicz (1922-2007): un'opera che in 98 minuti di proiezione offre un vibrante ritratto di molti esseri umani colti nelle loro debolezze, nei loro drammi, nei loro sogni.

Il treno della notte, titolo originale *Pociąg* («il treno») è un raffinato dramma psicologico e insieme un thriller, costruito con grande efficacia drammatica da Kawalerowicz e Jerzy Lutowski, autori della sceneggiatura, e sapientemente espresso nel nitido ed elegante bianco e nero del lituano Jan Laskowski, direttore della fotografia e futuro regista. Mentre scorrono i titoli di testa, il film inizia con la visione dall'alto di un'ampia strada urbana (s'indovina, quella attigua alla stazione ferroviaria), nella quale pullulano persone avviate nelle opposte direzioni: si è indotti a credere che molte di loro si stanno dirigendo alla stazione per salire su qualche convoglio. La loro indistinta moltitudine, che introduce efficacemente la storia, vuole senz'altro alludere per contrasto alla pochezza delle vicende umane, anche quando sono pregne di significato come quelle di cui tratta l'opera. La trama è la seguente. Su un treno che partito da Varsavia è diretto ad una località balneare polacca sul Mar Baltico, sale un giovane misterioso di nome Jerzy (Leon Niemczyk), il cui sguardo è difeso da un paio di occhiali da sole, che a causa del superaffollamento del convoglio rimedia una cuccetta, la n° 16, in un vagone letto occupato al n° 15 da Marta (Lucyna Winnicka, nella vita moglie di Kawalerowicz), una giovane donna con la quale presto avvia un intenso colloquio: accomunati come sono dal fatto che, sia pure per motivi differenti, essi sembrano entrambi in fuga da qualcuno o qualcosa. Jerzy è un chirurgo, che sconvolto dalla morte di un suo paziente mentre lo stava operando, fugge dalla realtà nel disperato tentativo di recuperare se stesso; ma il suo atteggiamento viene frainteso da Marta, la quale, appreso che sul treno si trova un uomo ricercato dalla polizia per l'omicidio della moglie, sospettando di lui a un certo punto lo denuncia agli agenti saliti sul convoglio in piena notte. Ella è in crisi col fidanzato Staszek (Zbigniew Cybulski), che determinato a salvare il suo rapporto con lei non lascia nulla d'intentato: così, salta sul treno già in movimento una prima volta alla partenza da Varsavia, quindi alla ripartenza del convoglio dopo una lunga sosta, e dopo averle fatto pervenire un biglietto, che lei strappa e abbandona al vento, a un certo punto, a rischio della vita, aggrappandosi dall'esterno al finestrino aperto di una portiera col treno in corsa, la raggiunge e la bacia cercando invano di dissuaderla dal

suo proposito di lasciarlo. Di notte, sospettato d'essere il ricercato a causa di un equivoco sui biglietti e del suo atteggiamento riservato, Jerzy passa un brutto quarto d'ora: ma alla fine è la stessa Marta a prenderne le difese, scagionandolo dall'accusa, mentre il vero assassino, scoperto, arresta il treno e saltando da un finestrino fugge in aperta campagna, inseguito dagli altri passeggeri, tra i quali c'è, discinta, la moglie di un avvocato (Teresa Szmi-gielówna), una bella donna che corteggia più o meno scopertamente Jerzy. Lei, il marito (Aleksander Sewruk), e buona parte di coloro che inseguono l'uxoricida, - raggiunto, bloccato e picchiato nei pressi di un cimitero rurale, prima di venire ammanettato dagli agenti - sono gli stessi che dopo aver messo in croce Jerzy pigliandolo per lui, ora gli rendono finalmente giustizia. Nel vagone letto, Marta gli si abbandona tra le braccia e il resto della loro notte comune è facilmente intuibile; «Nessuno vuole amare eppure tutti vogliono essere amati» gli aveva detto Marta durante un loro dialogo, con trasparente desiderio. La fine del viaggio segnerà anche la fine del singolare rapporto che si è instaurato tra loro: perché Jerzy, essendo sposato, è atteso dalla moglie sul binario, e a Marta, rimasta quasi sola sul convoglio, non resta che scendere e allontanarsi spaesata in direzione della spiaggia, in un finale di rara densità espressiva. Un film, dunque, dove il treno è presente dall'inizio al termine della vicenda, al punto che non è fuori luogo definirlo il vero protagonista della pellicola, com'era senza dubbio precipua intenzione di Kawalerowicz. Il quale, assistito da collaboratori di prim'ordine, tramite inquadrature assai strette, spesso riprese dal basso e dall'alto per mostrare la visuale che hanno i protagonisti, e grazie all'alchimia di giochi di luce (nonché, buon ultimo, al montaggio essenziale e serrato, opera di Wiesława Otocka) è riuscito nell'intento di rendere come forse mai nessuno prima il senso di costrizione del vagone letto e degli altri interni del convoglio, ma anche la sua ovattata, calda intimità, e la strana, sottile promiscuità che nella lunga percorrenza pian piano avvolge i passeggeri, anche quando questi appartengono a tipi umani ben distinti e non accomunabili: popolane, operai, preti, una comitiva di pellegrine, impiegati, piccoli e medi borghesi, una giovane coppia in viaggio di nozze, e perfino un tipo insonne impossibilitato a riposare nel vagone letto perché le cuccette gli rammentano il campo di sterminio di Buchenwald, dov'è stato prigioniero quattro anni. Molto merito va anche alla colonna sonora di Andrzej Trzaskowski, che si avvale dell'attenta rielaborazione di motivi orchestrali jazz, tra cui uno di Artie Shaw, opportunamente inseriti nei momenti di maggiore esigenza drammatica, a connotare la vicenda di sapidi e stranianti Leitmotiv. Nel valutare criticamente *Il treno della notte* a sessant'anni dalla sua data d'uscita, non si può che convenire coi pareri assai favorevoli



allora espressi dagli addetti ai lavori. Tra i quali ci fu chi non mancò di rilevare il debito di Kawalerowicz nei confronti di Alfred Hitchcock: segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

senonché, lungi dal limitarsi all'adozione di alcuni espedienti cinematografici del grande regista inglese, Kawalerowicz ha saputo differenziarsi da lui in determinati tratti di stile, per esempio nella resa dell'atmosfera psicologica, che egli sa esprimere in modo peculiare e non meno efficace anche nei momenti di più intensa suspense, nel dipanarsi delle sue panoramiche e piani-sequenza orizzontali: come quando si scorge Jerzy attraversare un corridoio del convoglio ostruito dalla costante presenza di passeggeri (scena più tardi ripetuta con ancor maggiore efficacia, quando a farlo è il turno degli addetti e degli agenti di polizia). Inoltre, Kawalerowicz si è dimostrato un maestro per il sapiente uso degli esterni: difficile, ad esempio, dimenticare i fotogrammi che inquadrano insistentemente le rotaie mentre il treno corre, quasi ad alludere alla velocità con cui nella vita delle persone certe circostanze hanno il sopravvento, e insieme a significarne la funzione fatalistica, ma anche la provvisorietà. Nel cinema di scuola polacca, il treno ha costituito spesso un simbolo di morte. A giustificarlo c'era il ricordo della Seconda guerra mondiale, e dei molti convogli adibiti al trasporto dei deportati nei lager dove li attendeva la camera a gas; ma esso allude sovente anche all'instabilità e al trauma degli spostamenti, che nella realtà storica si possono facilmente tradurre nel passaggio dalla pernicioso tirannia nazista alla dolorosa oppressione comunista. Non può non suscitare grande emozione l'apprendere che l'indimenticabile interprete del personaggio di Staszek (l'ex fidanzato di Marta), l'attore Zbigniew Cybulski, specializzato come uno stuntman nell'esecuzione delle scene più difficili e spettacolari quali saltare su un treno in corsa e restare appeso all'esterno di un finestrino (anche se nel secondo caso la regia si avvale di alcuni trucchi cinematografici), morì - non ancora quarantenne - proprio a causa di questa sua spericolatezza: l'8 gennaio 1967, dopo avere lavorato nella scena di un film ambientata nella stazione ferroviaria di Wrocław Główny



a Breslavia, per tornare a casa saltò su un treno in corsa com'era solito fare: ma stavolta scivolò sui gradini e cadde sotto il convoglio, finendo maciullato. Anche per questa morte assurda in età relativamente giovane, l'attore è stato definito 'il James Dean del cinema polacco'; va aggiunto che due anni dopo il regista Andrzej Wajda dedicò all'episodio della morte



di Cybulski il film *Tutto in vendita*, *Wszystko na sprzedaż*, 1969. Prodotto dalla KADR (la celebre compagnia di produzione fondata nel 1955 dallo stesso Kawalerowicz, a cui va il merito d'aver prodotto gran parte dei più importanti film polacchi del secondo Novecento), uscito nei cinema il 6 settembre 1959, *Il treno della notte* fu quasi contemporaneamente presentato al Festival del Cinema di Venezia, dove pur raccogliendo molti consensi non venne premiato: per il Leone d'Oro gli furono preferiti, ex aequo, *La grande guerra* di Monicelli e *Il generale Della Rovere* di Rossellini, per quello d'Argento *Il volto* di Ingmar Bergman, mentre le coppe Volpi ai migliori attori quell'anno andarono rispettivamente a James Stewart e a Madeleine Robinson. Nel 1998, vale a dire quarant'anni dopo la sua lavorazione, il film è stato rievocato in un interessante documentario-reportage (*Pociąg 40 lat później*) di Grzegorz Jankowski e Jacek Szczerba, girato su un treno in corsa che ripercorre lo stesso tragitto, dove Kawalerowicz, Jan Laskowski, i due protagonisti Lucyna Winnicka e Leon Niemczyk e il critico cinematografico Tadeusz Sobolewski parlano della sua lavorazione e ne ricordano difficoltà e curiosità. *Il treno della notte* è visibile gratuitamente sul web, in lingua originale (*Pociąg*), sul sito <https://www.cda.pl/video/634190e3>.



Ciclismovies – Circolo FICC di Oristano Band Apart



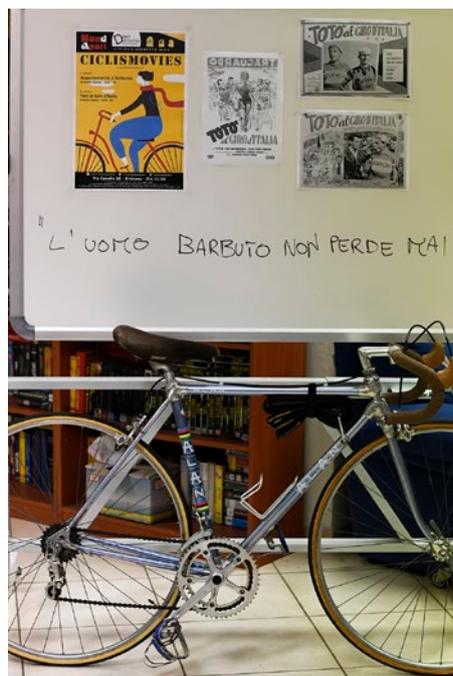
Gianni Mameli

La rassegna *Ciclismovies*¹ è il primo appuntamento di ottobre di Band Apart, circolo FICC di Oristano, dopo la pausa estiva. Da un'idea di Gianni Mameli, con la collaborazione di Paolo Licheri, si è voluto omaggiare

il ciclismo e il cinema con due proiezioni molto differenti: martedì 1 ottobre, *Appuntamento a Belleville* (2002), film d'animazione francese di Sylvain Chomet; martedì 8 ottobre, *Totò al Giro d'Italia* (1948), commedia italiana di Mario Mattòli. Tour de France e Giro d'Italia appunto, le due più importanti, prestigiose e difficili corse a tappe del ciclismo. Entrambe le pellicole non hanno in comune solo la bicicletta da corsa, ma anche il "Campionissimo" Fausto Coppi (vincitore di Giro e Tour nello stesso anno: 1949 e 1952). Si è voluto così celebrare il centenario della sua nascita con due titoli che lo ricordano: nel primo, Champion, il protagonista, è ispirato a lui; nel secondo, Coppi interpreta se stesso assieme ad altri professionisti del tempo. Nella prima pellicola emerge la poetica del sacrificio legata a questo duro sport. Assistiamo, per esempio, a ogni fase dell'allenamento di Champion, seguito passo passo dalla premurosa nonna Souza: dalla strada al riposo, dalla dieta alla riparazione della bici, fino all'assistenza in gara. Ad affiancarli c'è il fedele cane Bruno, primo tifoso e coprotagonista dell'avventura del suo padrone. La vita del ciclista è assai faticosa, l'imprevisto è sempre dietro l'angolo e non è assolutamente detto che tutti gli sforzi riposti vengano ripagati dalla vittoria, anzi. Così, durante una tappa del Tour, Champion e altri due corridori finiscono per essere addirittura vittime di un rapimento. Portati nell'immaginaria Belleville (incrocio fra New York, Montreal e Parigi), saranno costretti da loschi gangster a pedalare su un macchinario che simula una gara e sfruttati per le scommesse clandestine. Solo con l'aiuto della nonna e delle "Triplettes", tre vecchiette canterine che ancora si esibiscono nei locali, Champion riuscirà a fuggire e tornare a casa seminando i suoi aguzzini. Film dallo stile visivo raffinato, l'opera prima di Chomet si caratterizza per i tratti caricaturali, che guardano alla tradizione fumettistica francese, e per il citazionismo colto che rimanda con nostalgia a un indefinito passato e ai suoi miti. Una storia senza tempo, sospesa tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta, nella quale appaiono, tra le altre, le parodie animate di Django Reinhardt, Josephine Baker, Fred Astaire, Charles de Gaulle. *Appuntamento a Belleville* si distingue dunque

¹ Per la locandina si è scelto un bel disegno di Silvia Bettini, illustratrice e disegnatrice bolognese, scoperta per caso mentre si cercavano notizie sul web di Paolo Bettini (ex corridore che dal 2010 al 2013 ha ricoperto l'incarico di commissario tecnico della Nazionale italiana) e Roberto Bettini (fotografo professionista di ciclismo).

per l'originalità di una narrazione priva di dialoghi, ma fortemente evocativa grazie a una poliedrica quanto ibrida colonna sonora, e per l'umorismo surreale che ha il suo punto di riferimento in Jacques Tati (che appare in un frammento di *Giorno di festa*). Un film che si colloca all'interno di un percorso di rivalutazione del cinema d'animazione, che supera lo stereotipo del "cinema per bambini" e ha il coraggio di presentarsi come un'opera matura, per tutti. La seconda proiezione ha come protagonista il professor Casamandrei (Totò), il quale, per conquistare la donna che ama (Isa Barzizza), vende l'anima al diavolo (Carlo Micheluzzi) in cambio della vittoria al Giro d'Italia. Il patto prevede che, terminata la gara, il demone potrà da subito impadronirsi dell'anima del malcapitato, destinato quindi a morte e dannazione immediate. Soltanto grazie al provvidenziale intervento di sua madre (Giuditta Rissone), lo sprovveduto riuscirà a salvarsi. Film divertente, che ironizza sul mito di Faust, *Totò al Giro d'Italia* rappresenta una dedica ironica a uno sport che distraeva



gli italiani dalle fatiche e dal dramma del dopoguerra, ma offre anche uno spaccato su un paese che doveva ancora ricompattarsi. In quest'ottica, il film di Mattòli ci fa capire quanto fossero amati e idolatrati i nostri assi del pedale², restituendoci l'atmosfera tipica

² Erano gli anni dell'accesa rivalità fra Coppi e Bartali e proprio un episodio legato al loro eterno duello favorì la realizzazione del film. Al campionato del mondo di Valkenburg, il 22 agosto 1948, i due contendenti si ritirano congiuntamente per non darla vinta l'uno all'altro e per questo vengono sospesi temporaneamente da ogni competizione. Approfittando della sosta forzata, Mattòli decide di scriverli e di costruire il film sfruttando gli allenamenti che le varie squadre approntano in previsione degli ultimi appuntamenti stagionali: *Il Giro dell'Emilia* e *il Giro di Lombar-*



dei circoli sportivi, gli umori della stampa che ne esaltava con enfasi le gesta, ma anche l'aspetto romantico che caratterizzava quella passione e che andava di pari passo con il desiderio di riscatto di una nazione animata da speranze di rinnovamento. In tal senso, quale sport più del ciclismo, fatto di determinazione e abnegazione, poteva meglio simboleggiare la voglia di ricominciare? Chi meglio di Coppi, Bartali, Bobet, Kübler, Magni³, gente che si era fatta da sé, abituata a soffrire, poteva incarnare il tentativo di rialzarsi e guardare con ottimismo verso un futuro migliore? Oggi come allora, il ciclismo è lo sport popolare per eccellenza, seguito sulle strade in assoluta libertà, ma ha perso il fascino di un tempo. Le imprese epiche, le figure carismatiche alle quali si guardava come esempi, al di là dello sport, appartengono al passato. Storie e miti che ancora oggi scaldano il cuore degli appassionati e fanno leva su valori e sentimenti ai quali l'anima romantica di Band Apart non è indifferente.

Gianni Mameli

Oristano, 1973 Ingegnere ambientale, collabora come fotografo e webmaster per i Tenores di Neoneli, Ciclista amatoriale con la passione per lo sport, la lettura, il cinema e la comunicazione in tutti i suoi aspetti, è socio fondatore e attuale segretario del Circolo FICC Band Apart di Oristano. Pur essendo alla sua prima rassegna interamente curata, ha già presentato i seguenti film: *Hollywood Party* (1968) di Blake Edwards (Rassegna Best Sellers, marzo 2018); *Il mio amico Eric* (2009) di Ken Loach (Rassegna L'altro mondiale, luglio 2018); *I guerrieri della notte* (1979) di Walter Hill (Rassegna Strade di notte. Il cinema di Walter Hill, gennaio 2019).

dia.

³ Nel film appaiono anche altri illustri sportivi dell'epoca, quali Tazio Nuvolari, Adolfo Consolini e Amedeo Deiana.

In nome della legge o... della mafia?

L'ambiguo cult-movie di Pietro Germi, uscito nelle sale 70 anni fa, fornisce dell'organizzazione criminale siciliana ancora un'visione arcaica, folkloristico-romantica, superficiale e del tutto errata sul piano fenomenologico



Franco La Magna

Nel 1949, quindi quando già la brevissima *age d'or* (1945-48) neorealistica comincia a declinare, Pietro Germi (regista a "vocazione isolana") dirige l'ormai mitico *In nome della legge*, oggi considerato un cult-movie e indicato come l'antesignano dei film "moderni" sulla mafia. Tratto dal romanzo "Piccola pretura" di Giuseppe Guido Lo Schiavo (Palermo 1899-Roma 1973)¹, navigando intorno al pianeta Sicilia coraggiosamente "riscoperto", ma maneggiato come terra di frontiera da riportare entro i devastati argini della convivenza civile, il film di Germi appare un vero e proprio "western di cose nostre" (parafrasando un'opera di Sciascia), cui applicare lo spericolato e scoppiettante schema d'azione del mélo-western americano fatto di contrapposizioni frontali, personaggi ipercaratterizzati, grandi spazi, drammatizzazioni. La superficialità dell'indagine di Germi sulla Sicilia - che tale si manterrà fino alla più recente produzione di ambiente isolano - culmina nel finale iperbolico del film con l'improvviso, quasi miracolistico, esaurirsi del fenomeno mafioso. La mafia del feudo pare estinguersi e rientrare nella legalità quasi per atrofia della sua specifica "funzione storica": uno sguardo d'intesa tra il massaro Turi Passalacqua (Charles Vanel) e l'eroico pretore (Massimo Girotti) suggella la fine del conflitto; ora sarà lo Stato a rendere giustizia alle secolari rivendicazioni degli oppressi. La consegna dell'assassino di Michelino (il ragazzino ucciso) alla legge ad opera della mafia (così si conclude il film), dunque, è la stessa consegna della mafia alla giustizia. Il valore di riscoperta di questa Sicilia arcaica, dominata da leggi oscure, forse eccessivamente, ma comprensibilmente esaltato dalla critica del tempo, viene così in gran parte assorbito da un'ingiustificata ideologia dell'ottimismo e da un "umanesimo" elementare che nel caso specifico si riveleranno drammaticamente inadeguati, diffondendo della mafia ancora un'immagine folkloristico-romantica, infiorata di codici d'onore e d'ombre ideologie sicilianiste, ma fondamentalmente errata sul piano storico e fenomenologico. Al quel tempo la mafia del feudo s'era già trasformata in mafia dei giardini e cominciava a conquistare dall'interno anche le pubbliche amministrazioni. Inoltre il capo-mafia massaro Turi Passalacqua consegna al

¹ In magistratura raggiunse il grado di presidente di sezione della Corte di Cassazione.

pretore un "infame" che ha infranto il codice d'onore mafioso (ha ucciso Michelino per sottrargli la donna) e questo ne giustifica in parte la delazione e la consegna alle forze dell'ordine. Costruito su ritmi incalzanti e coinvolgenti, ben interpretato da un buon cast d'attori il film è accolto favorevolmente anche dal pubblico, che mostra di gradire l'ottimismo consolatorio con cui il neorealismo raggiunge il culmine dell'ambiguità ideologica e si fa veicolo ignaro della cattiva coscienza dello Stato unitario e delle classi dominanti, assolvendone le responsabilità storiche con il ricorso ad una Sicilia terra dell'eccesso e dell'abnorme, da colonizzare culturalmente ed entro cui confinare inciviltà, arbitrio, violenza, non storia, tacendo ed occultando il rosario dei fallimenti e delle colpe solo in parte (e forse non preponderante) ascrivibili a responsabilità autoctone. Segno inequivocabile della condizione di estraneità e d'isolamento nel quale, con la complicità del tartufismo politico nazionale e locale, si va evolvendo l'intrigata ragnatela di connubi e connivenze ma-



fiose. Per tutti gli anni '50 Germi, dopo l'iniziale defaillance dei primi film, torna ad aggrapparsi con forza alla letteratura, ma questo incredibilmente non gli impedirà in



seguito di rinnegare il passato - proprio come quell'altro Pietro di biblica memoria - dichiarando addirittura di credere come «sia molto difficile che un film veramente importante nasca da un libro»², colto forse da tardivi pentimenti per l'allora osannato *In nome della legge*, film più che mafiológico manifestamente mafioso:

«Appena apparso, il film suscitò un vespaio. Riconoscimenti ma anche critiche a non finire che invasero anche il campo politico. E mentre il Presidente del Consiglio De Gasperi lo definisce "la prima pietra per la ricostruzione morale della patria", in Parlamento l'autore del libro veniva bollato come denigratore della Sicilia. Nel 1960 il senatore Berti giudicherà film e libro "una vera e propria glorificazione della mafia". Delle critiche Lo Schiavo non se ne risentì più di tanto se nel 1954, quando morì don Calò Vizzini, il capomafia di Villalba e di mezza Sicilia, poté scrivere un articolo celebrativo del Patriarca in cui tra l'altro affermava: "Si è detto che la mafia disprezza polizia e magistratura; è un'inesattezza. La mafia ha sempre rispettato la magistratura, la Giustizia e si è sempre inchinata alle sue segue a pag. successiva

² p.141.

Cristina Bragaglia, Il piacere del racconto...

segue da pag. precedente
sentenze e non ha ostacolato l'opera del giudice. Nella persecuzione ai banditi e ai fuorilegge...ha affiancato addirittura le forze dell'ordine...Oggi si fa il nome di un autorevole successore nella carica tenuta da Don Calogero Vizzini in seno alla consortereria. Possa la sua opera essere indirizzata sulla via del rispetto delle leggi dello Stato e del miglioramento sociale della collettività">>>

Quanto al "rispetto" di cui parla l'ermelinato giudice di Cassazione è notorio come esso sia stato inflitto a suon di schioppettate e attentati dinamitardi da questi "galantuomini" tanto amati dal presidente Lo Schiavo e come questa consortereria abbia "affiancato" magistratura, forze dell'ordine, giornalisti, imprenditori, politici onesti e chiunque si sia frapposto all'inarrestabile escalation di tanta scelleratezza. Con queste idee (e questi film) non c'è da meravigliarsi se piovra mafiosa, camorra e 'ndrangheta siano arrivate al cuore dello Stato e delle istituzioni e che molti collusi continuino a farla franca, perfino (come è avvenuto nel recente passato e come succede ancora) sedendo in

Parlamento o in Senato in pesante odore di mafia, magari subendo ogni tanto processi da cui spesso escono assolti o al più condannati per "concorso esterno in associazione mafiosa". Del resto anche la critica più avveduta ed ideologizzata del Neorealismo, anche quando già i segni della crisi si fanno evidenti, continua ciecamente ad evidenziarne «le componenti politiche progressiste - ma senza approfondire di quale tipo di progressismo si trattava - mentre si trascurava la pur necessaria ricognizione ermeneutica e assiologia sulle specifiche soluzioni espressive, con la quale si sarebbe anche potuto scoprire che in alcuni casi, tra cui quello di Rossellini, e contrariamente alle apparenze e alle opinioni più diffuse, erano maggiormente "rivoluzionarie" le forme (l'uso del linguaggio e le strutture narrative) che non i contenuti (i temi e i significati). Appare pertanto più grave l'errore di ottica compiuto... quando, nel mettere in luce che il Neorealismo è stato un "umanesimo"... » non si è considerato «sufficientemente che si trattava anche di un "umanesimo" dalle maglie troppo larghe, nel quale in molti (in troppi) potevano riconoscersi. Poiché, detto sinteticamente: il

3 Giovanni Cucinotta, *Dove, quando, perché mafia*, Pellegrini Editore, Cosenza, 1987, p. 149. Per la cronaca Lo Schiavo è anche autore del volume "Cento anni di mafia" (1962).



Neorealismo ebbe il grande merito di contribuire a tener vivi i valori e le attese (anche le belle illusioni) dell'antifascismo, ma ne svelò - implicitamente - anche i limiti, in primo luogo il superficiale ecumenismo... e, per molti versi, l'interclassismo»⁴ L'utilizzazione diegetica, si può

4 Bruno Torri, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palumbo Editore, Palermo, 1973, pp.19-20.

dire convenzionale, della "Casta Diva" nel film di Germi fa da pendant tra l'incorruttibile moralità del giovane pretore, giunto in Sicilia coraggiosamente deciso ad applicare fino in fondo la legge dello Stato e l'irrealizzata storia d'amore con la baronessa (Jone Solinas). Interessante, tuttavia, l'uso complessivo della musica come "elemento narrativo espressivo"⁵ (il "presto" del "Chiaro di luna" di Beethoven, il "Sogno d'amore" di Liszt ...) giocata tra suoni "in", in campo, (quando la padrona di casa suona il pianoforte e suoni "off", fuori campo, quando la stessa non è inquadrata). L'aria di Bellini, eseguita al piano da uno dei soci del circolo, scandisce un burrascoso colloquio fra il locale "fuorilegge" (un blasonato colluso con la mafia) e l'eroico pretore (sorta di "colono bianco") che resiste, con ammirevole fermezza, prima alle ambigue lusinghe e poi alle palesi minacce con le quali il barone (secca interpretazione del regista Camillo Mastrocinque) pone fine alla conversazione. "Casta Diva" oltre a garantire la rettitudine del pretore (uno straordinario Massimo Girotti), precorre nondimeno l'infelice conclusione del melodrammatico amore, ancora uno stereotipo del western, tra il magistrato e la giovane, bella e succube, moglie del dispotico barone. Narrazione e prolessi sono qui in perfetta sintesi⁶

Franco La Magna



5 N. Taddei S.J., *Funzione estetica della musica nel film*, in "Bianco e Nero", X, n. 8, Agosto, 1949, p. 9; nel breve saggio l'autore distingue tre modi di uso estetico della musica nel film: come "semplice elemento narrativo" (sincronico o asincronico), come "elemento narrativo espressivo" e come "elemento di potenziamento psicologico"; ivi, pp. 5-11.

6 Nel personaggio del maresciallo il catanese Saro Urzi supera l'anonimato, conquista il grosso pubblico e ottiene il Nastro d'argento come miglior attore non protagonista. Cfr. Franco La Magna, *Cento anni di cinema a Catania*, Ediprom Editrice, Catania, 1995, pp. 96-97.

Festival

Cinema dei Diritti Umani dall'amazzonia al Maschio Angioino

Napoli, 20-30 Novembre 2019 XI edizione



Maurizio Del Bufalo

Napoli torna ad essere Capitale del cinema internazionale con l'XI edizione del Festival del Cinema dei Diritti Umani intitolata *Il clima che verrà* – cause e conseguenze del cambiamento climatico globale, in programma dal 20 al 30 novembre. Un'edizione che riprende l'energia vulcanica di Greta Thurberg, coniugata ai fermenti giovanili italiani e alla esplosiva condizione sociale dei Paesi sudamericani. Quest'anno, per la prima volta, il Festival ha una dedica, alla giovane volontaria Silvia Romano, rapita esattamente un anno fa in Kenya e non ancora restituita alla famiglia. E sul fondo di questa scelta si agita lo scenario dell'attacco istituzionale alle Organizzazioni non Governative con cui anche Silvia collabora. Di questo e di molto altro si parla negli "eventi internazionali" (aperti dall'anteprima italiana di *Wantoks*, girato in Melanesia dalla regista Iara Lee e da *Interdependence* di Art for the World) che si sono svolte a Napoli dal 20 al 23 novembre (c/o Piazza Forcella, via della Vicaria Vecchia 23) mentre dal 27 al 30 novembre si sono previste serate di film in concorso presso il Maschio Angioino (27, 28 e 29 nell'Antisala dei Baroni e serata finale presso la Biblioteca di Storia Patria). Ospite d'onore, il regista Marco Bechis con il suo *La terra degli uomini rossi*, straordinario racconto nel cuore dell'Amazzonia brasiliana. Durante i giorni del Festival, la mostra fotografica "WARS" (War and Revolutionary Stories) organizzata dall'Atlante dei Conflitti e delle Guerre del Mondo, è stata esposta nella Sala delle Armerie del Maschio Angioino. All'Atlante e al suo direttore Raffaele Crocco è affidata la serata di riflessione sui danni umani e ambientali legati alle guerre. Alla giornalista Daniela Bezzi è affidato il compito di coordinare un approfondimento sull'India, il continente simbolo del degrado ambientale del mondo. Il Castelnuovo (Maschio Angioino), simbolo di Napoli, si è acceso di luci della ribalta dal 27 al 30 novembre, per dare spazio al Concorso Cinematografico con documentari e fiction che arrivano da molti Paesi del Mondo. Trentuno opere da 14 Paesi diversi sono state offerte al pubblico secondo un calendario fitto, ricco di spunti tematici. Il clima, i migranti, le donne, l'ambiente, le lotte dei popoli senza stato, le resistenze umane alle dittature, sono stati gli argomenti di spicco, ma la costante che lega questa edizione alle precedenti è stata la presenza di numerosi autori del Vicino Oriente (Siria, Iran, Palestina, Israele, Turchia) e l'immane partecipazione di autori sudamericani. Nutrita la presenza italiana (10 film su 31) e particolarmente apprezzata la sezione

YOUTH (film realizzati da giovani o per i giovani) che raccoglie opere di grande varietà. Questa categoria è stata valutata da un gruppo di adolescenti provenienti da contesti "difficili" (case famiglia, quartieri periferici etc), selezionati attraverso la mediazione di tutor ed educatori e formati dagli esperti del Festival, che hanno assegnato una specifica menzione. Anche la Giuria Popolare, scelta attraverso un bando pubblico del Festival e consultata via rete, ha assegnato la Menzione PLATEA DIFFUSA che affida a decine di persone la possibilità di valutare da casa i film in competizione nel concorso a premi. Non è mancata come ogni anno la Menzione intitolata a Vittorio Arrigoni e Giuliano Mer Khamis per il film più coraggioso e innovatore e una speciale segnalazione è stata fatta per il film che ha trattato in maniera esemplare il tema climatico. La Giuria degli Esperti ha premiato quindi il miglior lungometraggio e cortometraggio; di essa hanno fatto parte Sandra Lorenzano, docente universitaria messicana



Marco Bechis



Laurence Geai - Mosu



Interdependence di Art for the World

di origine argentina, esperta in migrazioni, Elisabetta Pandimiglio, documentarista romana, e Antonio Prata, direttore del Festival dei Diritti Umani di Lugano (Svizzera). La serata finale ha presentato le varie Giurie e i film



Wantoks di Iara Lee



Sandro Deidda

premiati ed è terminata con una esibizione del Maestro Sandro Deidda al sassofono, che proporrà temi musicali di film, opera di Nino Rota, Ennio Morricone e Nicola Piovani. Il Festival del Cinema dei Diritti Umani di quest'anno ha scelto di parlare di territori lontani come la Melanesia, l'Amazzonia, l'India e l'Africa senza perdere di vista le realtà italiane e locali, animando il carcere di Poggioreale, la fabbrica Whirlpool in lotta, l'università Federico II e il movimento Fridays for Future, dipanando un filo rosso che unisce, dal 2008, Napoli al mondo.

Maurizio Del Bufalo

Valentina Ripa ha intervistato a piazza Forcella, il regista Marco Bechis per DdCR Diari di Cineclub Radio. Per ascoltare il podcast: <https://urly.it/33gd->

Alla scoperta del viaggio dantesco #2

L'ordinamento morale dell'inferno

Dallo scorso numero abbiamo iniziato il viaggio nella bellezza dei versi della Divina Commedia verso il settecentenario della morte di Dante, che cade il 14 settembre 2021



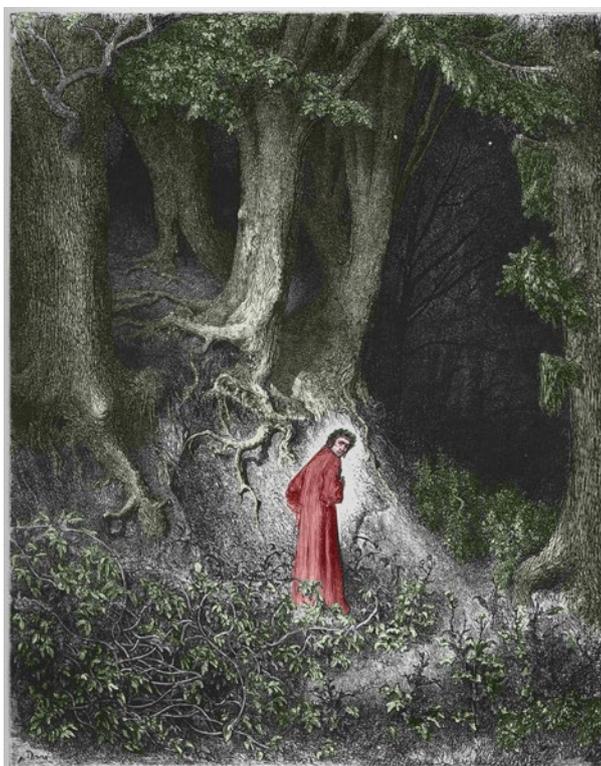
Martina Michelangeli

Nel canto XI dell'*Inferno* la guida Virgilio darà al pellegrino Dante, e ai lettori, la spiegazione strutturale riguardo la ripartizione delle colpe dei dannati: nei Regni ultraterreni, come nel regno mortale, esiste un preciso ordine dato da una specifica *Sapienza*, il progetto divino, che regola l'universo. L'*Inferno* dantesco è costruito secondo l'ordinamento aristotelico delle passioni: nel Regno del Peccato Dante/autore non inserisce i peccati di superbia e d'invidia, considerati l'origine di ogni male e appartenenti all'animo umano dal momento in cui è stato commesso da Adamo ed Eva il Peccato Originale. Il viaggio nell'*Inferno* incomincia quando Dante riesce a varcare la porta infernale, e superato quel varco si entra nel luogo del maggiore dolore e disperazione tra le anime eternamente dannate. I primi dannati che Dante incontra sono gli *Ignavi*, coloro che nella vita non hanno mai preso delle decisioni, considerati uomini tanto vili e senza morale a tal punto che sono disprezzati anche dai diavoli. Continuando il cammino verso la discesa dell'*Inferno* si incontra Caronte, che naviga con la sua barca attraverso il fiume Acheronte: il nocchiere infernale ha il compito di portare le anime nel luogo assegnatogli dalla giustizia divina:

Caron dimonio, con occhi di bragia loro accennando, tutte le raccoglie; batte col remo qualunque s'adagia. Inferno, III, vv. 109-111

Da qui Dante entra nell'*Inferno* vero e proprio: superato il fiume Acheronte il Poeta e la sua guida entrano nel *Limbo*, il primo cerchio dove sono collocati gli spiriti magni, giusti, i quali non conobbero la religione cristiana perdendo la salvezza dell'anima, qui è il luogo dove si trovava Virgilio prima di salvare Dante nella selva oscura. Il cammino del pellegrino Dante continua attraverso i cerchi infernali in cui si trovano gli incontinenti, coloro che hanno commesso i peccati di passione e istintivi: rispettivamente i lussuriosi, i golosi, gli avari e i prodighi, gli iracundi e gli accidiosi. Fra il quinto e il sesto cerchio del Regno si trova la città di Dite (nome antico di Lucifero), attraversata dal fiume Stige, dove Dante incontrerà le Furie. Superato il pericolo di questi

demoni si passa al sesto cerchio, nel quale sono collocati gli eretici e gli epicurei. Inizia la sezione più cruda dell'*Inferno*, divisa dal sesto cerchio dall'Alto Burrato, che porterà alla discesa verso i luoghi dove si trovano le anime di coloro che hanno commesso i peccati più gravi utilizzando la MALIZIA: in vita i peccatori che si tormentano in questi luoghi hanno deciso di usare la ragione, l'*intelletto* (il dono più grande che Dio abbia dato all'uomo), per compiere un atto di ingiustizia:



La divina commedia illustrata da Gustave Doré (Canto I)

Tutti son pien di spirti maladetti; ma perché poi ti basti pur la vista, intendi come e perché son costretti. D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista, ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale o con forza o con frode altrui contrasta. Ma perché frode è de l'uom proprio male, più spiace a Dio; e però stan di sotto li frodolenti, e più dolor li assale. Inferno, XI, vv. 19-27

I peccati di malizia si dividono in tre gironi infernali: nel primo girone ci sono i violenti contro il prossimo, nel secondo i violenti contro se stessi e nel terzo girone i violenti contro Dio e la Natura:

Di violenti il primo cerchio è tutto;

"Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate." Inferno, III, v. 9

ma perché si fa forza a tre persone, in tre gironi è distinto e costruito. A Dio, a sé, al prossimo si pòne far forza, dico in loro e in lor cose, come udirai con aperta ragione. Inferno, XI, v. 28- 33

Questi tre gironi sono divisi dalla zona delle MALEBOLGE (le bolge malvagie/del male) da una Ripa Scoscesa: questo dirupo rappresenta una discesa non solo fisica per Dante pellegrino, ma anche morale perché i peccati commessi da questi dannati sono stati i più crudeli. La zona delle Malebolge è divisa in dieci sezioni, ognuna detta appunto *bolgia*, e qui Dante incontra coloro che non hanno usato la ragione nel modo giusto ("frode/inganno contro chi non si fida"), e in ordine si trovano rispettivamente: i *seduttori*, gli adulatori, i simoniaci, gli indovini, i barattieri, gli ipocriti, i ladri, i consiglieri fraudolenti, i seminatori di discordie e infine i falsari. Dante e la sua guida arrivano nel basso e oscuro *Inferno*: superano il Pozzo dei Giganti, arrivando all'ultima estensione dell'*Inferno*, dove si trova il lago del Cocito, un lago ghiacciato che racchiude quelle anime che nel mondo terreno usarono l'*intelletto* per commettere una frode contro chi riponeva in loro la propria fiducia ("frode contro chi si fida").

"La frode, ond'ogne coscienza è morsa, può l'omo usare in colui che 'n lui fida e in quel che fidanza non imborza." Inferno, XI, vv. 52- 54

Questa area è suddivisa a sua volta in quattro zone: la *Caina*, dove si trovano i traditori dei parenti, l'*Antenora*, dove si trovano i traditori della patria, la *Tolomea*, in cui sono collocati i traditori degli ospiti e infine la *Giudecca*, luogo dove dimora Lucifero e sono condannati i traditori dei benefattori:

"Per l'altro modo quell'amor s'oblia che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto, di che la fede spezial si cria; onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto de l'universo in su che Dite siede, qualunque trade in eterno è consunto" Inferno, XI, vv. 61 - 66

Martina Michelangeli

Abbiamo ricevuto

Le Egloghe di Dante

di Martina Michelangeli

Le *Egloghe* sono un'ulteriore prova della modernità di Dante alla ricerca continua di tutti i linguaggi ed i registri stilistici del suo tempo, per i quali è ritenuto dai posteri un "rivoluzionario" rispetto ai suoi contemporanei. Questo saggio interpreta il ruolo delle *Egloghe* all'interno della produzione di Dante, come ultima testimonianza del desiderio perpetuo del Poeta di voler tornare a Firenze da uomo libero e degno di gloria. All'interno del lavoro è stata riprodotta la trascrizione delle *Egloghe* con a fronte la traduzione in italiano corrente per permettere di ammirare la bellezza dei versi danteschi in ogni sfumatura stilistica e linguistica.

Editore: Edizioni Progetto Cultura

ISBN: 9788860926531

Prezzo: 12,00 €

pp:80

Per acquistare:

www.progettocultura.it

Martina Michelangeli



LE EGLOGHE DI DANTE ALIGHIERI

(con il testo della corrispondenza poetica)

Introduzione di Francesco Gnerre

Le Egloghe sono un'ulteriore prova della modernità di Dante alla ricerca continua di tutti i linguaggi e i registri stilistici del suo tempo che lo porta ad essere ritenuto dai posteri un "rivoluzionario" rispetto ai suoi contemporanei.

Questo saggio interpreta il ruolo delle Egloghe all'interno della produzione di Dante come ultima testimonianza del desiderio perpetuo del Poeta di voler tornare a Firenze come uomo libero e degno di gloria.

All'interno del lavoro è stata riprodotta la trascrizione delle Egloghe con a fronte la traduzione in italiano corrente per permettere di ammirare la bellezza dei versi danteschi in ogni sfumatura stilistica e linguistica.

Martina Michelangeli, nata a Marino (Roma) nel 1989, dopo gli studi scientifici, la laurea in Lettere Moderne e la laurea Magistrale in Scienze del Teatro, ha concentrato la sua attenzione nel campo critico-filologico. In particolare riguarda gli studi danteschi. Ha pubblicato due saggi di critica con la "Società Editrice Dante Alighieri" (2012) e un saggio sullo studio delle cene delle "Dinse Commedie" (2014). Ha collaborato con il laboratorio di Scienze del Teatro per la trascrizione del manoscritto del "Fiore", opera attribuita a Dante Alighieri, e della "Vida" e la "Vita" del trecentesco Antonio Danzù. Dal febbraio 2014 cura eventi culturali con la "Letteratura di Dante".

In supporto Dante media all'Epistola di Paolo e Francesco di Joseph Noel Paton (1842-1901)

12 euro

I libri di una
piccola casa editrice
possono regalare
grandi emozioni

The Black Dahlia di Brian De Palma (2006)

Cast: Josh Hartnett, Scarlett Johansson, Aaron Eckhart, Hilary Swank, Mia Kirshner

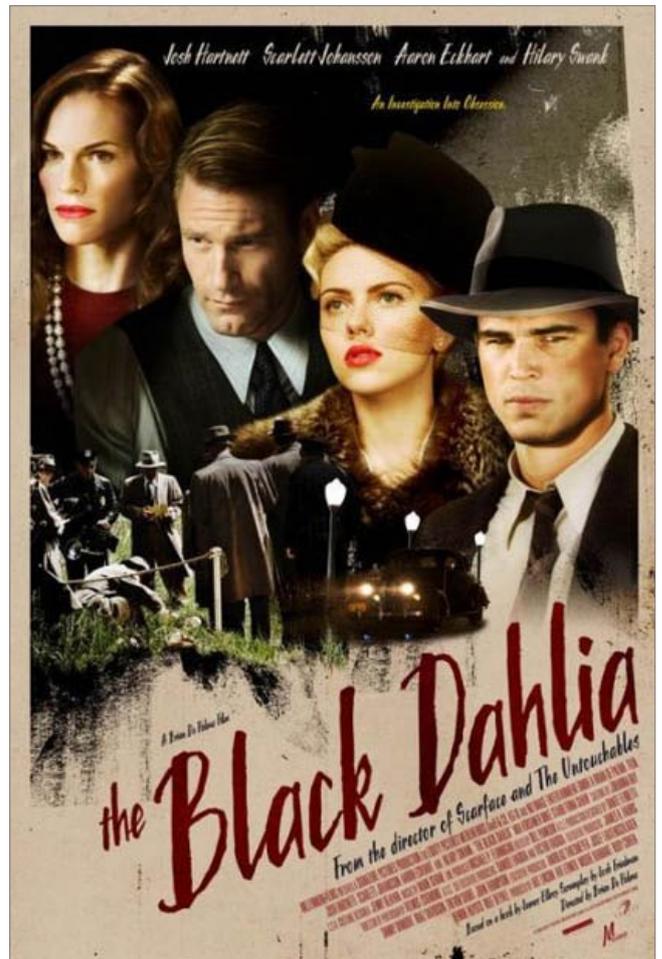


Giuseppe Previti

James Ellroy scrisse nel 1987 *Dalia nera* una vicenda in gran parte autobiografica, ispirata al vero omicidio di Elizabeth Short. Nel 2006, con la sceneggiatura di Josh Friedman, Brian De Palma realizzò il film omonimo. La vicenda è ambientata nel 1947 a Los Angeles, dove due ex-pugili, Lee e Bucky fanno i poliziotti. Oltre al comune passato sportivo li legano anche due donne. La prima è la compagna di Lee, la bionda e raffinata Kay, una ex prostituta che si è riabilitata. L'altra è Betty, meglio conosciuta come la Dalia Nera, una prostituta che è stata brutalmente e orribilmente assassinata in quello che era stato il suo paradiso-inferno, Hollywood. I due poliziotti indagano senza sosta, per loro questa indagine diventa una sorta di ossessione, Lee litiga con Kay che si sente trascurata, Bucky è attratto da un'altra donna fatale, la ricchissima Madeleine, che frequentava gli stessi locali per lesbiche dove era stata vista anche Elizabeth. La vicenda precipita quando esce di prigione Dewitt che ha vari conti da saldare con Lee, ci saranno varie morti ma tutto viene misteriosamente messo a tacere. Bucky si convince che l'assassino sia il potente padre di Madeleine, ma il finale sarà tanto sorprendente quanto sconvolgente. La penna "nera" di Ellroy con i suoi anteroi ha attratto Brian De Palma che conferisce alla pellicola tutta la sua eleganza strutturale nella ricostruzione

di una Los Angeles non di maniera ma dalle atmosfere suggestive e intense, però c'è un però, Di Palma ha voluto fortemente questo film, evidentemente attratto dallo straordinario romanzo in cui James Ellroy ricostruisce un'epoca nelle sue ambientazioni e atmosfere, ci da una sorta di affresco della Los Angeles del dopoguerra che fa da cornice a una brutta storia di violenze, sesso, vissuta da una serie di personaggi fortemente caratterizzati e che noi conosciamo via via che si sviluppano le indagini e che ci appaiono nelle loro vesti di criminali o di vittime. Ellroy è uno dei maggiori scrittori del panorama letterario americano e per di più in questa vicenda si sentiva coinvolto

perché anche sua madre era stata uccisa senza che mai fosse stato ritrovato il colpevole. De Palma delude un po' in questa trasposizione, non vuole fare una pedissequa ripetizione del romanzo, ma non riesce nemmeno a dare una raffigurazione convincente della storia, troppi elementi si mescolano, nel bene e nel male, e quindi fatte salve le capacità registiche del Nostro non è che il risultato sia troppo brillante. Ci sono dei momenti geniali vedi la ricostruzione della Los Angeles anni '40 dovuta a Dante Ferretti, anche sulla interpretazione non c'è uniformità, troppa gente fuori posto o fuori epoca, eppure non era poi così difficile



rifare la Hollywood dei tempi d'oro. Insomma un film certo interessante, una candidatura agli Oscar, vari premi in Europa, per carità, ma per molti non va annoverato tra i migliori film di Brian De Palma. Chi ha ragione? Visto il punto di partenza, cioè l'affascinante testo di Ellroy, ci si poteva aspettare di più, come ci si poteva aspettare di più da un grande del cinema come Brian De Palma, ma una certa freddezza di fondo, la lunghezza del film stesso che porta a momenti di stanchezza fanno sì che dalla combinazione Ellroy-De Palma ci si poteva attendere molto di più.

Giuseppe Previti

Easy rider 50 anni



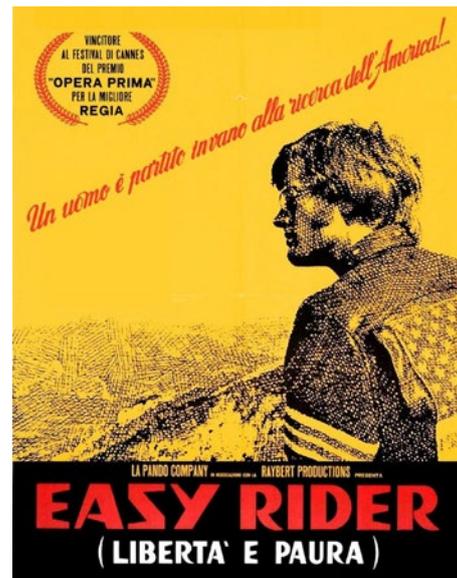
Marino Demata

Easy rider è un film indissolubilmente legato al nome di Peter Fonda. Uscì nel 1969, ma ebbe una lunga genesi. La prima idea venne al giovanissimo Peter, figlio del grande Henry Fonda, nel settembre del 1967, alorché, come lui stesso ci racconta, si trovava a Toronto per pubblicizzare i film di cui era protagonista, *The trip* e *The wild angels*. Mentre posava per alcune foto assieme all'altro interprete di quest'ultimo film, Bruce Dern, davanti a due motociclette, ebbe una rivelazione improvvisa. Noi – pensò – potremmo essere due moderni cowboy che vanno in moto, anziché sul cavallo, e attraversano l'America per scoprire la libertà lungo la strada. Entrambi i film che Peter pubblicizzava a Toronto erano di Roger Corman, eclettica e infaticabile figura di regista e produttore, autore di decine di film, molti B-movie, dei più svariati generi, dall'horror alla fantascienza, con attori quali Boris Karloff, Vincent Price, Peter Lorre. Corman aveva creato una vera e propria scuola teorica e pratica di cinema, molto distante dagli schemi di Hollywood, dalla quale uscirono attori "alternativi" di grande rilievo quali Jack Nicholson e lo stesso Peter Fonda, e i registi della new Hollywood, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich e Jonathan Demme. Dopo la sua improvvisa "folgorazione", Peter Fonda telefonò a Dennis Hopper, mettendolo a parte della sua idea ed offrendogli la possibilità di dirigere il suo road movie. Entrambi si resero subito conto che un film che esaltasse la contro-cultura degli anni Sessanta e benpensanti dell'America conservatrice avrebbe avuto poche possibilità di essere finanziato e girato ad Hollywood. Come ricorda Lee Hill, autore di un breve saggio su *Easy Rider*, a quel tempo non era neppure consigliabile presentarsi negli Studios o al cospetto di un produttore con i capelli lunghi e l'abbigliamento anticonvenzionale. E tuttavia, pur lontani dagli Studios di Hollywood, Peter Fonda e Dennis Hopper riuscirono a coinvolgere le persone giuste, a partire dallo scrittore Terry Southern, che fu ottimo sceneggiatore assieme ai nostri due eroi. Grazie a Southern essi arrivarono ad uno dei maghi della fotografia, quel László Kovács, che riuscì a conferire colori realisticamente fantastici ai paesaggi dei vasti deserti dell'ovest americano. E arrivarono a Jack Nicholson per la parte dell'avvocato dedito all'alcool, di cui i due protagonisti fecero conoscenza nella prigione di una cittadina, lungo il percorso che Wyatt (Fonda) e Bill (Hopper) avevano intrapreso per arrivare a New Orleans in occasione del Carnevale. Ed è lungo il percorso che essi sperimentano e vivono la più completa delle libertà: la corsa delle due moto lungo le strade dell'America, la

partecipazione alla vita di una comune, la gioiosa conoscenza di due ragazze, gli effetti di qualche droga mai provata in precedenza, la partecipazione al carnevale con altre due ragazze conosciute in un bordello di New Orleans. E tanto altro ancora. *Easy rider* diventa ben presto il manifesto della contro-cultura americana della fine degli anni Sessanta e il road movie per antonomasia. Impossibile isolare il film dal contesto politico dell'epoca: basterebbe ricordare la guerra del Vietnam in pieno svolgimento e gli assassini, proprio pochi mesi prima di *Easy rider*, di Bob Kennedy e di Martin Luther King. In quei tempi vedere due "capelloni", felici della loro libertà, che scorrazzano in moto per le strade dell'America rappresenta un pugno nello stomaco per i benpensanti tradizionalisti. A Bill e Wyatt viene negata una camera in un Motel e sono costretti quasi a fuggire da un ristorante dove si accorgono di non essere ben accetti. Bill non sa darsi pace per tanta ostilità: "Una volta questo era un gran bel Paese. Non riesco a capire cosa gli sia successo." E poi aggiunge; "E' che



tutti hanno paura: ecco cos'è. Noi non possiamo neanche andare in un alberghetto da 2 soldi. Credono che li sgozzeremo. Hanno paura." Alla incredulità di Bill sul perché della tanta ostilità è il giovane avvocato Hanson (Jack Nicholson), che si era aggregato ai due motociclisti, che si incarica di dare una risposta ragionata da intellettuale disincantato: "Ma non hanno paura di voi. Hanno paura di quello che rappresentate. Quello che voi rappresentate per loro è la libertà. È molto difficile essere liberi quando ti



PETER FONDA - DENNIS HOPPER - JACK NICHOLSON
 AL FESTIVAL DI CANNES
 OPERA PRIMA
 PER LA MIGLIORE REGIA
 LA PANDA COMPANY PRESENTA BAYBERT PRODUCTIONS PRESENTA
 PETER FONDA - DENNIS HOPPER - TERRY SOUTHERN ... DENNIS HOPPER ... PETER FONDA
 WILLIAM HAYWARD ... BERT SCHNEIDER
 A COLORI

comprano e ti vendono al mercato. Parlano di libertà, ma quando vedono un individuo davvero libero hanno paura. E la paura li rende pericolosi." Il modo così convinto col quale Nicholson pronuncia queste parole, la sua breve e a un tempo carismatica interpretazione ne fanno in realtà il personaggio chiave del film, quello che capisce fino in fondo la portata rivoluzionaria di chi rappresenta la libertà in carne ed ossa e non solo a parole. *Easy rider* è un film sulla libertà da tutto e di tutto. Una libertà che viene costantemente rifiutata e negata dal ventre molle dell'America. È un film che apre una nuova era e una nuova cultura cinematografica e non solo. Non tutti, anche tra i più noti membri della contro-cultura, hanno compreso le ragioni di tanta radicale contrapposizione tra le due culture che vive nel film fino al tragico finale. Ci riferiamo ad esempio a Bob Dylan, che avrebbe voluto la sopravvivenza di uno dei due protagonisti alla fine del film, e si sentì rispondere che *Easy rider* non è un film sulla vendetta, ma su un'altra nuova cultura. In una ideale storia della innovazione all'interno della storia del cinema *Easy rider*, assieme ai due grandi film che l'hanno preceduto, *Bonny and Clyde* e *Il laureato*, avrebbe un posto di grandissimo rilievo. I tre film, ed anche altri che seguono sulla stessa lunghezza d'onda, contribuiscono, in maniera decisiva, ad un profondo rinnovamento che coinvolge la stessa, apparentemente immobile, Hollywood. E, a tale proposito, un profondo conoscitore del mondo cinematografico americano, Peter Biskind, in uno dei suoi saggi (oltre 500 pagine ricche di notizie, interviste, interventi, gossip) dal titolo "Easy riders Raging bulls" sottolinea, come plot del libro, "come la generazione di sesso, droga e rock 'n' roll ha salvato Hollywood".

Marino Demata

2019. Un anno da paura



Fabio Massimo Penna

Un anno all'insegna dei film horror. Il 2019 vede nelle sale alcune pellicole del terrore di alto livello. Nei primi mesi dell'anno a terrorizzare il pubblico ci pensano l'ottimo *Pet Sematary* di Kevin Kölsch e Dennis Widmyer, e

It - capitolo 2 di Andy Muschietti, ispirati ai capolavori letterari di Stephen King, mentre in seguito a tenere gli spettatori incollati alle sedie sono *Scary story to tell in the dark* di André Øvredal e *Doctor Sleep* di Mike Flanagan, tratto dall'omonimo romanzo di Stephen King e sequel di *Shining*. Prendendo le mosse dai racconti gotici e fantasy che spopolavano in letteratura, da *Il castello di Otranto* (1764) di Horace Walpole ai grandi classici quali *Frankenstein* (1818) di Mary Wollstonecraft Shelley e *Dracula* (1897) di Bram Stoker, il cinema ha nel tempo sviluppato un suo genere fondato su atmosfere lugubri, apparizioni demoniache e figure mostruose, espedienti capaci di generare nel pubblico sensazioni di paura. Nasce una tradizione che rinvia a capolavori quali *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di Robert Wiene con le tipiche prospettive deformate espressioniste, *Nosferatu il vampiro* (1922) di F.W. Murnau e *Vampyr* (1932) del grande Carl Theodor Dreyer. Arrivano in seguito pellicole quali *Dracula* (1931) di Ted Browning e *Frankenstein* (1931) di James Whale che impongono due attori specializzati nell'horror: Bela Lugosi e Boris Karloff. La capacità di generare angoscia in chi guarda è dovuta ad alcune abili strategie narrative. Prendiamo ad esempio una sequenza tratta da un film che non appartiene all'horror ma che è perfetta per esemplificare le nostre affermazioni. In una sequenza di *Great expecta-*



"Pet Sematary" (2019) di Kevin Kölsch e Dennis Widmyer

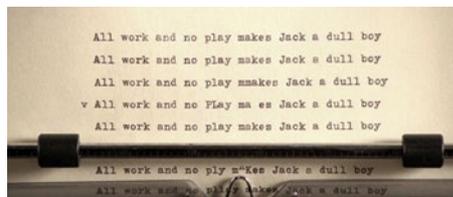
tions (1946) di David Lean il protagonista Pip si addentra in un cimitero e all'improvviso viene aggredito da un uomo dall'aria truculenta evaso dal carcere. Una scena di grande tensione e il regista riesce a sfruttarla al massimo ottenendo un effetto sorpresa: "Prima si introduce un'atmosfera di mistero, si crea un clima di pericolo. Poi, subito dopo aver mostrato un'immagine terrorizzante, Pip cerca di scappare via di corsa: proviamo un attimo di sollievo, ma proprio allora appare la figura davvero terrorizzante, che ci prende alla sprovvista nel momento esatto in cui la tensione sta



"Great expectations" (1946) di David Lean

per allentarsi. Regista e montatore sono volutamente riusciti a far credere allo spettatore che il pericolo è finito, per poi colpirlo a guardia abbassata" (Karel Reisz-Gavin Millar, *La tecnica del montaggio cinematografico*, SugarCo edizioni, Milano, 1983). Quando il protagonista, il giovane Pip, è oramai quasi uscito dal cimitero appare la spaventosa figura dell'evaso: in questo modo il pubblico viene spaventato proprio quando è oramai sicuro che il ragazzo sia uscito indenne dalla situazione. La tecnica è semplice: si spinge lo spettatore a formulare una ipotesi errata e improvvisamente la si smonta. In questo modo si ottengono gli effetti-sorpresa o quelli che per gli odierni horror vengono definiti "jumpscare", eventi improvvisi e inattesi che fanno fare allo spettatore un salto sulla sedia. In *Scary stories to tell in the dark* abbiamo una sequenza jumpscare eccellente. Il giovane Auggie è solo nella sua stanza, sente dei rumori sinistri e si nasconde sotto il letto. Da qui vede un'inquietante figura entrare nella camera. Sono istanti di silenzio durante i quali l'essere mostruoso sparisce dalla sua vista. Tutti pensano che la creatura si sia acquattata sul letto e lo stesso ragazzo inizia con cautela a uscire dal suo nascondiglio tenendo lo sguardo puntato sul letto. Quando oramai è quasi uscito del tutto ed è evidente che sul giaciglio non c'è nessuno, il ragazzo viene afferrato per i piedi (cioè dal punto in cui si trovava un attimo prima) e risucchiato nella parete della stanza. Il regista ha fatto credere agli spettatori che la demoniaca presenza fosse sul letto mentre essa è sempre stata dentro il muro alle spalle del ragazzo. Anche in questo caso il regista ha ottenuto con un espediente un risultato straordinario: depistare gli spettatori per poterli terrorizzare con un effetto-sorpresa improvviso. Un altro modo per creare tensione nello spettatore è quello di avvertirlo in anticipo che qualcosa di orribile sta per succedere. Allo spettatore viene fatto notare un dettaglio inquietante (mostrandolo in primo piano) che i protagonisti sulla scena non vedono. Lo spettatore è in questo caso un passo più avanti dei personaggi. In *Profondo rosso* (1975) di Dario Argento il protagonista entra in un appartamento nel quale una persona è stata uccisa e non si accorge del volto dell'assassina nascosta che è riflesso in uno specchio. Lo spettatore dotato di spirito di osservazione si accorge dell'inquietante

dettaglio rilasciato dal regista romano e aspetta con ansia che succeda qualche orribile fatto. Anche in *Shining* (1980) gli spettatori si rendono conto da subito che il personaggio di Jack Torrance ha qualche rotella fuori posto e che prima o poi la sua follia esploderà. Avvicinandoli dello stato mentale del protagonista Stanley Kubrick tiene gli spettatori in uno stato di tensione e inquieta attesa. *Shining* è un'opera particolare poiché il film è sempre stato odiato dallo scrittore del romanzo, il re dell'horror, il grande Stephen King. La pellicola è, incontestabilmente, un capolavoro assoluto del genere e uno straordinario gioiello di tecnica cinematografica. In essa, infatti, viene usata per la prima volta in assoluto la steadycam, una macchina da presa montata sul corpo dell'operatore, che consente di realizzare le straordinarie carrellate in avanti che seguono il piccolo Danny e il suo triciclo nei corridoi dell'Overlook Hotel. Stephen King si è sempre lamentato di questa versione cinematografica del suo romanzo: "Molte persone che



"Shining" (1980) di Stanley Kubrick

amano i miei libri hanno rifiutato i film da essi tratti, soprattutto dopo *Shining*: non riescono a trovare 'me' nel film" (*Stephen King parla*, Ciak n. 2, 1992). Un'accusa che lo scrittore rivolgeva a Kubrick era quella di aver affrontato un genere che non riusciva a comprendere portando a prova della sua affermazione la sequenza in cui Jack Torrance sorprende la moglie Wendy che sta leggendo il romanzo che



"Doctor Sleep" (2019) di Mike Flanagan

lui sta scrivendo (in realtà il libro è costituito dalla frase *All work and no play makes Jack a dull boy* ripetuta innumerevoli volte). Secondo King mostrando l'uomo un attimo prima che sbuchi alle spalle della donna Kubrick avrebbe rovinato l'effetto sorpresa (il tipico jumpscare). Insoddisfatto della pellicola King ottiene che venga girata una miniserie televisiva della quale lui stesso cura l'adattamento per il piccolo schermo mentre la regia è di Mick Garris. Il "Re" scrive poi il seguito del romanzo, *Doctor Sleep*, che viene portato sul grande schermo da Mike Flanagan. Buona paura a tutti.

Fabio Massimo Penna

Mostre

A Milano, a Palazzo Reale, la mostra su Giorgio De Chirico



Maria Cristina Nascosi

Evento di grande prestigio, ha aperto a fine settembre scorso la mostra dedicata a Giorgio de Chirico (Volos, 1888 - Roma, 1978), uno dei più grandi pittori del Novecento - come lui stesso poi si autodefiniva -

che, grazie ad una retrospettiva ricca di un centinaio di capolavori in parete, offre al visitatore un'immagine pressoché completa della sua incomparabile carriera. Le opere, provenienti dalle più prestigiose istituzioni mondiali quali la Tate Modern Gallery di Londra, il Metropolitan di New York, il Pompidou di Parigi, ed italiane come la Gnam romana, la Peggy Guggenheim di Venezia, e, a Milano, il Museo del Novecento, la Casa Museo Boschi di Stefano. Brera e Villa Necchi Campiglio è promossa e prodotta da Comune, Palazzo Reale, e da Marsilio, editore del catalogo. Il curatore è Luca Massimo Barbero. Il *fil rouge* dell'evento è imperniato su confronti inediti ed accostamenti altrettanto tali in grado di svelare il mondo visionario di una delle più complesse figure artistiche del XX secolo. L'esposizione offre la chiave d'accesso ad una

pittura ermetica che affonda le sue radici nelle radici - se si passa il *calembour* - della sua terra di nascita, la Grecia, cresce e matura nella Parigi delle Avanguardie, dà vita alla Metafisica che strega i surrealisti e giunge a conquistare l'*outsider* Andy Warhol. L'importante stagione *metafisica* dell'arte ferrarese e poi italiana, l'*inventio* artistica più grande di De Chirico, influenzò anche l'arte di Carlo Carrà e Giorgio Morandi, per arrivare, poco dopo, come diceva, alle Avanguardie Europee del Dadaismo, del Surrealismo e della Nuova Oggettività. Quando l'Italia entra in guerra,

de Chirico e suo fratello Alberto Savinio lasciano Parigi per arruolarsi e alla fine di giugno del 1915 vengono assegnati al 27° Reggimento Fanteria di Ferrara. Il soggiorno nella città emiliana determina cambiamenti profondi, tanto nella pittura di Giorgio e nei temi ispiratori dei suoi quadri quanto nelle creazioni di Alberto, che a Ferrara abbandona decisamente il primo amore ereditato dai geni di casa, la Musica, per dedicarsi solo alla scrittura. Travolto dalla

bellezza ieratica e misteriosa della città estense, avvolta nelle sue romantiche ed antesignane nebbie, De Chirico, creando una nuova



Giorgio de Chirico, L'enigma di una giornata, 1914, Olio su tela, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil

semantica, una nuova cifra stilistica insomma una nuova filosofia di arte e di vita, la rende protagonista di alcuni dei suoi più famosi dipinti, nei quali il Castello Estense o le grandi piazze deserte e senza tempo svolgono un ruolo di magica affabulazione: non a caso Ferrara è sempre stata definita la *Zauberstadt* - la città magica dai grandi estimatori tedeschi della nostra rossettiana urbanistica ed architettura, come il Burckardt. Non a caso Antonioni ne farà, qualche tempo dopo, l'*imago* visivo - cinematografica ideale della sua (vera?



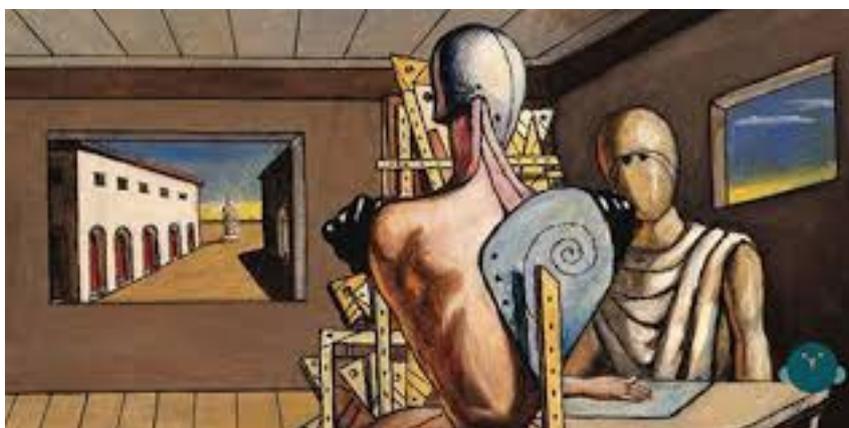
Giorgio de Chirico, Le Muse inquietanti, 1950 ca, Olio su tela, Macerata, Fondazione Carima - Museo Palazzo Ricci



a gettar scompiglio ulteriore nell'Arte in toto, con le sue irriverenti quanto ironiche rivisitazioni del Barocco. Suddivisa in otto sale, l'esposizione di Milano procede per temi pensati secondo accostamenti fuori ed oltre il tempo e confronti originali, quasi una catena di reazioni visive che, come scriveva lo stesso De Chirico nel 1918, rincorrono "Il demone in ogni cosa [...] l'occhio in ogni cosa [perché] Siamo esploratori pronti per altre partenze". Che, *mutatis mutandis*, riporta ancora ad Antonioni, non a caso:

(...) Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima, fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa che nessuno vedrà mai, o forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà.

Maria Cristina Nascosi
Sandri



Giorgio de Chirico - Il poeta e il pittore, 1975, Olio su tela, cm 100x81,5 Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico inv. 72

presunta? teoria dell'incomunicabilità - forse più interiore o interiorizzata che palpabile...). L'ultima arte di Giorgio De Chirico, *enfin*, riusci

tra i più geniali e controversi protagonisti dell'arte del ventesimo secolo.

25.09.2019 - 19.01.2020

L'essenza multimediale dell'esistente: cronicità e a-cronicità della memoria storica



Giovanni Mazzallo

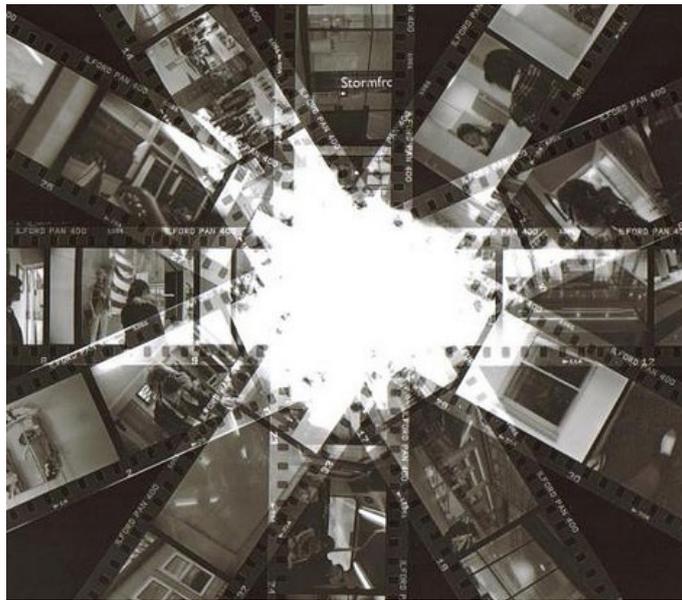
Ogni ente (animato ed inanimato) deve la sua presenza ai confini entro cui diviene possibile la concepibilità della sua esistenza (la sua piena compatibilità con le meccaniche esistenti della realtà fisica in cui si staglia, i non-enti non rispettano tale compatibilità). Una penna, ad esempio, è quel che è per le sue dimensioni, la sua morfologia, le sue funzioni e per ciò che rappresenta agli occhi di chi la usa e sa a che cosa sia finalizzata la sua esistenza (non potrà mai essere nient'altro che una penna, oggetto di cui è possibile anche fare un uso improprio (nota comune a tutti gli oggetti)). Lo stesso ragionamento è applicabile nel caso degli enti animati, quindi anche nel caso degli uomini che sono quel che sono biologicamente per la loro genetica (che ne determina dimensioni, forma e funzionalità organica) e socio-storico-culturalmente (sul piano strettamente personale ed esistenziale) per le loro opere, il loro comportamento, la loro vita e le loro idee (in base a cui essi vengono rappresentati con un'identità differente a seconda dell'opinione del giudice che si esprime con criteri altrettanto personali ed esistenziali, come la conoscenza dell'uomo giudicato, i sentimenti provati verso di lui, i propri pregiudizi e l'influenza ricevuta dall'esterno per la formulazione del giudizio). Dal momento della loro venuta nella realtà fisica, tutti gli enti si trovano ad agire (o ad essere usati, come nel caso degli oggetti) nell'area a loro circoscritta da un preciso raggio d'azione avente valenza tanto geografico-spaziale (la zona del mondo e il contesto specifico in cui gli enti sono sorti) quanto storico-temporale (la fase storica della civiltà e la tappa evolutiva della cultura di riferimento degli enti). La regione ontica di appartenenza degli enti delimita pertanto la finitezza e completezza della loro esistenza complessiva (nascono e periscono in determinati punti dello spazio e del tempo formanti congiuntamente il *continuum* tetradimensionale che è la struttura matriciale di fondamento dell'essere) la quale (nel caso degli uomini) è già in origine pregna dello spazio-tempo depositatosi storicamente e condizionante il corso della storia umana: nella storicità (=temporalità) del cronotopo,

l'uomo elabora le sue teorizzazioni (il tempo è il motore del cambiamento), le diverse culture si formano e si affinano, sorgono i massimi sistemi di pensiero (filosofia, scienza, religione, economia, politica, etc...), lo spazio-tempo futuro viene quindi fortemente determinato (gli stessi oggetti (come i simboli, concreti ed astratti) assumono interpretazioni differenti in virtù dell'epoca e del contesto culturale considerati) e, a sua volta, si riflette sugli uomini che verranno dei tempi futuri (con il ciclo di vicendevole condizionamento cronotopo-umanità destinato a ripetersi continuamente). L'uomo è quindi il risultato della funzione di li-

configurazione ontico-ontologica di tutti gli enti (il loro essere limitati è il solo criterio della loro esistenza fisica) è anche limitazione informativa per gli uomini, perché si conosce solo ciò che è direttamente percepibile coi sensi e tutto ciò che rileva con le proprie sensazioni (in accordo con adeguati strumenti di misurazione) è tutto ciò che l'uomo potrà mai sperare di conoscere effettivamente (le teorie necessitano sempre di prove empiriche). Quanto si conosce del mondo in un dato istante costituisce un *tutto* che non è un *intero* universale, ma un insieme completo parziale perché solamente una frazione del *tutto* intero che non

smette mai di disvelarsi rivelando la sua infinita ineffabilità che mette in luce la limitatezza gnoseo-ontologica conformativa degli uomini. Gli uomini (proiettati ineluttabilmente verso il futuro (si viaggia costantemente nel tempo) nel loro vissuto del presente quasi impossibile da carpire per la sua fugacità) esperiscono la cronicità dell'andamento storico (il quotidiano del presente) ma non possono risalire oltre i limiti dell'epoca del presente ritornando all'antica cronicità (divenuta a-cronicità) che è già storia (del passato). L'uso che gli uomini hanno saputo fare degli oggetti ha portato allo sviluppo nel tempo di una tecnologia sempre più avanzata in grado di connettere le varie parti del mondo, far conoscere quello che succede dall'altra parte del globo in tempo reale, creare una realtà alternativa (virtuale) e permettere di tradurre la (propria) vita in creatività e fantasia (le arti a *distanza*, iniziando dalla sola visione (il *cinema muto*) e approdando all'audiovisivo (prima solo audio (la *radio*) in seguito anche video (*cinema* e *tv*)). Pertanto l'uomo, da semplice creatura sensoriale, è divenuto un più complesso e sofisticato animale multimediale che si nutre di informazioni in ogni attimo della giornata ed ha ancorato la significatività della sua esistenza non più alle sensazioni e alle intuizioni primitive naturali (da cui si sta gradualmente distaccando sempre di più), ma alle impressioni prodotte in lui dalla sua stessa tecnologia. Inizialmente, il cinema e la tv venivano usati per lo scopo per cui erano nati, ossia come mezzo di comunicazione ed espressione che riusciva ad incidere sui tempi dando l'opportunità di diffondere (attraverso gli oggetti, i dispositivi di telecomunicazione) l'autenticità, la genuinità e l'originalità dei pensieri, dell'inventiva e

segue a pag. successiva



mitazione spazio-temporale operata dalla realtà nella sua fisicità che stabilisce tutto ciò che un uomo sarà (genotipo proveniente dagli antenati), vivrà, conoscerà, apprenderà, imparerà e saprà (in considerazione, dunque, delle possibilità offertegli dal luogo della realtà in cui è nato e da tutti gli avvicendamenti avutisi per o senza la sua volontà). Tale limitazione strutturale su cui si articola imprescindibilmente la

segue da pag. precedente

dell'immaginazione (anche in semplici spot e programmi televisivi e videoclip musicali, senza dover scomodare necessariamente le piccole e grandi opere cinematografiche) perché l'uomo si affacciava al panorama delle arti multimediali con la stessa ingenuità ed innocenza di un bambino (il suo *io* bambino, che, anche nelle commercializzazioni più spudorate, si sforzava di veicolare il messaggio di fondo orchestrando e giocando a proprio piacimento con stereotipi e convenzioni senza però scendere nel triviale e nel disilluso) che cerca di esprimersi con parole proprie, in modo molto semplice, diretto e (nella sua naturalezza) candido. Col tempo, la creazione (la tecnologia) ha preso il sopravvento sul creatore (l'uomo); non è più l'uomo ad usare gli oggetti trasferendovi parte del suo essere, ma sono gli oggetti a possedere oggi-giorno l'uomo. La necessità temporale del cambiamento (dettata dal vicendevole condizionamento cronotopo-umanità) ha comportato il sedimentarsi di mode e correnti consolidate e rigide di usi, costumi e abitudini mentali che sono solo una copia molto sbiadita (un discendente quasi illegittimo) delle loro radici originarie che si impongono nello scenario multimediale senza dar più spazio (come un tempo accadeva) all'uomo di imporre invece se stesso apportando un contributo nuovo e puro. Mai come nell'epoca attuale (col predominio del materiale-oggettivo sullo spirituale-soggettivo) l'abisso fra cronicità e a-cronicità è stato così netto e (all'apparenza) incolumabile. La trasfigurazione della coscienza storico-temporale avvenuta ha alienato (e continua ad alienare) l'uomo del presente dall'uomo del passato che è sempre stato (dalle sue precedenti parti temporali) e che ora non è più; il pericolo più grande è che questo possa essere il passo dall'a-cronicità alla dis-cronicità (disconoscimento del tempo che si è vissuto e che si è stati con totale perdita della memoria storica e disgregazione dell'uomo) mediata da una cronicità internamente malata necessitante di un ritorno alle passate parti temporali di sé che, anche se nella strutturazione ontologica quadridimensionale della realtà fisica sono morte in quanto già trascorse, nella controparte gnoseologica sono trattenute dalla memoria (storica e individuale) e possono essere rievocate. Ricordando il tempo che si è stati (l'essenza degli enti è la temporalità (=storicità), attributo fondamentale del Tempo) e materializzandolo nuovamente negli e sugli oggetti, l'uomo può ritornare in (possesso di) sé cogliendo nel raccoglimento di tutte le sue parti temporali che si riaggregano (recuperando dunque la sua identità) il senso del tempo (la memoria è il vero sesto senso dell'uomo che comprende tutti gli altri annettendoli in unità inscindibile verso la visione del *tutto* universale della e nell'infinità del tempo). Il piano dell'essere temporale implica la perdita ontica delle vetuste parti temporali, il piano del conoscere temporale la loro conservazione gnoseo-ontologica. Il bambino è (ancora) vivo.

Giovanni Mazzallo

Mostre

La natura si esibisce a Villa Torlonia, Roma

Una rassegna dell'artista Garth Speight e un'antologia di Maria Paola Ranfi orafa e scultrice



Mario Dal Bello

Il Giardino delle Meraviglie è una rassegna dell'artista canadese Garth Speight, in mostra alla Casina delle Civette al Museo di Villa Torlonia a Roma fino al 19.1.2020. Perché non perdere questa rassegna? Il motivo è semplice: è di una delicatezza, di una levità rara. Sono sempre e solo fiori di un giardino meraviglioso, che è un vera trasfigurazione di ciò che l'artista vede e sente. Prima con l'anima, poi con gli



Garth Speight, Ninfee, acrilico, cm. 62x73



Garth Speight, Coppia di uccelli, acrilico, cm. 35x25



Garth Speight, Bosco, acrilico, cm. 35x22

occhi e infine col segno. Si sente un uomo di una sensibilità estrema che sembra voler entrare nei colori della natura e di ciascuno estrarne l'essenza. Ma è la sua anima che si trasforma al contatto con crisantemi, ninfee, un bosco, fiori selvatici con una farfalla, fiori di campo, fiori di notte, gerani d'inverno, iris bianchi. Ma anche uccelli, boschi, di giorno e

di notte. Cosa anima un artista così squisito, dal tatto botticelliano, dalla eleganza che sembra tardogotica tanto è fine? E' la poesia della creazione che egli vede, egli contempla ciò che sta sotto la bellezza di fiori, piante, animali: la vita. Questa mostra così ricca di sensi, tanto preziosa nelle linee quasi liberty, trasparente nei colori puri è una comunione da parte di un poeta che è rimasto un bambino incantato davanti alla luce della natura.



Nello stesso ambiente (fino al 26.1) Maria Paola Ranfi viaggia con la rassegna Gioiello intimo colloquio verso il prezioso, il luminoso dell'oreficeria. Certo c'è il Liberty alle spalle, l'art Déco se si vuole, e forse ancor più indietro i gioielli greci e romani o egizi. Ma l'artista romana, orafa esperta, è cosciente che l'arte va oltre il tempo. L'oreficeria è forse la forma d'arte che aspira all'eternità racchiudendo l'infinito nel finito, l'immenso nel piccolo o nel minimo. Il gioiello è un minimo, spesso, ma dentro raccoglie il mondo della luce. E' un percorso intimo fatti di pietre, animali incastonati, voli di farfalle in miniatura, anche volti sospiranti nel minimo. Ma che respiro, che incantesimo. Se Speight si illumina nell'incanto dei veri fiori, Ranfi lo fa in quello di pietre che diventano piccoli soli. Cioè luce per la vita in bronzo, argento, smalti, smeraldi e perle.

Mario Dal Bello

I basilischi (1963)



Antonio Falcone

Lina Wertmüller, prima donna a conseguire la candidatura dall'Academy come migliore regista, per il film *Pasqualino Settebellezze*, 1977, protagonista un eccelso Giancarlo Giannini, è stata insignita lo scorso 27 ottobre a Los Angeles dell'Oscar Onorario; il suo estro registico ironico e pungente, le cui note grottesche e surreali si rendevano negli anni sempre più marcate, ha profondamente scosso la classica commedia all'italiana, pur nell'ambito di una salace cornice bozzettistica, distante da una disamina sociale e politica propriamente detta, riuscendo comunque a sottolineare con sapida efficacia determinati mutamenti di costume del nostro paese. Una volta conseguito il diploma all'Accademia Teatrale Pietro Scharoff di Roma, la Wertmüller iniziò a lavorare nella compagnia L'Opera dei Burattini di Maria Signorelli ed in teatro, per poi adoperarsi in varie regie radiofoniche e televisive; il debutto sul grande schermo risale al 1963, come assistente alla regia di Federico Fellini per 8 ½, nello stesso anno diresse il suo primo film, *I basilischi*, il cui iter narrativo, nell'alternanza di ironia e poetico disincanto, tratteggia l'acuto ritratto dell'immobilismo proprio di un emblematico paese del Meridione, evidenziando l'acquiescenza da parte delle nuove generazioni di quanto ereditato da coloro che sono venuti prima, assecondando, tra fatalismo e pigrizia, un tacito *rebus sic stantibus* all'insegna di quella amara constatazione espressa dalla voce narrante sul finale, che cita Giustino Fortunato: "Noi siamo quelli che la razza, il clima, il luogo, la storia, hanno voluto che fossimo ..." Girato in nome di un concreto realismo fra la Puglia (Minervino Murge, Spinazzola) e la Basilicata (Palazzo San Gervasio), felicemente reso anche attraverso l'espressiva fotografia in bianco e nero curata da Gianni di Venanzo, attraversato dalla colonna sonora opera di Ennio Morricone, le cui note tendono a rimarcare lo sprezzante sarcasmo di varie situazioni (la scena del pedinamento della ragazza prescelta, ad esempio), *I basilischi* inizia con un piano sequenza volto ad illustrare il momento del pranzo, totalmente silente, in una casa della buona borghesia del posto, per poi, tramite la citata voce narrante, andare a commentare, con fare sardonico, la fase successiva al desinare, cosiddetta della controra, cristallizzata quale momento culminante della vita del paese: tutti, o quasi, si vanno a coricare, "buttandosi tra le braccia di Morfeo, che qui dovrebbe essere fatto santo patrono e portato in processione al posto di Sant'Antonio". Potrebbe essere un giorno d'estate, così come di una

qualsiasi altra stagione, "di quest'anno o del prossimo, tanto è lo stesso", magari quello in cui venne inaugurato il circolo culturale, solite chiacchiere e vacui discorsi di circostanza a descrivere un locale che non avrebbe accolto altro che qualche partita a carte o il consueto schiamazzare sul destino cinico e baro, il quale ha impedito al paesello progressione materiale e morale, vuoi per mancanza d'interventi "dall'alto", vuoi, ove quest'ultimi si siano palesati, per la loro inopportunità, senza dimenticare, poi, quanti, orfani di un passato tuttora presente, invocano un "salutare" pugno di ferro idoneo, a loro dire, a mettere veramente le cose a posto. E i giovani, le future speranze, cosa hanno in serbo di porre in atto per dare inedito lustro alla società in cui si trovano a vivere? Ecco in loro rappresentanza Francesco (Stefano Satta Flores), figlio di contadini, che può vantare il titolo di geometra, Antonio (Toni Petrucci), figlio del notaio, studente,



svogliato, di Giurisprudenza, Sergio (Sergio Ferrarino), intenti a passeggiare con fare indolente lungo le vie del paese, mani in tasca e sguardo proteso alla ricerca di un altro non chiaramente individuabile, tante chiacchiere, l'attenzione verso qualche ragazza cui poter chiedere un appuntamento, forse più per consuetudine

che per reale convinzione, sempre all'insegna della discrezione, al riparo dalle immancabili malelingue; il futuro per loro sembra già tracciato: la laurea, la successione al trono paterno, anche un matrimonio combinato con tanto di contratto, così da assicurare sana proficuità ad un'unione fra simili, retaggio ancora presente di una ormai decaduta e presunta nobiltà. Per Antonio si paventa una trasferta a Roma, ospite della zia Maria appena giunta in paese per una visita, ma resterà per poco nella Capitale, giusto il tempo di vivere qualche momento diverso e fare incetta di aneddoti da dispensare nella consueta passeggiata con gli amici una volta tornato; quando si tratterà di alzarsi la mattina presto per recarsi a Bari così da imbastire le pratiche per il trasferimento universitario, il nostro al suono della sveglia si girerà dall'altra parte e Roma diverrà oggetto di accese discussioni, al pari di un'ipotizzata cooperativa agricola, malvista dai ricchi latifondisti già turbati dalla riforma agraria, di cui dovrebbe interessarsi Francesco, "ne parliamo domani ...". L'incisiva regia della Wertmüller asseconda la ponderatezza dei protagonisti, i quali, Satta Flores in testa, offrono una resa estremamente veritiera alle loro interpretazioni, rendendo con rapide pennellate il paese meridionale esso stesso personaggio, nelle vesti di un congruo microcosmo, un vero e proprio mondo a parte, nel cui ambito la narrazione, un po' come ne *I vitelloni* di Fellini, si articola in una serie di capitoli principali all'interno dei quali vanno ad innestarsi varie situazioni secondarie. Tutto sembra racchiuso in una sorta di bolla protettiva, comoda placenta che isola e protegge da qualsivoglia evento esterno incline a scalfirne essenza e modo d'essere, crogiolandosi al sole di un'aurea immutabilità: ciò che arriva da fuori (emblematica la sequenza che vede giungere in paese zia Maria) viene sottoposto ad uno sguardo ostile, così come i tentativi di mutare un ordine familiare "naturalmente" gerarchico, sia pure con risvolti umilianti (il conflitto nuora-suocera), non potranno arrecare altro che reazioni scomposte (il suicidio della vecchina), nell'impossibilità di un'accettazione o, quantomeno, di un compromesso. Si potrà obiettare, oltre alla funzionale lentezza, come la satira, per quanto graffiante e sprezzante, resti in superficie, un veloce schizzo che tende a trasmutare verso il grottesco una situazione reale, ma nulla viene tolto all'efficacia de *I basilischi* nel visualizzare quel micidiale miscuglio di atavico immobilismo, ignavia ed accidia proprio della società meridionale del tempo, nel rimando continuo ad un domani eterno presente che non diverrà mai futuro. Il film conseguì la Vela d'Argento per la miglior regia ed il Premio della Critica Internazionale al 16mo Festival di Locarno nel 1963.

Antonio Falcone

I dimenticati anni Venti del Cinema Italiano

Drammi, commedie, sceneggiate napoletane per combattere una gravissima crisi produttiva della nostra industria filmica durante il nascente regime fascista



Pierfranco Bianchetti

Qualche anno prima dell'avvento del sonoro Hollywood sta vivendo una stagione d'oro, come anche il cinema europeo e quello sovietico. Nuovi autori, nuove produzioni, nuovi divi e le sale sempre affollate, testimoniano la salute del cinema internazionale che ha una sola eccezione, l'Italia. Da noi gli anni Venti fanno registrare una gravissima crisi alla quale registi e produttori cercano disperatamente di porre rimedio. A differenza del decennio precedente che ha visto nascere opere di valore come i colossi storici *Cabiria* e *Sperduti nel buio*, 1914, il cinema italiano nell'epoca del nascente regime fascista, anche perchè penalizzato dall'invasione di prodotti stranieri (481 titoli contro solo 50 dei nostri), soffre una crisi produttiva e finanziaria gravissima. Si tenta allora senza successo la riedizione di nuovi capitoli dei successi di un tempo quali *Quo vadis?*, 1923-24 e *Gli ultimi giorni di Pompei*. L'industria cinematografica decide di svoltare pagina abbandonando la stagione del divismo soprattutto femminile con nuovi personaggi, i forzuti dello schermo come Bartolomeo Pagano detto Maciste, Luciano Albertini detto Sansonia, Carlo Aldini detto Ajax, Domenico Gambino detto Saetta che costituiscono la pattuglia degli eroi dalla forza atletica presto molto amati dal pubblico italiano. *Sansone acrobata del Kolossal*, 1920 e *Ajax*, 1921; *Saetta contro Golia* di Gambino; *Maciste all'inferno*, 1926 e *Il gigante delle Dolomiti*, 1927 di Guido Brignone con Bartolomeo Pagano, fanno ritornare gli spettatori nelle sale. Questo periodo storico poco conosciuto e anche ignorato dai nostri studiosi, viene alla luce per merito dei ricercatori francesi (un doppio numero di *Cahiers de la Cinémathèque* di Perpignan del 1979 dedica all'argomento un doppio fascicolo). Eppure nelle rare pellicole inedite ritrovate e presentate in una prestigiosa rassegna milanese del 1983 intitolata *Gli uomini forti*, promossa dalla Provincia di Milano e dalla Regione Lombardia, a cura di Alberto Farassino e Tatti Sanguineti in collaborazione con la Cineteca Italiana, assistiamo alla sfilata di nuovi eroi dello schermo, Maciste, Ercole, Spartaco, i forzuti del cinema italiano in oltre cento titoli incentrati sulla loro potenza fisica. Tutto inizia nel 1911 quando Enrico Guazzoni sta preparando quello che viene considerato il kolossal dell'anno, *Quo vadis?*. Il regista ha fatto allestire per le riprese nel campo di corse dei Parioli l'arena nella quale si cimenteranno i gladiatori. Gli attori già scritturati sono Amleto Novelli per il ruolo di Vinicio, Lea Giunchi che è Lidia e nella parte di Ursus il romano Bruno Castellani, una sorta di colosso già utilizzato in altre pellicole di

costume. Grazie alla ricchezza della produzione dai costumi accurati e dalle molte comparse, il film varca le frontiere riuscendo a emozionare pubblici di tutto il mondo. Bruno Castellani diventa l'interprete prediletto di questo nuovo filone: *Marcantonio e Cleopatra*, 1913; *Cajus Julius Caesar*, 1914; *Fabiola*, 1918; *Sacra Bibbia*, 1920 e *Nerone*, 1922, una produzione americana girata a Roma dal regista americano Gordon Edwards nella quale indossa i panni di Anteo. Castellani nel 1924 è chiamato da Gabriellino D'Annunzio e George Jacoby per il personaggio di Ursus in *Quo vadis?*, nonostante l'attore ormai quarantenne non sia più in grado di girare scene di lotta come quella con il toro (nei pia-



"Maciste all'inferno" (1926) di Guido Brignone



"Messalina" (1923) Enrico Guazzoni



"Ben-Hur" un film muto (1925) diretto da Fred Niblo

ni ravvicinati è visibile la presenza di una controfigura). Nel 1923 Enrico Guazzoni gira *Messalina*, protagonista Rina De Liguoro, una delle ultime dive in costume del cinema italiano, film nel quale viene realizzata la prima corsa delle bighe, sequenza poi copiata letteralmente due anni dopo da *Ben Hur* di Fred Nible, pellicola girata ad Anzio, Livorno, Roma e in California. Come sempre Hollywood con la sua organizzazione produttiva di prim'ordine è in grado di surclassare la povera e debole industria cinematografica

di casa nostra. Del 1926 è *Ultimi giorni di Pompei* diretto da Carmine Gallone e Amleto Palmeri (dal romanzo storico di Edward Bulwer-Lytton scritto nel 1834), un film che si rivelerà un disastro economico-finanziario di proporzioni colossali con un costo di sette milioni e un incasso al botteghino quasi nullo. Nel disastroso panorama generale si mettono in luce due donne intraprendenti, Leda Gys, moglie di Gustavo Lombardo, il padre di Goffredo, poi capo della Titanus, attrice di numerosi film soprattutto del filone partenopeo dalla personalità spiccata (le sue interpretazioni colpiscono in particolare il pubblico dei residenti italiani in America) ed Elvira Notari, napoletana, regista, attrice, sceneggiatrice, produttrice, distributrice e abile imprenditrice cinematografica, che insieme al marito Nicola fonda nel 1909 la Films Dora, specializzata nella colorazione delle pellicole soprattutto di genere storico e drammi borghesi. La Notari con il figlio Edoardo, presente sempre nelle sue pellicole nel ruolo di Gennariello, porta al successo soggetti incentrati sulla letteratura e sul teatro napoletano. La Dora Film in pochi anni diviene una delle più importanti società cinematografiche italiane con una succursale a New York. Le sue opere come quelle della collega Leda Gys fortemente evocative della vita dei ceti popolari napoletani, trovano un pubblico ideale negli italo-americani d'oltreoceano. Purtroppo negli anni Trenta la sua attività cessa anche per colpa della censura fascista. Di Elvira Notari rimangono pochi titoli conservati dalla Cineteca Nazionale come *A santanotte*, 1922 e *È piccerella*, 1922, undici minuti di *Festa della S.S. Assunta in Avellino/Festa della Madonna della Libera a Treviso*, 1923 e *Fantasia 'e surdate*, 1927, un dramma di



"Sole" (1929) di Alessandro Blasetti.

ventotto minuti incentrato sulla passione di Gigi, un giovane perduto innamorato di Rosa, la bella di Porta Pia, che lo porta sulla cattiva strada. Alla fine del decennio i registi Mario Camerini, autore di *Rotaie*, 1929, girato muto e poi sonorizzato e Alessandro Blasetti, regista di *Sole*, 1928-1929, diventeranno i dominatori degli anni Trenta, un decennio nel quale il cinema sarà controllato dal regime fascista perchè Mussolini ha compreso l'importanza strategica dell'*arma più forte* da usare come strumento di propaganda politica.

Pierfranco Bianchetti

Ora e sempre resilienza

Facciamo la contézza dei danni!

Polonio: *Che cosa state leggendo, mio signore?*/Amleto: *Parole, parole, parole.*
(William Shakespeare, Amleto. La tragedia del principe di Danimarca, 1600/1602)

Le parole erano originariamente incantesimi, e la parola ha conservato ancora oggi molto del suo antico potere magico. Con le parole un uomo può rendere felice un altro o spingerlo alla disperazione, con le parole l'insegnante trasmette il suo sapere agli studenti, con le parole l'oratore trascina l'uditorio con sé e ne determina i giudizi e le decisioni. Le parole suscitano affetti e sono il mezzo generale con cui gli uomini si influenzano reciprocamente. Non disdegnaremo dunque l'utilizzo delle parole nella psicoterapia e saremo contenti di poter ascoltare le parole che vengono scambiate tra analista e paziente.
(Sigmund Freud, Introduzione alla psicanalisi, Volume Primo, Prima serie di lezioni, Prima lezione, Introduzione, Vienna, 1917, pagg. 2/3)

Bisogna assomigliare alle parole che si dicono. Forse non parola per parola, ma insomma ci siamo capiti.
(Stefano Benni, Saltatempo, Feltrinelli, MI, 2001)

Chi parla male pensa male e vive male. Bisogna trovare le parole giuste: le parole sono importanti.
(Nanni Moretti, Palombella rossa, Italia, 1989)

La parola è per metà di colui che parla, per metà di colui che l'ascolta.
(Michel Eyquem de Montaigne, filosofo, scrittore, politico francese del XVI secolo)

Le parole fanno un effetto in bocca e un altro negli orecchi.
(Alessandro Manzoni, noto scrittore italiano vissuto a cavallo tra il XVIII e XIX secolo)

Le parole ci chiedono di fare silenzio. [...] Di provare a usare alfabeti diversi. Respiri, gesti, sguardi. Le parole ci chiedono di essere usate solo quando è davvero necessario.
(Fabrizio Caramagna, scrittore di aforismi)

Per le donne il miglior afrodisiaco sono le parole. Il punto G è nelle loro orecchie. Chi lo cerca più in basso sta sprecando il suo tempo.
(Isabel Allende, Afrodita. Racconti, ricette e altri afrodisiaci, Universale Economica Feltrinelli, 2003)

Parla poco, ascolta assai, che giammai non fallirai.
(Aforisma preferito di mia madre)



Antonio Loru

Le parole sono immagini, il nostro cervello pensa per immagini: belle parole belle immagini, parole brutte, laide, sconce, immagini altrettanto. *Che minchia mi significano*, direbbe Montalbano; scusate la forte espressività dell'esclamazione, ma non è

mia, è del grande Andrea Camilleri, e quindi non può che essere arte, io non mi permetterei mai, io mi limito a citare, io cito, anzi plagio, la conoscenza è sempre in qualche modo furto, lo sapevano bene i vecchi saggi di poche parole, che ai garzoni di bottega suggerivano di osservare con attenzione, per rubare l'arte. La scrittura, la parola, qualsiasi sia la forma della sua espressione, è sempre, per tutti, citazione e plagio, si impara per plagio e si dimostra, o si pensa di dimostrare quello che si è appreso, con le citazioni; che mi significano, dicevo, parole come, (tra l'altro in un inglese da poveri, quando non in una sorta d'esperanto scappato di mano e affrancatosi dalle vecchie regole umanistiche del linguaggio): spread? *Divario!*? Allora ognuno di noi, in mezzo alle gambe, tra la destra e la sinistra ha uno spread? Più le divarichiamo, più aumenta lo spread? Oppure è un *contratto a premio* e più divarichiamo più il premio è grande e grosso? Ci sarà da fidarsi? Cosa significano, a noi italiani, ai greci, agli spagnoli, ai francesi, e altri

ancora, (ho qualche dubbio anche riguardo agli inglesi), ma anche, che senso hanno, perché si dicono, perché chi vuol stare *alla pari*? non perdere terreno nella comunicazione? chi le dice, se le porta a spasso con sé, sempre pronte all'uso, nella personale cassetta degli attrezzi-new dictionary, espressioni come: think-tank? *Pensatoio!*? Fa venire in mente la latrina! Brain storming? *Maltempo in testa!*? Reality show? *Varietà-verità!?!* Dai ragazzi, non scherziamo! *FAQ? Domande frequenti!* Meglio il nostro vecchio caro: *e che paaalleee! Cambia disco!* O no? Background and rationale=*ragioni e implicazioni*, pari son, niente significa in inglese, nulla in quel poco che rimane d'italiano, ma bisogna ogni tanto dar aria ai denti; qui vincono gli altri, pardon, *the others: marketing=clientologia!* Osceno!! Se il *linguaggio è la casa dell'essere*, e il linguaggio è la casa dell'essere, *l'uomo è il pastore dell'essere e abita la casa delle*

parole, o forse vi abitava, quando ancora viveva nel tempo della tecnica, prima dell'avvento della tecnologia. Ancora nel tempo della tecnica, dall'età della pietra alla primissima Rivoluzione industriale dell'ultimo Settecento, non solo le parole e i suoi costrutti erano familiari agli uomini, ma addirittura si riferivano al suo corpo vivo, il corpo vivo dell'uomo contadino, del pastore, del marinaio, anche del galeotto condannato ai remi, o il minatore ad metalla, così come l'intellettuale, lo scrivano, l'architetto, il giudice, il banchiere, sono carne e ossa, l'amministratore delegato non abita invece su questa Terra, ma assieme al consiglio d'amministrazione in un qualche paradiso, (fiscale); persino alcune bombe un tempo erano a mano, e i grandi cannoni delle 2 guerre mondiali avevano bisogno per funzionare della presenza attiva di soldati, (si veda *Charlot soldato*,
segue a pag. successiva



"Charlot soldato" interpretato, diretto e prodotto da Charlie Chaplin, fu proiettato la prima volta il 20 ottobre 1918

segue da pag. precedente

[Shoulder Arms], film strepitoso sulla Prima Guerra Mondiale, prodotto, diretto e interpretato da Charlie Chaplin, negli USA, nel 1918), dei loro corpi vivi presenti, di coscienze impossibilitate a sottrarsi alla responsabilità; i piloti che nel '45 hanno sganciato le bombe atomiche in Giappone, hanno, in questo senso, pagato un prezzo molto alto. Oggi ci sono i droni: cosa vuol dire la parola *drone*? Ma soprattutto, in che modo si legano di senso alle nostre coscienze? Ci viene responso dalle loro azioni e dunque ne siamo responsabili? Oppure no, non prevedendo il loro utilizzo la presenza del nostro corpo vivo, dalle loro azioni non abbiamo risposta e possiamo tranquillamente esserne irresponsabili e indifferenti? Drone, parola di derivazione inglese che significa *fucile*, il maschio dell'ape! Povere api, così generose con noi, così le ripaghiamo. Le parole sono pietre, alcune sono pietre preziose, colorate, affascinanti, alcune passano il segno e ammaliano, financo a, orribilmente, abbacinare, comunque rapiscono, portano dentro mondi meravigliosi, sconosciuti prima dell'incontro traumatico con la parola magica che apre la porta di quel mondo fantastico, nascosto ai muti che non dicono la parola, ai sordi che non l'hanno ancora ascoltata. I racconti sono collane di perle di belle parole, quando son bei racconti e non accozzaglie di luoghi comuni letterari o strizzatine d'occhio alla cosiddetta cultura popolare, quella che possiamo ritrovare nei dialoghi dei filmetti italiani di serie b degli Anni Settanta e nell'ancora non esausta serie dei cinepanettoni cc_cc_ff_tt dei Natale a .. e consimili schifezze di giovani rampanti fioriti di recente o eterni giovani fiori mantenuti giovani con accanimento terapeutico, in tutti i sensi. Ci sono anche i chiacchieroni, (*non bisogna aver paura ma stare un poco attenti*), profanatori della sacralità della parola, quelli che a parole spaccano il mondo, dicono di voler lottare, rovesciare il mondo come un calzino, (d'ordinanza bucato), provocano, nella fôia della tenzone verbale, talmente tanto la chimica del loro corpo, scaricano tutta la libido dell'azione promessa al mondo per ingentilirlo e cambiarlo, da inferno a Paradiso, sobbalzano, fremono, sbavano nell'empito, nell'orgasmo del loro parlare, tanto che si fiaccano da soli nel racconto delle future rivoluzionarie imprese, vanno a casa e s'addormono nel loro stesso umore. Parlare, parlare, parlare e non dire niente. Facciamo che le nostre parole siano solida pietra di costruzione della casa dell'essere. Oppure stiamo zitti. Anche il silenzio è bello, è la sera della luminosa giornata della parola. Il silenzio prepara alla fertile parola come il sole rovente d'estate alla benefica e rinfrescante pioggia d'autunno. Parola e silenzio sono il ritmo della buona vita. Non sprechiamo la parola, non lesiniamo il silenzio. Semplicemente. Parole oscene da iscrivere nella colonna dei rompimenti di zebedei da 10 e lode del vice questore di Aosta, Rocco Schiavone, in cima: condivisione, seguono: mettersi in gioco, che oramai fa sembrare, al confronto,



"La messa è finita" (1985) di Nanni Moretti

la *discesa in campo* del Cavaliere, poesia stilnovista, e la lista è lunga, il dizionario dei luoghi comuni, del trito e ritrito, conta diversi volumi e tomi, Gustave Flaubert purtroppo è morto e Woody Allen ha gli anni che ha. Parole belle: turlupinare, turlupinatore, i turlupini del 1300; gabbare, Cristo e i santi, avuta la grazia, gabbato lo santo; entusiasmo, quando siamo entusiasti siamo il tabernacolo di Dio, Dio è dentro di noi, infine la più bella di tutte: desiderare=*fiutare attentamente le stelle, volgersi cupidamente alle stelle*. Che bellezza! Le parole sono l'ossessione, (*Ossessione*, parola importante nella storia del cinema italiano), di uno dei più importanti registi italiani del Secondo Novecento. Nanni Moretti, don Giulio, in *La messa è finita*, crede nella verità assoluta della parola: *ehi, signore, quello spazio è mio, c'ero prima io, il parcheggio spetta a me!* L'energumeno non la pensa così, è un relativista affetto da capitalismo spinale: *lo spazio è tuo quando te lo compri!* Il prete insiste e l'energumeno quasi lo affoga in una vasca d'acqua che pare uscita da *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick. Il regista romano, nato a Brunico, dove i genitori si trovavano in vacanza, in *Palombella rossa*, fa dire al protagonista (Michele Apicella), all'arbitro che lo espelle per aver mollato un pugno in pieno viso a un avversario: *non è la sostanza di quello che mi ha detto, (la pallanuoto non è uno sport per signorine), è l'espressione che è fastidiosa, sono trent'anni che la sento*. Prima ancora, a una giovane giornalista, che infila uno dopo l'altro una serqua di luoghi comuni, dopo averla aringata: *lei parla in modo superficiale, chissà come scrive, la schiaffeggia e le urla: chi parla male, pensa e vive male. Bisogna trovare le parole giuste: le parole sono importanti!* L'attenzione maniaca di Moretti verso l'uso indiscriminato delle parole e l'abuso dei luoghi comuni, specie ad opera dei media, sono una costante in tutti i suoi film; sempre in *Palombella rossa*, che in questo senso può essere considerato un manifesto della sua cinematografia, il messaggio è esplicito: *dobbiamo lottare contro il giornalismo, contro le parole sbagliate. [...] La vita di un uomo viene sporcata per sempre se qualcuno ne parla su un settimanale*. Appunto. Esistono parole giuste e parole sbagliate, per qualità; poche parole, quante ne bastano, troppe parole, per quantità. *Noi siamo uguali agli altri, noi siamo come tutti gli altri, noi siamo diversi, noi siamo uguali agli altri, ma siamo diversi, ma siamo uguali agli altri, ma siamo diversi, Mamma! Mamma, vienimi a prendere!* Quindi basta così.

Antonio Loru

La posta del Dott. Tzira Bella

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

Dalla procace, ubertosa, feconda, produttiva, prospera, fertile, ferace, e rigogliosa Lombardia, che è la terra mia, (non è vero ma volevo fare rima, benedetta sia la poesia), arriva un appello alla politica, l'indignata protesta di un laborioso lombardo che pubblichiamo con molto ritardo, e di ciò chiediamo ammenda per il nostro fallo, lo riconosciamo pubblicamente, [si, si, sembra il nostro, da qui non si vede bene, ac! maledetta vecchiazza!], e ripariamo il nostro fallo, e per il nostro fallo chiediamo scusa e perdono, ma anche dalle nostre parti, nelle profondità del Planet of the Apes, ci si ammala. Siamo tornati, s'intende sono tornato, ci rimbocchiamo le mani, come si dice e, pur convalescenti, sbrighiamo la posta che si è accumulata. Noi, (che sarei sempre io), imparziali come sempre, pubblichiamo senza commenti: giornalismo verità, all'inglese.

Prima li Talliani!

Vergogna: miliardari del Burundi e famiglie campano a scrocco sotto un ponte a Lodi!



Dott. Tzira Bella

Reverendissimo Ecelessia Sciur Dottur Tzira Bella, scrivo da Lodi, città del prode cavalier cavalcator di giovani puledre, nella laboriosa Bassa Padania, sede dello storico trattato noto come Pace di Lodi, dove nel 1454 gli Stati regionali italiani gettarono le basi per l'Unità che arriverà so-

lo quattro secoli dopo, ma si sa: chi va piano va sano e va lontano, mica pugnette! Mi sono lasciato prendere la mano dal panegirico e mi sono perso! Ah: da Lodi, Lòa in dialetto locale, per gli antichi latini, così mi informa un amico storico locale, *Laus Pompeia*, che lui traduce *Lauta Pompa*, (e si scompisia dalle risate, boh, a volte gli intellettuali sono strani), ma questa traduzione è controversa, e ... mi sono perso di nuovo, ah! chiedo, a nome mio personale e di tutti gli onesti e operosi cittadini del nord padano che mantiene già il sud di sfaticati, sole, pizza e mandolino, che questo vergognoso magna magna di famelici bambini neri, gialli e variopinti, che quotidianamente si ripete nelle mense delle scuole di ogni ordine e grado, a spese delle casse dei virtuosi comuni padani abbia termine; questi che si spacciano per poveri per avere la mensa e i trasporti a gratis, sono figli di facoltosi e benestanti negus, ras, balambaras, sceicchi, che vivono da noi come pascià, agenti segreti dell'islamismo mondiale, venuti in Europa e in Italia per minare dalle fondamenta i sacri valori cristiani, cattolici e padani, e sostituirli con i loro da marrani travestiti, baluba. È ora di dirlo chiaro e forte: i ponti, prima a li Talliani!

Galeazz Rubapolli

Marco Polo, una scuola di Firenze

Presentato in anteprima ad Alice nella città del Festival di Roma 2019, nella Sezione Panorama Italiana, è il secondo documentario del regista Duccio Chiarini, in uscita a Novembre con Fondazione Stensen dopo il primo lungo di finzione *L'ospite*



Giulia Marras

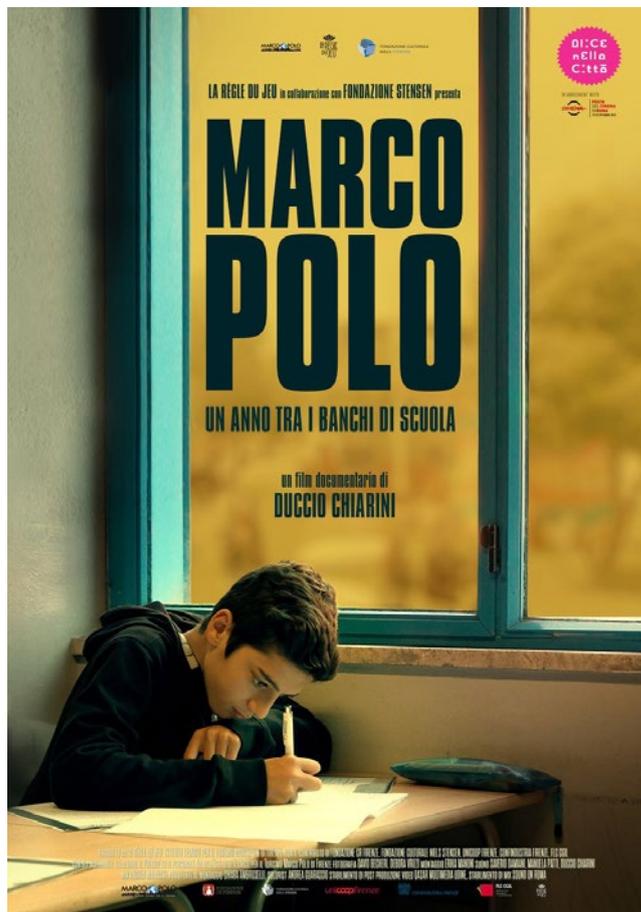
Quando la scuola finirà di essere un luogo di puro insegnamento didattico e inizia a diventare uno spazio per la crescita personale e relazionale? È probabilmente questa la domanda

con cui il regista Duccio Chiarini si è interfacciato al lavoro con l'Istituto Tecnico per il Turismo "Marco Polo": fortemente voluto dal preside Ludovico Arte, il progetto nasce più di un anno e mezzo fa, quando Chiarini iniziò un periodo di osservazione *a occhio nudo* delle lezioni e della vita quotidiana della scuola. Dopo i primi sei mesi di distacco, sono state scelte alcune classi in particolare ed è cominciata l'osservazione tramite macchina da presa: una settimana al mese, nel corso di un intero anno accademico, Chiarini, con una troupe costituita soltanto da un operatore e un fonico, è entrato in aula e, zitto, ha guardato, ascoltato, esplorato. E non solo seleziona le classi: come uno studente, predilige delle materie e consegna il suo sguardo all'insegnamento di quelle umanistiche. Ritrovandosi in una posizione privilegiata da esterno, che assiste al momento magico tra la trasmissione del sapere e il suo apprendimento. Un cristallo di tempo e spazio che agli estranei non è possibile accedere; i soli protagonisti sono i professori e gli studenti mentre tra di loro si accende e spegne, nel semplice suono di una campanella, il rapporto unico nella vita di un uomo, di concessione e apertura, forgiatura e resistenza, ascolto e assoluzione. È qui che ha luogo la crescita di entrambe le parti: nello scambio, si riconosce la realtà. Così Chiarini focalizza l'attenzione nella scelta di alcuni professori e nella disponibilità di molti studenti nel confronto su temi fondanti e d'attualità. La storia diviene così uno spunto per parlare del fascismo, quello di oggi in particolare: le reazioni sono disparate, alcune attese, altre meno prevedibili. E se a volte anche i giovani deludono per reazionari oscuri, il *Marco Polo* si mostra resistente e indefesso. Il progetto che emerge maggiormente è infatti quello del "Penny Wirton" di

Firenze, un laboratorio di insegnamento dell'italiano fondato dallo scrittore e insegnante Eraldo Affinati che fa incontrare, gratuitamente, migranti, studenti e docenti, in rapporti singoli che non sviluppano soltanto l'apprendimento della lingua ma anche il confronto tra culture e la comprensione verso situazioni di difficoltà. Ma non c'è – e non ci potrebbe essere – solo virtuosismo nella scuola

"in esame": affiora naturalmente anche la conflittualità inevitabile tra diverse generazioni, e ciò non avviene solo in classe. È il centro delle discussioni nelle riunioni tra insegnanti che si interrogano a vicenda sul modo di rapportarsi con gli studenti. Forse sta qui il cuore di questo documentario: il confronto tacito e tuttavia imperante di due mentalità ormai agli antipodi; nell'interrogarsi continuo, di ogni attore in gioco, su come si possano incontrare gli interessi comuni. Di come, soprattutto, si possa crescere insieme. Senza isolarsi dietro i giochi di un cellulare o dietro le percentuali di assenze. Chi è il più debole tra le parti? Chi parla della battaglia di "Vaporetto"? Chi ha marinato la scuola un giorno di troppo? Chi non riesce ad insegnare la punteggiatura? Chi non riesce a catturare l'attenzione durante una lezione di francese? Non c'è risposta, e il regista non pretende di consegnarcela. In ultimo, a ben vedere, le porte del *Marco Polo* fanno ancora di più: non solo lasciano entrare un occhio estraneo all'interno dell'intimità scolastica, così fragile e sempre incerta; insieme ad altre attività extra già appartenenti alle mura – come si vedrà, in continuo ristrutturarsi –, ovvero il dialogo con i migranti, la radio, il giornale, la musica, queste porte fanno entrare anche il cinema. In quanto strumento che riesce a parlare della realtà e di noi stessi, viene accolto dai ragazzi del *Marco Polo* e abbracciato, seppure con qualche iniziale e naturale diffidenza, come nuovo linguaggio a cui ribadire l'essere al mondo e rivendicare uno sguardo che appartiene, qui e ora, solo a loro. Sebbene se ne distacchi, Chiarini come Wiseman nel documentario fiume *Berkeley* sul celebre college di New York, costruisce una narrativa nel reale, in cui una scuola non è composta soltanto dai studenti e i loro insegnanti ma anche dalle figure di contorno senza la quale non esisterebbe: bidelli, segretarie, genitori, incluso per un personaggio che alla fine di *Marco Polo* in un attimo riporterà a zero le vostre conclusioni. Un finale bellissimo per un film inatteso e fondamentale.

*"Agitatevi perché avremo bisogno di tutto il vostro entusiasmo.
Organizzatevi perché avremo bisogno di tutta la vostra forza.
Studiate perché avremo bisogno di tutta la vostra intelligenza".*
Antonio Gramsci



Giulia Marras

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. *l'Unità* - Sabato 24 agosto 1957

Crolla la leggenda intessuta su Hollywood, mecca del cinema

In margine agli scandali di Confidential

I primi a provocare questa ondata di stravaganze e di curiosità morbosa sono stati i magnati dell'industria dei films, che hanno fatto di Hollywood una specie di Terra promessa.



Mino Argentieri

Hollywood, si sa, è un paese strano, ove tutto è possibile e si palesa attraverso circostanze degne dell'appellativo di romanzesco. Nella Mecca del cinema può capitare che un'attrice come Frances Farmer, dopo venti anni di assenza dallo schermo, venga ritrovata da un giornalista nella cabina di un centralino telefonico e una bella ragazza squattrinata, fino ad ieri conosciuta come modella per le copertine dei calendari, sia elevata al rango delle "star", date in pasto a milioni di fans, ansiosi di adorare un idolo sul quale proiettare sogni, aspirazioni e ideali frustrati. Può capitare che un soggettoista, sul cui capo pende l'infamante accusa di essere un "intellettuale" chiuda la propria carriera nell'oscura legione delle controfigure e un commerciante in pelli divenga un imperatore della pellicola impressionata. Può capitare infine che un attore attraversi le vie di Los Angeles ubriaco, agitandosi in piedi sull'imperiale di un taxi e infine che qualcuno riveli i particolari indiscreti, eccentrici e "riservati" della condotta privata di divi rinomati. Di fronte a tante stravaganze e ai capricci della sorte, in genere, si commenta: "E' il mondo del cinema" e, così dicendo, si isola una parte dal resto della umanità e si dimostra una certa indulgenza, sia pure venata da una punta di amaro scetticismo.

Favoloso castello
In effetti, il taglio dal cordone ombelicale, per primi, sono stati ad operarlo i magnati dell'industria cinematografica americana, i quali hanno fatto della Mecca del cinema una sorte di Terra Promessa e di Eden, modellata secondo gli schemi "rosa" dei film, puntualmente e correttamente sformati da Hollywood. Essi hanno eretto un'affascinante e seducente castello solitario, in cui è dato respirare, almeno nella facciata, bellezza, forza, ottimismo, audacia, fiducia in se stessi, sanità di principi, possibilità di successo. Gli abitanti del favoloso castello sono stati elargiti alle folle come divinità, nelle quali s'identificano i destini e i caratteri dei patinati generosi e spesso falsi eroi delle sale buie. Grazie agli uffici pubblicitari, Robert Mitchum ha continuato ad essere, fuori dai teatri di posa, il paladino della cause giuste, June Hallison si è trasformata nel simbolo della donna casalinga o via dicendo. Finzione e realtà, intrecciate mediante un'abile mistificazione, hanno finito per darci una immagine deformata della fabbrica dei sogni. Il processo di Los Angeles ha smentito i luoghi

comuni caramelloosi su Hollywood, riportando la capitale del cinema ad una misura umana. Gli episodi evocati e dibattuti dall'Accusa e dalla Difesa hanno mostrato che gli attori non vanno a letto alle 10 di sera, non si divertono soltanto il sabato come operai affaticati durante il resto della settimana e soprattutto non indossano i panni austeri e morigerati, infilati loro da giornalisti prezzolati e poco sensibili all'amore per la verità. Nell'aula del palazzo di Giustizia di Los Angeles, anzi, è crollato il manto d'ipocrisia e di puritanesimo, nel quale è stato avvolto questo singolare spaccato d'America e gli dei hanno cominciato a tremare sotto le lame luminose, che frugano negli angoli riposti. La contraddizione, negata, nascosta e soffocata, è esplosa nelle forme sensazionali dello scandalo. Si può non dare completamente credito alle rivelazioni del signor Harrison e dei collaboratori di *Confidentiale* e *Whisper* ma chi, in piena onestà, se la sente di ignorare che eventuali esagerazioni o calunnie fertilizzano su un terreno cedevole e melmoso? Basta avere letto "Il parco dei cervi", lo sconcertante romanzo di Norman Mailer collocato nel mondo cinematografico americano, per ricevere un quadro crudo, fedele e realistico di un ambiente emerso, in questi giorni, alle glorie delle prime pagine. Basta sfogliare nella propria memoria per rintracciare i precedenti di una commedia, a tratti ridanciana e a tratti tragica, che a Hollywood si recita da oltre un quarantennio, anche se a porte chiuse. Nessuno ha dimenticato sul Sunset Boulevard le orgie che resero celebre il sex age. Gli anziani di Hollywood ricordano ancora la straziante fine di Virginia Rappe, colta da un improvviso male durante un festino organizzato dal comico "Fatty".

Casi del passato

La povera attricetta si contorceva per il dolore, distesa su un letto mentre accanto a lei Roscoe Arbuckle, sudato e con un cappellino da



donna a sghimbescio sulla testa, ridendo inventava i presenti ad assistere alla più bella scena che Virginia avesse mai recitato. "Non avete pietà? - si lamentava la moribonda - Non vedete che sto morendo? Chiamate un medico. Non voglio morire!". Le invocazioni venivano accolte da applausi frenetici e da risate grasse e soddisfatte. Così era finita Virginia Rappe, segnando con la sua morte il tramonto di "Fatty", - trascinato nei tribunali, e messo al bando dall'industria, costretto d'ora in poi ad elemosinare ruoli di secondo piano, ricoperti sotto altro nome. Ma il caso della Rappe non è rimasto l'unico neo nella storia di Hollywood. La droga ha ucciso Theda Bara, la "stella" che lanciò il divismo degli Stati Uniti e Wallace Reid, l'attore che in un anno interpretò 57 film. Eroi ed impavidi sul bianco telone del cinematografo, molti divi sono caduti non appena l'avvento del sonoro ridimensionò i quadri artistici di Hollywood, Lupe Velez, "la ragazza dinamite", non riuscì a trovare alcuno scopo per sopravvivere, si avvelenò. La stessa cosa fecero Joe Moore e Florence Lawrence. Altri sono finiti come personaggi da romanzo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

giallo. Thelma Toof, protagonista di "Fra diavolo", soprannominata "crema bionda", è stata rinvenuta, una mattina, a bordo della propria automobile, assassinata dal gas monossido. Il regista e produttore William Desmond venne abbattuto da un colpo di pistola e a lungo la cronaca dei quotidiani di Los Angeles parlò a proposito di una vendetta, messa in atto da qualcuna delle numerose donnine sedotte dal celebre Don Giovanni. A volte, invece, è bastato un risvolto o un incidente sentimentale a demolire la volontà di vita di un attore o di una attrice. Nell'alcool e negli stupefacenti si rifugiarono Jean Harlow e Carole Landis. Quest'ultimo, dopo aver rotto una relazione con Rex Harrison, ingerì dei barbiturici. Un kamikaze dell'esistenza è stato anche Robert Walker che si diede a bere il giorno in cui sua moglie, Jennifer Jones, sposò il produttore Selznick Gail Russell, che recentemente ha tentato di togliersi la vita, in seguito alla scoperta di una tresca con John Wayne che portò alla fine di ogni rapporto fra i due, affogò la propria insoddisfazione nel whisky fu rinchiuso in una clinica per intossicati.

Sfilza di eroi

La sfilza degli eroi "belli e dannati" potrebbe continuare con capitoli ora patetici, ora drammatici ed allucinanti.

La marijuana ha sedotto Robert Mitchum ma allorché la polizia lo scovò, anni addietro, in uno stato deplorabile, gli agenti della casa per cui lavorava si affrettarono a fotografarlo insieme alla moglie e ai figli, spacciandolo per un padre di famiglia laborioso ed irreprensibile.

Il velo della menzogna dorata fu steso su un episodio disgustoso. Nulla deve figurare spiacevole e sgradevole: è la parola d'ordine dei re di Hollywood, sono le fondamenta che sorreggono il modo di vita americano. Ad ogni guaio c'è pronto un rimedio alla portata di ciascuno, si chiami il balsamo pillole tranquillanti o ideologia del successo. Persino la morte deve apparire piacevole ed allettante sulle reclame delle ditte di pompe funebri. Rivangando dietro le quinte, il processo di Los Angeles è venuto a sgonfiare il mito del paradiso terrestre. Questa non è certo la Hollywood che noi amiamo. La Hollywood, a cui va ancora la nostra simpatia, è rappresentata da altre figure. Sono il saggista Sam Ornitz, il quale preferisce lavorare in qualità di guardiano notturno piuttosto che spifferare i nominativi dei cineasti democratici, lo sceneggiatore Wilson che scrive lo scenario di un film da girare alla macchia, il regista Taradash che investe i suoi guadagni in un film contro il maccartismo e l'intolleranza politica. Robert Aldrich che fonda una casa indipendente per dire la verità nelle storie che racconta. Sono costoro gli uomini nei quali è riposto l'avvenire e l'onore del cinema americano, i cineasti che considerano il cinema un mestiere nobile.

Mino Argentieri

Antonello Falqui, o della tele-perfezione perduta



La scomparsa di Antonello Falqui, intervenuta a 94 anni il 15 novembre nella sua Roma, nonostante si fosse ormai da un trentennio ritratto dall'attività spettacolare diretta, è davvero annoverabile tra quelle che segnano il crinale di un'epoca. Non è neppure il caso, considerando anche lo spazio disponibile in extremis e le esigenze di chiusura del mensile, di affliggere il lettore di un dettaglio di... tv-grafia insieme troppo estesa per essere annoverata qui e troppo facilmente raggiungibile, su carta e non, per divenire indispensabile. Basterà ricordare gli esordi di questo figlio di uno dei più illustri e oggi meno ingiustamente valorizzati tra i critici letterari italiani, Enrico (1901-1974), dopo la frequenza del CSC sul finire del decennio Quaranta. Superata l'esperienza di aiuto regista (insieme a Umberto Scarpelli e Paolo Heusch; lo scenografo era Tamburi...) proprio del Malaparte dell'opera unica *Il Cristo proibito* ricordata in altra parte di questo stesso numero, diviene temporaneamente milanese al principio dei Cinquanta, perché registicamente coinvolto dalla Rai nella tv sperimentale, alcuni anni prima dell'inizio della programmazione regolare pubblica. Sfonderà qualche anno dopo in maniera tanto perentoria quanto irreversibile: prima col "Musichiere", che dal '58 al '60 riempie il sabato sera dei bar italiani ancora stracarichi di clientela impossibilitata a permettersi il monoscopio domestico, in misura pari e forse superiore agli antecedenti giovedì sera di "Lascia o raddoppia?". Contemporaneamente e appena dopo con la serie delle più smaglianti "Canzonissima", che abiteranno i connazionali a un week end serale sontuoso, dove sa imitare, eguagliare e forse qualcos'altro la tradizione spettacolare americana di Busby Berkeley e del cinema musicale danzato degli anni Trenta-Quaranta. Da quel momento un ulteriore trentennio a cascata, che magari poteva far storcere la bocca a puristi, moralisti e irriducibili di allora - diciamo degli anni aristarchiani - ma che ripassato oggi tra Rai Storia, RayPlay e la rete dà l'impressione di possedere sempre lo scintillio dell'intramontabile e l'autorevolezza del classico. Vette conseguite, certamente, anche grazie al consiglio e al fiuto dell'inseparabile Guido Sacerdote. E il sodalizio tra il giovane romano del quartiere Prati e l'ex-farmacista di Alba avrebbe regalato la più impeccabile e ricca tv di intrattenimento spettacolare e di

varietà - musicale e non solo - che l'Italia mai si sarebbe sognata. Decenni popolati, tra i tantissimi altri, da Delia Scala e da Mina, dalle Kessler e da Zizi Jeanmaire, dai Cetra e da Walter Chiari, da Patty Pravo e da Morandi, e l'elenco così è esiguo e potrebbe continuare a lungo. La sua lezione, come ha efficacemente sintetizzato Aldo Grasso, "resta il più perfetto paradigma di varietà televisivo 'classico', la più elegante trasposizione del teatro

di rivista nel nuovo mezzo". Come ha ricordato a suo tempo uno che di tv ne ha masticata tanta, Dante Guardamagna, poi "le tv private hanno fatto la concorrenza alla peggiore Rai, non certo alle riviste di Falqui e di Trapani, non certo ai film televisivi nei quali si riteneva di non dover incoraggiare la pigrizia degli spettatori". Così, alla tv pubblica ma non sempre letargica degli anni democristiani, sarebbe seguita quella "privata" e libera ben altrimenti capace di portare i cervelli all'ammasso. Ed ecco allora le furbate di Berlusconi, Confalonieri e Galliani; l'illusione veltroniana (e feliniana) di contrastare l'"interrompere le emozioni"; il prendere piede prepotentemente "libero" di Mediaset; il mediasettizzarsi progressivo della Rai, e in particolare il... canale-5sizzarsi di RaiUno; la legge Mammi e poi il digitale di Gasparri. E alcune situazioni irresistibilmente tragicomiche, come quella pur transitoria che vide ad esempio la mediasettissima e futura onorevole FI Deborah Bergamini tramutarsi in alta dirigente Rai: insomma tutto quello che sappiamo, fino alla salvinizzazione anche mediatica e social dello stesso Berlusconi, che oggi potrebbe persino apparirci un incauto apprendista stregone mediatico e politico. Falqui, in qualche misura, era finito per uscire di scena al momento giusto, immediatamente alla vigilia di quel fatale 94. Infatti la sua convinzione profonda era rimasta quella che giustamente ancora Grasso ha citato a conclusione della relativa "voce" enciclopedica della Garzantina tv: *"Odio tutto ciò che è casuale, fortuitamente lasciato agli eventi, fuori dall'orbita del pensiero. Accanto all'esigenza di accontentare il pubblico nei suoi desideri, ci deve essere anche una volontà di stimolo al buon gusto, a un minimo di senso critico"*. Il punto ovviamente è proprio quest'ultimo, e non a caso oggi ci ritroviamo come e dove ci ritroviamo. La tv di Falqui era l'esatto opposto, il polo agli antipodi della televisione che sacrosantamente questo giornale "immortala" nell'ineffabile galleria fotografica delle pagine conclusive di ciascun numero. Falqui era l'esponente ideale di un gusto e di un equilibrio, insomma di una perfezione televisiva oggi perduta: esatto specchio, non sembra di esagerare, di un paese, se non interverrà qualche miracolo difficile da divinare, altrettanto inesorabilmente perduto.

(n.l.)

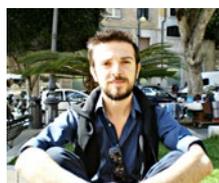
Radio Amiche di Diari di Cineclub

Radio Brada, Radio Sardegna Web, Radio Venere Sassari, Unica Radio, Diari di Cineclub Radio

Cult Fiction | UniCa Radio



Unica Radio



Tore Ucheddu

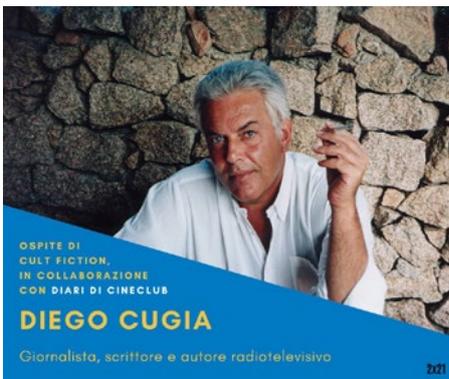
Cult Fiction, il format cinematografico di Unica Radio, dedicato al cinema e condotto da Tore Ucheddu, vanta la collaborazione con **Diari di Cineclub**. Il frutto di questo sodalizio, nel mese di novembre, è una serie di interviste agli addetti ai lavori ma non solo. Da Ugo Baistrocchi, giornalista e critico cinematografico a Diego Cugia, autore televisivo, radiofonico inventore del radiofilm, passando per Oliviero Diliberto, di tutt'altra carriera ma con una indiscutibile formazione da cinefilo. Tutti amici di **Diari di Cineclub**.



Ugo Baistrocchi è stato l'ospite che ha aperto il mese di novembre di Cult Fiction. Durante la puntata, il Presidente della Giuria di **Diari di Cineclub** alla Festa del Cinema di Roma, che ha incoronato come film vincitore *La Belle*

Epoque di Nicolas Bedos, ha raccontato la sua esperienza in lungo e in largo per i più prestigiosi festival e mostre dedicate al cinema. Da Cannes a Venezia, da Berlino a Bologna. Vero fulcro dell'intervista però è la differenza nelle possibilità che offre l'industria cinematografica tra l'Italia e il resto d'Europa e quanto il cinema sia un'arte contemplata e praticata in maniera diversa fuori dalla Penisola.

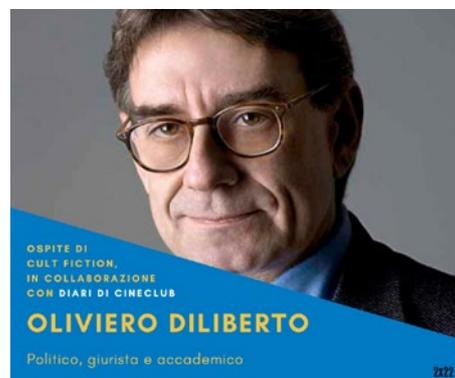
www.unicaradio.it/wp/2019/11/cult-fiction-puntata-2-20-5-novembre-2019



Diego Cugia, giornalista, scrittore, autore di programmi tv celebri è l'ospite della ventunesima puntata di Cult Fiction. Autore di format come Rockpolitic, condotto da Adriano Celentano e Non facciamoci prendere dal panico, condotto da Gianni Morandi, è anche autore radiofonico. Cugia infatti è l'artefice e uomo dietro il personaggio che alla fine degli anni '90 ha affascinato milioni di ascoltatori su Radio2: Jack Folla. Il DJ condannato a morte negli Stati Uniti, al quale viene concesso di trasmettere su una radio italiana la musica della sua vita, ha intrattenuto per anni gli ascoltatori, tra i quali, come ha raccontato lo stesso Cugia durante l'intervista, va annoverato anche Capitano Ultimo, capo dei Crimor dei Carabinieri e artefice dell'arresto di Totò Riina nel 1993. Ora Ultimo è fondatore della Casa famiglia Volontari Capitano Ultimo nella tenuta della Mistica alle porte di Roma, dove svolge e promuove progetti a beneficio dei più bisognosi. Durante l'intervista si è parlato anche della scrittura per la radio e per il cartaceo, dell'immedesimazione nei personaggi creati, del futuro di Jack Folla e dei nuovi progetti.

www.unicaradio.it/wp/tag/diego-cugia

Oliviero Diliberto ha chiuso il mese di novembre di Cult Fiction, in qualità di ospite della ventitreesima puntata. Uomo impegnato politicamente, Diliberto, non ha mai tradito l'amore per il cinema, coltivato fin da ragazzo. L'intervista realizzata infatti verte sulle esperienze vissute nei circoli del cinema, nelle



OSPITE DI CULT FICTION, IN COLLABORAZIONE CON DIARI DI CINECLUB

OLIVIERO DILIBERTO

Politico, giurista e accademico

piccole sale della sua città natale, Cagliari. Quella a Oliviero Diliberto è un'intervista molto aneddotica, con racconti legati a esperienze vissute al vecchio Cinema Corallo ormai tramontato da tempo o quelle delle suggestive proiezioni del cinema parrocchiale voluto da Padre Guidubaldi. L'intervista intera è incastonata di titoli a metà tra l'odierno binjewatching e suggerimenti per una visione pantagruelica di titoli che hanno fatto la storia, ma anche di nicchia, che è giusto entrino anche nella videoteca dei più giovani ascoltatori di Unica Radio.

www.unicaradio.it/wp/2019/11/cult-fiction-puntata-2-26-26-novembre-2019/



OSPITE DI CULT FICTION, IN COLLABORAZIONE CON DIARI DI CINECLUB

VALENTINA RIPA

Consiglio direttivo del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli

Questa puntata ha avuto la possibilità di interagire col Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli attraverso Valentina Ripa, membro del consiglio del direttivo del Festival. Dal 20 al 30 Novembre 2019 si è svolta la XI edizione del Festival, evento che si tiene dal 2008 e voluto dall'Associazione "Cinema e Diritti", sostenuto da volontari ed esperti, con il contributo del circuito Human Rights Film Network, patrocinato da Amnesty International. e con Diari di Cineclub Media Partner. Oltre alle proiezioni dei film in concorso, una serie di incontri e dibattiti volti all'approfondimento degli argomenti inerenti il focus su *Il clima che verrà* e le conseguenze della crisi climatica che sconvolgono il pianeta. (vedi art. a pag. 27) Il festival ha avuto tra i tanti ospiti anche il regista Marco Bechis.



Stanlio & Olio sul canale Diari di Cineclub | YouTube

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

Il canale **Diari di Cineclub** YouTube si amplia. Oltre che ascoltare e vedere gratuitamente notizie, filmati e programmi culturali di tuo interesse, da oggi una nutrita playlist di Stanlio & Olio, la coppia più divertente della storia del cinema, con n. 17 lungometraggi e n. 70 cortometraggi, una lista continuamente aggiornata.



www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com/



www.radiovenere.com



Radio Brada

Canale di Diari di Cineclub

www.radiobrada.com/diaridicineclub

Ultimi programmi andati in onda

La battaglia di Roma 1849” di Luigi Cozzi. Recensione di Paola Dei | 07.32

XI Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli, Valentina Ripa ha intervistato a piazza Forcella, il regista Marco Bechis | 06.43

Seconda puntata della serie “Stanlio e Olio la coppia più comica di tutti i tempi” di Simone Santilli ed Enzo Pio Pignatiello | 11.03

“LA BELLA ÉPOQUE” recensione di Paola Dei | 08.45

“LA BELLA ÉPOQUE” recensione di Maria Ro-

saria Capozzi | 08.20

Ugo Baistrocchi dal Pitigliani Kolno'a Festival – Ebraismo e Israele nel Cinema. Roma, Casa del Cinema dal 16 al 20 novembre 2019 il festival dedicato alla cinematografia israeliana e di argomento ebraico giunto alla quattordicesima edizione | 14.21

Paola Dei da FRANCE ODEON - Festival di cinema francese XI edizione tenutosi a Firenze dal 29 ottobre al 1 novembre | 20.44

#RomaFF14 Paola Dei dalla Festa del Cinema di Roma con alcuni suoi ospiti | 57.70



DdCR | Diari di Cineclub Radio

È un'emittente radiofonica in podcast collegata al periodico di cultura e informazione cinematografica **Diari di Cineclub**

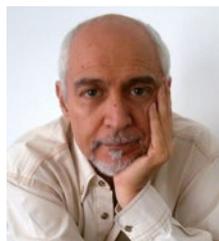
Ascolta DdCR in podcast dove e quando vuoi sul nostro sito: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/radio-diari-di-cineclub-roma

Avviso per chi vuole collaborare

In podcast su www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio, stiamo organizzando rappresentazioni o letture (critica cinematografica, interviste, presentazioni libri, teatro civile, ma non solo) che vengono registrate per essere poi scaricabili da questo sito web. Se siete interessati/e a partecipare come autori dei diversi interventi, potete inviare una mail a: diaridicineclub@gmail.com

I dimenticati #59

Karlheinz Böhm



Virgilio Zanolla

Oggi propongo un attore tedesco morto da poco, visivamente tutt'altro che 'dimenticato' dagli spettatori italiani, eppure quasi sconosciuto come figura artistica: mi riferisco a Karlheinz Böhm, colui che impersonò il principe e poi imperatore Francesco Giuseppe d'Austria nella fortunatissima trilogia dedicata alla di lui augusta consorte Sissi dal regista austriaco Ernst Marischka negli anni 1955-57. Nato a Darmstadt, nell'Assia, il 16 marzo 1928, Karlheinz era l'unico figlio di due artisti della musica: il padre, Karl August Leopold Böhm (Graz, 1894-Salisburgo, 1981), era il famoso direttore d'orchestra - ritenuto dal musicologo Massimo Mila il più grande del Novecento - autore d'impareggiabili esecuzioni delle composizioni di Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Bruckner, Alban Berg e Richard Strauss (di cui era amico) con l'orchestra dei Wiener Philharmoniker e altri rinomati complessi; la madre, Thea Linhard (Monaco, 1903-Amburgo, 1981), era uno stimato soprano, attivo nei teatri dell'Opera di Stato di Monaco e Vienna e in sale da concerto, che dopo il matrimonio (1927) chiuse la carriera artistica, limitandosi a una *rentrée* nel 1932, quando al Festival di Salisburgo cantò nell'oratorio *La Creazione* di Haydn. Essi sono i capostipiti di una delle più note famiglie d'artisti tedesche. Figlio, dunque, d'un austriaco e una germanica, la sua infanzia e fanciullezza furono segnate dagli spostamenti dovuti alla professione di Karl: nel '31 la famiglia si trasferì ad Amburgo, e nel '34 a Dresda, dove questi fu chiamato a dirigere la prestigiosa Staatskapelle. Nonostante l'eccezionale levatura del direttore d'orchestra stiriano, la sua rapida carriera venne favorita anche dalle sue simpatie per Hitler, giacché a Dresda si trovò a sostituire il validissimo Fritz Busch, emigrato in Sudamerica perché oppositore del regime nazista. Per motivi di sicurezza, utilizzando documenti falsi in cui risultava affetto da grave malattia polmonare, nel '39 Karlheinz venne mandato in Svizzera, e qui fu iscritto al Lyceum Alpinum di Zuoz, a pochi chilometri dal confine italiano. Nel '43 Karl venne chiamato a dirigere la Staatsoper di Vienna, ma con la fine della guerra la sua carriera subì un arresto di due anni nel corso dei quali subì un processo di *denazificazione*: fu solo grazie all'allora direttore artistico dei teatri austriaci Egon Hilbert se egli poté riprendere la sua prestigiosa attività. Suo figlio, ragazzo sensibile molto legato ai genitori, visse dolorosamente le vicissitudini paterne, maturando un sentimento di fraternità nei confronti di ogni essere umano che anni

dopo avrebbe saputo efficacemente esprimere. Nel '46 la famiglia Böhm si trasferì a Graz, dove quell'anno Karlheinz si diplomò alle scuole superiori. Sognava di diventare pianista, ma non venne ritenuto abbastanza bravo; il padre lo mandò per qualche mese a studiare arte a Roma; al ritorno in patria, studiò recitazione a Vienna col professor Helmuth Krauss. Alto 1,76 centimetri, capelli castano chiari, bel viso aperto, bel sorriso, aspetto educato e cordiale, nel cinema Karlheinz era un predestinato: debuttò davanti alla macchina da presa all'età di vent'anni in un piccolo ruolo ne *La casa dell'angelo* (*Der Engel mit der Posaune*; 1948) di



Karl Hartl), con Paula Wessely, Oskar Werner, Cürd Jurgens e la quasi esordiente Maria Schell, e in pochi anni si guadagnò parti di sempre maggior peso, lavorando accanto a fior d'attori, come ne *La mandragora* (*Alraune*; 1952) di Arthur Maria Rabenalt, un insolito film di fantascienza in cui nel ruolo di Frank Braun fu accanto a un mostro sacro come Erich von Stroheim e ai bravissimi Hildegard Knef, Jean-Claude Brialy e Philippe Leroy (ma anche a interpreti italiani: Rosanna Schiaffino, Romolo Valli e Nilla Pizzi); Rabenalt lo volle in un altro suo film, il drammatico *Die Sonne von St. Moritz* ('54), che aveva Signe Hasso e Winnie Markus quali altri principali interpreti. Egli poi prese parte a *Die heilige Lüge* di Wolfgang Liebeneiner (id.) con Ulla Jacobsson, la storia d'un giovane facoltoso che, inizialmente travolto, recupera onestà e dignità morale quando sposa la domestica che aveva ingravidato. Quell'anno Karlheinz sposò l'hostess Elisabeth Zonewa: un matrimonio concluso col divorzio dopo tre soli anni. Il film successivo - *La principessa Sissi* (*Sissi*; 1955) di Ernst Marischka

- fu quello che lo lanciò, assieme alla diciassettenne Rosemarie Magdalena Albach-Retty, una bella ragazza viennese dai capelli castani e gl'intensi occhi verdi, che col nome d'arte di Romy Schneider (il cognome era quello della madre) si era appena messa in luce interpretando la giovane regina Vittoria in un film dello stesso Marischka. Egli ricopriva il ruolo del principe e futuro imperatore d'Austria Francesco Giuseppe d'Asburgo, mentre Romy era la fidanzata e poi moglie Sissi; il clamoroso successo che la pellicola ottenne anche fuori dal circuito tedesco proiettò i due giovanissimi alla ribalta internazionale. Il risultato fu

che il film ebbe due sequel, *Sissi, la giovane imperatrice* (*Sissi-Die junge Kaiserin*; '56) e *Sissi-Il destino di un'imperatrice* (*Sissi-Schicksalsjahre einer Kaiserin*; '57), sempre diretti da Marischka, e la serie sarebbe continuata se proprio la Schneider non si fosse rifiutata d'interpretare ancora Sissi. Con lei Karlheinz strinse una bellissima amicizia, destinata a durare tutta la vita: egli chiamò Sissi la figlia che gli nacque nel '55. Con gli altri film che Karlheinz interpretò nella seconda metà degli anni Cinquanta - il puskiniano *Dunja, la figlia della steppe* (*Dunja*; '55) di Josef Von Baky, accanto ad Eva Bartók, dove fu Mitja; la commedia *Kitty* di Alfred Weidenmann ('56), in cui ebbe ancora a fianco Romy Schneider; l'avventuroso *Gli amanti del Pacifico* (*Blaue Jungs*; '57) di Wolfgang Schleif, in cui vestì i panni dell'ufficiale Alfred Hanstein; *La casa delle tre ragazze* (*Das Dreimäderlhaus*; '58) di Marischka, che lo vide impersonare il compositore Franz Schubert; e il romantico musical *La Paloma* di Paul Martin ('59) con Bibi Johns - egli consolidò la sua reputazione di ottimo attore e confermò la sua fama di bel giovane presso il pubblico femminile. Intanto, nel '58 sposava in seconde nozze la bella attrice Gudula Blau (1940), che gli avrebbe dato i figli Kristina ('61), Michael ('60) e Daniela ('61), e dalla quale avrebbe divorziato nel '62. Il primo ruolo davvero impegnativo giunse per lui nel 1960, col film britannico *L'occhio che uccide* (*Peeping Tom*) di Michael Powell, un thriller psicologico divenuto nel tempo un autentico *cult movie*, dove accanto a Moira Shearer ed Anna Massey e col nome inglesizzato di Carl Boehm egli impersonò magistralmente il suo primo personaggio negativo: l'introverso operatore cinematografico Mark Lewis, divenuto un voyeur e un assassino a causa delle turbe mentali causategli dagli esperimenti a cui da piccolo lo sottoponeva il padre scienziato. Fu questo film ad aprirgli le porte di altre produzioni internazionali, alcune delle quali hollywoodiane, che assorbirono la sua attività fino ai secondi anni Sessanta. Karlheinz lavorò con Jayne Mansfield,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Leo Genn e Christopher Lee nel drammatico *Londra a mezzanotte* (*Too Hot to Handle*, '60) di Terence Young; dopo essere stato Schubert, fu Beethoven ne *Il magnifico ribelle* (*The Magnificent Rebel*, '62) di Georg Tressler, dov'ebbe tra le partners la nostra Giulia Rubini; fu l'ufficiale filonazista Heinrich von Hartrott ne *I quattro cavalieri dell'Apocalisse* (*The 4 Horsemen of the Apocalypse*, '62) di Vincente Minnelli, accanto a Glenn Ford, Ingrid Thulin, Charles Boyer e Lee J. Cobb; ne *L'amore impossibile* (*La croix des vivants*, '62) di Ivan Govar, ebbe colleghi Madeleine Robinson, Pascale Petit, Marie Dubois e il nostro Gabriele Ferzetti; vestì i panni del novellista Jacob Grimm in *Avventura nella fantasia* (*The Wonderful World of the Brothers Grimm*, '62), con Laurence Harvey e Claire Bloom; e fu il barone Franz von Elzingen nella commedia *Appuntamento tra le nuvole* (*Come Fly with Me*, '63) di Henry Levin, accanto a Dolores Hart, Pamela Tiffin, Karl Malden e Dawn Addams. Sul set del film *Riffifi a Tokio* (id., '63) di Jacques Deray, un poliziesco di produzione franco-italiana, Karlheinz conobbe l'attrice polacca Barbara Lass (1940-95), appena divorziata dal suo primo marito, il regista Roman Polanski: quell'anno stesso ella divenne la sua terza moglie, e nel '64 gli dette la figlia Katharina, attrice nota presso il nostro pubblico soprattutto per avere interpretato per prima il personaggio di Livia, l'eterna fidanzata del commissario Montalbano (Luca Zingaretti). Seguirono altre partecipazioni: accanto a Corinne Marchand e Daniel Gélin in *L'Heure de la vérité* di Henri Calef ('65), un interessante film dove interpretò il doppio ruolo del criminale nazista, Hans Wernert, celato sotto l'apparenza dell'ex deportato Jonathan Strauss, mai distribuito per il fallimento della casa di produzione; nello spionistico *Suspence a Venezia* (*The Venetian Affair*, '67) di Jerry Thorpe, con Elke Sommer, Robert Vaughn, Felicia Farr, Luciana Paluzzi e Boris Karloff. Sul finire degli anni Sessanta l'attore diminuì molto il suo impegno col cinema, in favore del teatro. Tra le sue interpretazioni degli anni Settanta, con le quali chiuse in pratica la sua carriera sul set, spiccano le quattro in *Martha* ('74), *Effi Briest* (id.), *Il diritto del più forte* (*Faustrecht der Freiheit*, '75), e *Il viaggio in cielo di mamma Kusters* (*Mutter Kusters' Fahrt zum Himmel*, id.), tutte dirette da Rainer Werner Fassbinder. In *Martha* egli fornì un'altra prova del suo grande talento d'attore, disegnando un eccellente Helmut Salomon, integerrimo lavoratore morbosamente innamorato della moglie Martha (Margit Carstensen), e in realtà suo perverso aguzzino. Nell'80, dopo diciassette anni di matrimonio, Karlheinz si separò dalla terza moglie Barbara, e attraversando una sorta di crisi d'identità, decise di lasciare il cinema per dedicare la sua vita alle popolazioni meno fortunate dell'Africa; a tale scopo, l'anno seguente collaborò con la prima edizione della trasmissione televisiva tedesca *Wetten, dass..?* (Scommetto che..) in onda sulla rete ZDF, raccogliendo 1.200 milioni di marchi tedeschi per i poveri della fascia del Sahel. Nello stesso '81 fondò

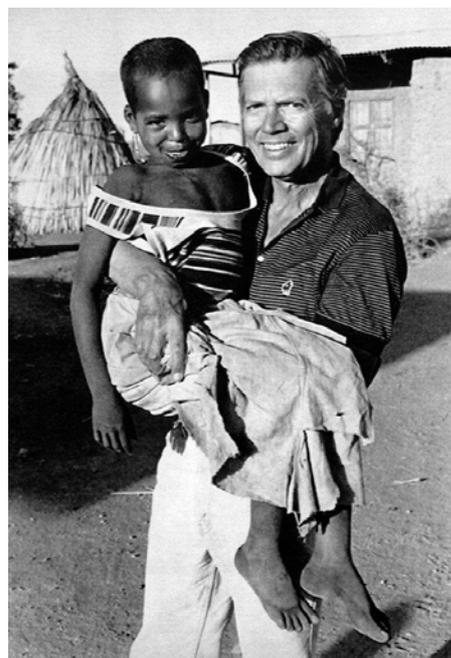


Karlheinz Böhm e Romy Schneider (Sissi, la giovane imperatrice, 1956)



Karlheinz Böhm e Romy Schneider in un film della trilogia di Sissi (1955-57)

Menschen für Menschen (Gli esseri umani per gli esseri umani), un'organizzazione benefica di soccorso alle popolazioni d'Etiopia, dove si trasferì. Da allora ad oggi, *Menschen für Menschen* ha costruito oltre 400 scuole, 2.000 pozzi d'acqua potabile, ha aperto ospedali, orfanotrofi, centri agrari, piantato milioni di alberi, e realizzato centinaia di chilometri di strade asfaltate, promosso corsi per l'avviamento professionale di quasi diecimila donne, istituito crediti bancari per vedove (condizione che in Etiopia significa la rovina dell'esistenza), e beneficiato col suo contributo più di cinque milioni di persone. Tanto che nel 2003 Karlheinz ha ricevuto la cittadinanza etiopica onoraria, e nel 2007 gli è stato assegnato il premio Balzan per l'umanità, la pace e la fratellanza tra i popoli. «Non esiste un primo, un secondo o un terzo mondo, viviamo tutti sullo stesso pianeta per il quale condividiamo la responsabilità» è uno dei suoi motti. Ma in Etiopia egli si è anche costruito una nuova famiglia, sposando nel 1991 ad Addis Abeba la ventisettenne Almaz Teshome, dalla quale ha avuto i figli Nicolas ('90) ed Aida ('93). Per il progetto *Menschen für Menschen*, lui e la moglie, che gli è succeduta alla direzione dell'ente benefico, nel 2011 hanno ricevuto il premio



Karlheinz Böhm filantropo

sociale Essl. Aggredito dal morbo di Alzheimer, Karlheinz Böhm si è spento a Grödig, presso Salisburgo, il 29 maggio 2014, all'età di ottantasei anni. Addis Abeba gli ha dedicato una via, la Karl Square, e un monumento che lo raffigura a braccia aperte. Oltre a Katharina, di cui abbiamo detto, lavora come attore anche Florian, figlio di Sissi, che ha interpretato con successo il personaggio di Mike Dreschke nella soap opera *Tempesta d'amore*; mentre altri discendenti dei Böhm, seguendo il grande esempio di Karl, si sono dedicati alla musica.

Virgilio Zanolla

L'osservazione e il metodo – leggere *La teoria del tutto*



Carmen De Stasio

Basato sulla biografia scritta da Jane Wilde Hawking sulla vita dell'astrofisico Stephen Hawking, *La teoria del tutto* è un film del 2014 per la regia di James Marsh e l'interpretazione (premiata nel 2015 con il Premio Oscar) dell'attore protagonista Eddie Redmayne. Non

una consueta biografia: il film è direttamente ispirato alle fasi salienti di un'esistenza il più possibile legata a una normalità sociale, nonostante l'evoluzione degenerativa dell'atrofia muscolare progressiva, che colpisce agli inizi degli anni '60 il giovane scienziato destinato a rappresentare il centro pulsante della ricerca universale. Con il film non si può non parlare di una pregnante indagine nella quale leggere, come dal titolo del breve saggio, i criteri che hanno avuto progressione in quella che è sottile *teoria del tutto* e secondo la quale lo scienziato più famoso del XX secolo dopo Einstein ha vissuto in una complessità costellata da riconoscimenti, così come meritevolmente il film ne ha accolto. Non è un caso che, nel pensare a Stephen Hawking e, altresì, alla figura emergente nel film, sia credibile visualizzare la vicenda di un'esperienza che continuamente si distrae dal collasso di un'imperturbabilità emozionale ed, infatti, all'abitudine i sensi non si sottraggono, tenendo sotto controllo dissacranti fughe. Equilibrio e normalità sono le essenze di un'esistenza finalizzata a mantenere il legame stretto con una realtà intrappolata nella lenta paralisi del corpo, ad esclusione dell'abilità ottica. In tal senso l'abilità di gestire se stesso attraverso una grafia computerizzata consente all'uomo di vivere all'interno del mondo, come allo scienziato di non estraniarsi dall'autentico orizzonte vitale, overosia investigare, esplorare, ricercare, scoprire. La progressione filmica consente, dunque, di apprezzare l'integrità dell'uomo-scienziato, con un'accezione che ne riporta la misura alla sconcertante gestione di sé, simultaneamente, richiama l'eloquenza di un registro che dispone tanto la ragione analitica che la ragione sintetica in un medesimo

territorio al quale il regista conferisce decisiva sagomatura tale da segnare il valore esistenziale. Infatti, elemento edificante è la modalità esclusiva alla quale lo spettatore accede attraverso un controllo situazionale che mai degrada a lacrimosa tensione. Ciò conduce a concepire la narrazione cinematografica quale traslazione verso un'unità documentale di straordinaria consistenza e articolata in una pluriformità di storie, tante quante ciascuno riesca con piena consapevolezza a scriverne di sé per il tramite di una grafia volteggiante e

scoperta della radiazione detta di Bekenstein-Hawking) e, insieme, l'uomo nella sua intima modalità; in essa pervade l'assenza di tentennamenti nel mosaico di colori attribuibili alla varietà di condizioni espansive, concepite tanto frontalmente, quanto sensibilmente, in un'inesauribile simultaneità a costruire il territorio umano. Senza concitazioni, dunque, né arrovellamenti impropri e né angusti, il tracciato costruisce il proficuo svolgersi di una storia non già destinata a segnare confini tra attesa vitalità pragmatica da un lato e un'infermità sconvolgente dall'altro e che, pur avendo fermato la cinetica del corpo, non blocca i movimenti della mente, assicurandone l'integrità inventiva. Nell'inquadratura geometrica di un linguaggio che in sé coglie l'essenza del mito di un'urbanità contemporanea, il film ripercorre la scientificità con la quale, suo malgrado, Hawking si è imposto, appunto, come mito all'interno di una vasta comunità declinata nell'abitudine a non stupirsi affatto di alcuna scoperta. Non solo: nella geometria elaborata da Marsh le intuizioni di un uomo dalla vivacità intellettuale assai complessa contribuiscono a forgiarne la mitografia in una realtà assuefatta al ristagno della bellezza. Una bellezza che conquista il suo luogo oltre la quadruplici dimensione dello spazio-tempo e che non deve meravigliare: l'attivismo esplorativo di Hawking si coniuga con quella che mi piace definire attitudine etica alla bellezza; un'attitudine che, in quanto modalità principale dell'esistere, traccia percorrenze contro l'eventuale disgregazione di un proposito che non già riporti a rassegnazione, né colga tratti comuni prevedibili in una memoria conclusa (inconcepibile nell'universo complesso delle scienze) oppure imbrattata dai



Eddie Redmayne



Stephen Hawking

colori accecanti di un'imperturbabile spettacolarità. Questo lo schermo rimanda allo spettatore, disponendosi in un orizzonte degli eventi inteso quale scenario ininterrotto e divergente rispetto a qualsiasi influenza esterna e che non preveda l'in-

coinvolta. Nella macroarea storica che costituisce il luogo sensibile della pellicola, lo scienziato Hawking è presentato con una credibilità esente da esultanze o esilaranti attraversamenti: è lo studioso (sua, tra le altre, la

dividuo.

Carmen De Stasio

* *Prossimo numero: Il primato della coscienza nell'elaborazione cinematografica*

#RomaFF14 | Festa del Cinema di Roma 17 | 27 ottobre 14. Edizione 2019

Brevi trame e opinabili commenti dalla Festa del Cinema di Roma 2019



Spettatrice Qualunque

Alla quattordicesima edizione della Festa del Cinema di Roma la SQ è andata secondo il suo oramai irrimediabile modus vivendi scegliendo e mescolando un po' a casaccio film in concorso, esordi internazionali, film di successo attuale, film della

sezione Alice nella città e retrospettive. Sentendo la memoria cedere sotto il peso degli anni, la SQ ha cercato di trascrivere brevi trame e opinabili commenti sulle sue visioni.

1982 di Oualid Mouaness: giugno 1982, anno dell'invasione israeliana del Libano già in guerra civile. In una scuola elementare privata nei dintorni di Beirut, il giorno degli esami prima delle vacanze estive, l'undicenne timidissimo Wissam dichiara il suo amore alla compagna di classe Joanna. I maestri, divisi dalle loro idee politiche, sono uniti nel cercare di non far trasparire le loro paure. Il regista libanese rappresenta con efficacia la realtà della vita scolastica quotidiana in un periodo di guerra. Sullo sfondo di un conflitto emergono le diverse priorità e preoccupazioni: gli adulti temono per la loro sicurezza e incolumità, i bambini che si affacciano all'adolescenza sono presi e concentrati nelle loro prime cote.



"1982" di Oualid Mouaness

Downton Abbey di Michael Engler: nella sontuosa tenuta dell'aristocratica famiglia Crawley arrivano gli ospiti più illustri i sovrani del Regno Unito, il re Giorgio V e la regina Mary. I sovrani porteranno con loro una dama di corte, maggiordomi e camerieri, sconvolgendo i fedeli domestici dei padroni di casa. In una serata con cena sfarzosa i domestici dei Crawley riusciranno a garantire il successo dell'evento eliminando con l'inganno i loro antagonisti. Per gli appassionati della serie tv *Downton Abbey*, un film per il grande schermo e per il loro gran divertimento. Per chi si accontenta delle vicende del napoletano Palazzo Palladini è solo un divertissement della durata di due ore e due minuti. Passato quel tempo rimangono belle immagini, buone interpretazioni e nulla di più.

The Farewell di Lulu Wang: Billi, ragazza cinese vissuta negli Stati Uniti, torna a Changchun per trovare l'amatissima nonna Nai-Nai cui

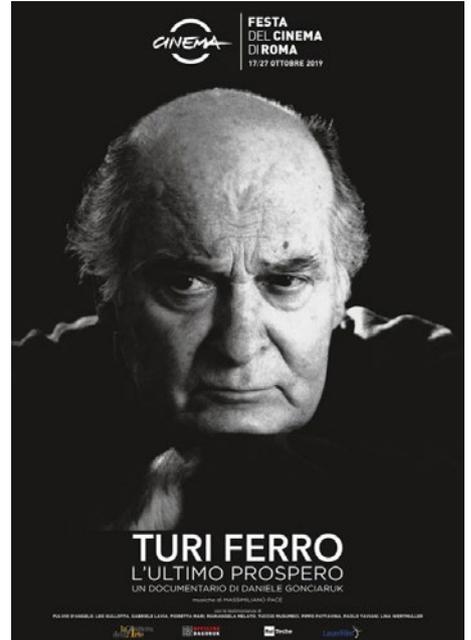


sembra restino pochi giorni di vita. La nonna, tenuta all'oscuro della malattia, è una donna affettuosa eccezionalmente esuberante ed attiva, felice di riavere accanto tutta la famiglia che vive in diversi punti del mondo e che si riunisce da lei per un improvvisato matrimonio. Una visione antropologica dei legami familiari. Si ha la sensazione di essere introdotti all'interno di un contesto familiare cinese. Lulu Wang riesce in molte scene a far comprendere i meccanismi interiori e le sfaccettature dei singoli personaggi.

Judy di Rupert Goold: il triste inverno di Judy Garland. Siamo nel 1968, a Londra, trent'anni dopo il mago di Oz. I concerti nei quali si esibisce mostrano il suo lato fragile, Judy è esausta, ha lavorato ininterrottamente dall'infanzia che quindi non ha vissuto ed è angosciata per la lontananza dai suoi figli che teme di non poter avere più vicino. Il business dello spettacolo ne ha fagocitato ogni energia e vivacità. Bravissima Renée Zellweger con una voce che può competere col personaggio interpretato.

Military Wives di Peter Cattaneo: un gruppo di donne inglesi nella medesima condizione di mogli di militari in missione formano il coro "Military Wives Choir": Il coro avrà un grande e inaspettato successo e le coriste affronteranno insieme drammi e successi. Storia vera con una magistrale interpretazione di Kristin Scott Thomas e Sharon Horgan in un indimenticabile scontro tra due direttrici dello stesso primo coro.

La belle époque di Nicolas Bedos (che ha ricevuto il Premio **Diari di Cineclub**) è il film bello, divertente e originale che ha diviso i cinefili puri dagli spettatori appassionati. Un matrimonio è in crisi e due coniugi non più giovani sono divisi dalla tecnologia. Lui sembra un depresso uomo all'antica mentre lei appare vogliosa di vivere. Una finzione di scenografie cinematografiche, comparse e trucchi di scena, consentono a lui di rivivere il giorno più bello della sua vita quando ha incontrato la donna della sua vita (lei). Un cast da citare, Daniel Auteuil, Guillaume Canet, Doria Tillier, Fanny Ardant, Pierre Arditi, Denis Podalydès. Una storia comune ma affrontata con fresca fantasia.



Turi Ferro - L'ultimo Prospero: Daniele Gonciaruk ha effettuato le sue riprese del suo omaggio a Turi Ferro durante l'allestimento de *La tempesta* di William Shakespeare, spettacolo diretto dal figlio di Turi Ferro, Guglielmo, e prodotto dal Teatro Stabile di Catania realizzando un documentario concentrato soprattutto su questo lavoro. Un susseguirsi di ricordi con interviste affettuose e competenti di importanti registi ed attori (Brogi, Wertmuller, Lavia, Melato). Questo documentario parla di un grandissimo interprete capace di trasformarsi tanto in figura comica quanto in raffigurazione drammatica. Di un artista che ha guidato compagnie di attori in grado di restituire al pubblico opere di autori classici e moderni dei quali non veniva mai tradito lo spirito ma sempre offerte versioni originali. Ma è un documentario che si può apprezzare solo in parte. E' molto limitato nel rappresentare il Turi Ferro attore teatrale e del tutto estraneo al Turi Ferro attore cinematografico. Poco, troppo poco, per chi di Turi Ferro ricorda anche una mirabile interpretazione del *Tito Andronico* di Shakespeare (che definire tragedia è riduttivo) alla fine della quale, mentre l'orrore dei fatti narrati incupiva il teatro, lui mutava l'espressione di puro dolore in vivace ironia e scendeva tra le poltroncine di velluto del Teatro stabile Angelo Musco offrendo polpettine di "figli". *Fête de famille* di Cédric Kahn: in questo caso non è sufficiente uno splendido cast francese (Catherine Deneuve, Emmanuelle Bécart, Vincent Macaigne, Cédric Kahn, Luana Bajrami, Laetitia Colombani) a rendere un valido film francese. André è una madre e una nonna la cui famiglia sta organizzando una festa per il suo settantesimo compleanno. Una pioggia improvvisa bagna i festoni e preannuncia la

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 temporale che si scatenerà all'arrivo della figlia Claire. Lo scompiglio è immediato e profondo, interessi, incomprensioni, ambizioni e dubbi (un presunto furto) creano la miscela esplosiva. Anziché magiche composizioni di commedia e dramma della cinematografia francese, c'è un miscuglio di tensioni che provocano il desiderio di fuggire dalle angosce dello schermo abbandonando la sala.

Il ladro di giorni di Guido Lombardi: Salvo è un bambino educatissimo, cresciuto con zii affettuosi e corretti che l'hanno tenuto con loro da quando il padre è stato arrestato. Questo padre, interpretato molto bene da Scamarcio, ricompare e, dopo i primi momenti in cui causa al figlio smarrimento ed anche timore che voglia fargli del male, inizia con lui un percorso sì di cattiva educazione ma anche di ricostruzione degli affetti.

Le meilleur reste à venir di Matthieu Delaporte e Alexandre de La Patellière: amici dall'infanzia e sempre diversi in tutto tra loro Arthur e César vivono una serie di equivoci che portano ognuno di loro a credere l'altro gravemente ammalato. Entrambi si dedicano in modo altruistico e generoso alla cura dell'amico. Gli attori Fabrice Luchini e Patrick Bruel ci mettono del loro nell'interpretare personaggi empatici anche nelle loro idiosincrasie e quello che fa amare il film è il perfetto dosaggio di comicità e tristezza, di saggezza e follia.

Santa subito di Alessandro Piva: un documentario normalissimo su persone normalissime sulle quali si abbatte la tragedia anormale della morte violenta di una figlia. Non sono ancora tempi in cui si parla di femminicidio e Santa non è una ingenua che va all'ultimo chiarimento con un uomo che ha avuto con lei una qualunque forma di legame affettivo. Ma un documentario non è un film e la trama non deve essere avvincente. I testimoni non sono attori che devono mostrarsi adeguati al ruolo. La "protagonista" è una vittima totalmente incolpevole, una bravissima, serissima ragazza

che vive la sua vocazione senza fanatismi. Non è Santa subito ma è Santa Normalità. Dedicarle un documentario con quel titolo *Santa subito* sembra quasi un affronto alla sua vita che non cercava riflettori, che non ambiva a testimonianza di morte cruenta ma di vita esemplare. Ma anche questo termine "esemplare" è in realtà un'esagerazione: lei non si poneva come esempio, viveva spontaneamente nelle regole di educazione familiare e religione cristiana. Su questa serena normalità irrompe purtroppo il gesto folle di una personalità disturbata che per un lungo periodo si intromette tra Santa e i suoi progetti di vita, togliendole libertà di movimento fino al giorno in cui quella vita sopprime con feroci coltellate. Di fronte a una storia così sembrerebbe adeguato il silenzio, al massimo una puntata TV dedicata alla violenza sulle donne. Invece Piva ne ha fatto un documentario e questo documentario ha vinto il premio del pubblico alla Festa del cinema di Roma. Ma perché? Cosa "ha fumato" il pubblico? Quale escamotage è stato adottato per far votare questo film e non altri in concorso che erano bei film, divertenti alcuni, impegnati altri, in qualche caso con ottime regie, in altri con splendidi interpreti? Non sembra necessario fare confronti con titoli precisi, non si possono fare confronti, rimane solo fortissimo un interrogativo: perché?

Tornare di Cristina Comencini: Alice, quarantenne, torna dopo molti anni a Napoli dall'America per la morte del padre. Nella casa disabitata Alice ritrova il suo passato in una ragazza giovane e bella e rivede un uomo di cui sembrerebbe potersi fidare. Nulla è come appare e realtà e ricordi si intrecciano e si sovrappongono riportando a galla esperienze traumatiche. Giovanna Mezzogiorno vuole distinguersi da molte sue colleghe mostrandosi con i suoi anni, i suoi chili in più, con la sua vera pelle che non ha più lo splendore della giovinezza e con i suoi occhi che hanno perso la brillantezza del loro colore. Ma in *Tornare*, con la fissità di un'espressione persa nel passato, questo sacrificio di bellezza sembra un artificio e verrebbe voglia di dirle di togliersi la maschera. Ne *La Tenerezza*, in *Napoli velata*, si trovava una brava attrice che non era ricorsa al chirurgo plastico ma che manteneva inalterato il suo fascino e che si faceva tramite di emozioni e sentimenti. Peccato. E peccato è concludere così, con questo film di chiusura, una Festa del Cinema. La Comencini delude chi ha amato i primi suoi lavori e non sorprende con un quasi noir psicologico ambientato in una Napoli poco iconografica. Ma anche questo non è un elemento originale. Chi fa oggi film Vesuvio-pizza e mandolino?

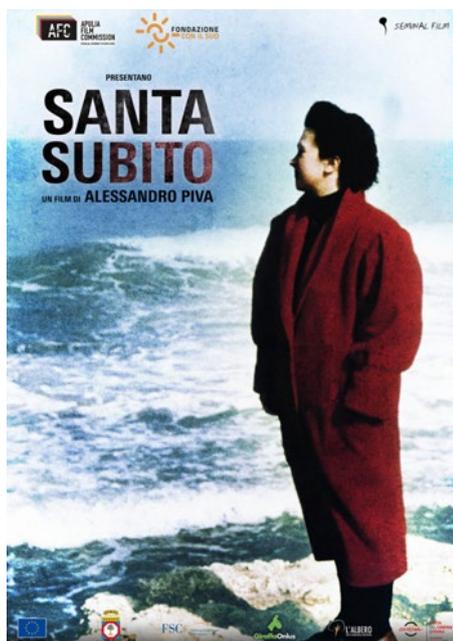
The Dazzled di Sarah Suco: valori cattolici (distorti) e la prospettiva di qualche sicurezza economica portano a scelte azzardate e a cambiamenti radicali una famiglia con tre figli. I due maggiori si rendono conto della pericolosità della scelta ma solo Camille, la più grande, avrà la lucida consapevolezza dei pericoli che la vita nella comunità religiosa comporta. Il film rende bene le perversioni del



fanatismo religioso e i rischi di plagio di personalità deboli. Per tale motivo sembra del tutto inutile giungere ad una conclusione scatenata da una turpitudine ulteriore di uno dei membri della comunità. Il grave era già accaduto. Suco è un'attrice, di recente vista ne *Les invisibles* che dà prova di ottima regia con un film dedicato a un caso di violenza psicologica e fisica perpetrata all'interno di una comunità di fanatici religiosi. Con delicatezza alcune sfumature comiche si innestano in una storia dura.

La sezione Alice nella città ha premiato (a differenza del premio del pubblico ai film della Festa in concorso) un film degno di riconoscimento. Altrettanto apprezzabile è stato il premio della Giuria di Alice a *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Lorenzo Mattotti. Un film d'animazione tratto dall'omonimo racconto di Buzzati, fantastico nel vero senso del termine con immagini, colori e voci (da Servillo a Camilleri) che piacerà ai bambini ma ancor più agli adulti i quali forse dovranno dedicargli una doppia visione: non far perdere quest'emozione a figli o nipoti ma ritornare a goderselo da soli per poterlo apprezzare ancor di più. Ci sono state edizioni migliori della Festa del Cinema di Roma ma, per chi ha avuto il coraggio come la SQ di fare scelte a volte azzardate ma presuntuosamente convinte ed è andato a vedere quei film che risultavano più vicini alla propria sensibilità, sono rimasti, comunque, più titoli da ricordare. Ciò nonostante la SQ ha fatto un errore madornale: ha voluto rivedere *Miracolo a Milano*. Ora sarà perché si è rivista l'opera di Zavattini sul grande schermo, sarà perché l'opera è stata restaurata di recente, sarà perché si tratta di uno di quei film che una volta visti fanno parte dell'empireo dei propri ricordi, fatto sta che la SQ ha constatato come tra certi capolavori e tutto il resto (limitandoci al 2019 ci si metta oltre la Festa Roma anche la Mostra d'arte cinematografica di Venezia) non ci sia proprio storia.

La Spettatrice Qualunque



#RomaFF14 | Festa del Cinema di Roma 17 | 27 ottobre 14. Edizione 2019

La belle époque

Di Nicolas Bedos, con Daniel Auteuil, Guillaume Canet, Doria Tillier, Pierre Arditi il film esplora le dinamiche intrafamiliari di due coppie contrapposte; quella di Marianne e Victor e quella di Margot e Antoine. Una Fanny Ardant in stato di grazia, ricorda i tempi in cui al fianco del suo compagno nella vita e nell'arte, Francois Truffaut, recitava *La signora della porta accanto*, con un trasporto ed una vitalità che riemerge in questo piccolo capolavoro, dove il regista, sulla scia delle opere di Lelouch affronta le tematiche della coppia e della famiglia con un occhio tutt'altro che banale. Presentato in anteprima al Festival di Cannes 2019 il film è stato presentato alla Festa del Cinema di Roma ricevendo il Premio **Diari di Cineclub** e ha riscosso grande successo di critica e di pubblico



Paola Dei

Tutto ha inizio quando Marianne, psicoanalista dispotica non riesce a trovare più in Victor, il marito fumettista stanco del proprio lavoro e senza altri interessi, la voglia di vivere che lei sente invece di avere. Come nelle miglio-

ri tradizioni, prova a consolarla Francois, il miglior amico del marito che però si rivela ben presto scontato e noioso tanto e forse più di Victor. È in questo momento che entra in scena Antoine, un imprenditore che propone alle persone di rivivere la propria personale Bella époque, attraverso una ricostruzione accurata dei costumi, dei luoghi, delle ambientazioni e delle atmosfere. Victor raccoglie subito la proposta e decide di rivivere il 16 maggio del 1974, giorno in cui incontrò il grande amore della sua vita, Marianne che nella finzione viene interpretata da Doria Tillier, la nuova icona sexy del cinema francese, musa e compagna del regista interpretato da Guillaume. Doria con la passionalità e la curiosa fascinazione che il fumettista suscita in lei riesce a farlo innamorare nuovamente della ragazza dai capelli rossi che molti anni prima lo aveva subito conquistato e Victor attraverso il passato può riannodare i fili del suo futuro. La capacità del regista di mescolare realtà e finzione con la tipica grazia de la comédie française, rende il film gradevolissimo. Colpi di scena, qui pro

quo, frasi ironiche, condiscono la parte malinconica con il pizzico di umorismo necessario a farci digerire gli eventi e convincendoci che ciò che accade è la realtà dentro un'altra realtà. Bedos è attentissimo nella ricostruzione di un'epoca e cura i dettagli del trucco e parruccho con grande meticolosità allo stesso modo in cui nel film Guillaume Canet ricostruisce le ambientazioni di un passato remoto ma rimasto vivo e presente nella mente del protagonista. Il film che ha una funzione terapeutica intreccia la nostalgia della memoria con le mani dei due protagonisti Marianne e Victor, seppur consapevoli del fatto che se feriranno ancora, sanno anche che sono fatti l'uno per l'altra e che nessuno è in grado di accendere in loro passione e amore come accade fra loro due. In una intervista fattagli a Cannes il regista ha detto: "Tutto nasce da un'immagine che ho da sempre in mente, da una situazione che trovo al tempo stesso patetica e



divertente. Avevo davanti agli occhi un uomo che va avanti da anni a litigare con la moglie, che lo critica per la sua mancanza di socievolezza e per la sua incapacità di adattarsi ai tempi. L'uomo esce dalla cucina e si dirige in fondo al corridoio dove esiste una piccola



stanza in cui tutto, dalle pareti alle vecchie vhs, lo riporta agli anni Settanta. È come se entrasse in una speciale bolla di protezione che si è creato egli stesso per regredire, tornare indietro nel tempo e tirare un sospiro di sollievo. Dall'immagine di quest'uomo che vacilla nel presente e si nasconde in un periodo i cui codici lo rassicurano e proteggono è nata l'idea di *La Belle Époque*, una commedia che ha come obiettivo quello di mettere in scena le vertigini e la sconfitta psicologica che spesso si provano nel vivere il presente e il loro antidoto, se vogliamo a volte ridicolo e molto commovente". Ha poi aggiunto: "Come nel mio film precedente, *Un amore sopra le righe*, la storia raccontata è del tutto inventata. Faccio però riferimento spesso a cose che sono accadute a me o a persone che mi stanno intorno. D'altra parte, ho bisogno di caratterizzare i personaggi con caratteri, emozioni e così via. Tendo dunque a bilanciare finzione e realtà in

un continuo gioco di specchi: se una situazione non mi tocca particolarmente da un punto di vista personale, non sono in grado di raccontarla mentre, se dall'altro lato riproduce meccanicamente qualcosa di vero, non mi dice cinematograficamente molto. *La Belle Époque*

parla del tempo che passa e dell'importanza dei ricordi. Senza voler fare il Marcel Proust della situazione, da sempre credo di aver paura dei sentimenti che svaniscono o dei ricordi che scompaiono. Con i miei film e spettacoli teatrali, cerco - invano - di recuperare attraverso la finzione l'intensità di un momento e di rimettere insieme frammenti di esperienze vissute: ricordi ed esperienze sono tutto ciò di cui siamo fatti. Sebbene la nostalgia per me la storia, non sono caduto nella retorica e ho evitato di far

comparire il passato meglio del presente: racconto semplicemente la nostalgia di un uomo vulnerabile, che ha visto le pagine di un romanzo, di un giornale o di un fumetto, trasformarsi in una emoticon o in una gif". I ricordi come fulcro per andare verso il futuro hanno convinto pubblico, critica e la giuria di **Diari di Cineclub**, al punto che possiamo affermare che questo è uno dei film più belli di questo 2019.

Paola Dei

Su **Diari di Cineclub Radio DdCR** due recensioni su questo film Premio **Diari di Cineclub** #RomaFF14:

Maria Rosaria Capozzi | www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio/94-rddc-diari-di-cineclub-radio/632-la-belle-epoque

Paola Dei | <https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio/94-rddc-diari-di-cineclub-radio/633-la-belle-epoque-recensione-di-paola-dei>

The Irishman: un requiem per l'America



Angel Quintana

“...Col passare del tempo” cantava Sam accompagnato dal piano nel caffè di Rick in *Casablanca*. Il buon cinema è sempre stato quella forza che ha saputo fermare il tempo. I grandi film ci hanno mostrato del tempo presente le erosioni del passato e ci hanno

raccontato ciò che non c'è più e che appare oggi irrecuperabile. Il cinema ha la capacità di mostrarci ciò che non potrà mai più tornare, perché quando il presente scalfisce il tempo trascorso, alla fine di pochi anni di quel tempo se ne perde la memoria lasciando solo poche tracce e le sue rovine. In *The Irishman* (L'Irlandese) di Martin Scorsese, il tempo ci racconta molte cose. In primo luogo, esso distrugge un'amicizia maschile che era stata forgiata da una lealtà reciproca trasformata in un codice di comportamento. Il trascorrere del tempo ha trascinato con sé anche i tradimenti che hanno messo in crisi vincoli forti, anche se per tutti i personaggi che hanno animato il film il grande tema non sta nei motivi della loro fedeltà, ma nel fatto stesso che essa possa sopravvivere o meno alla legge del tempo. Il film ci racconta anche come la consunzione del tempo alla fine non lasci altro che detriti. Nella vecchiaia le persone si trasformano in schiave della loro sedia a rotelle e delle medicine. Esse vengono trasferite come prigionieri in centri geriatrici, restando sole e completamente abbandonate da quella che un tempo era stata la loro famiglia di riferimento. *The Irishman* inizia proprio con l'immagine decrepita di Frank Sheeran in una casa di cura. Da lì ricorda dei momenti che ha vissuto nel passato, ma col riemergere di questi ricordi si ravviva anche la consapevolezza che nulla di tutto ciò che ha vissuto potrà mai essere recuperato e che tutti coloro che hanno popolato la sua vita non

appaiono che dei semplici fantasmi. Gli amici sono morti, i nemici sono scomparsi e i rivali non ci sono più perché non ce n'è più ragione in quanto anche il potere è svanito. Tutto ciò che era appartenuto al suo mondo si è trasformato nel nulla, nei resti di un intero universo trasformatosi in cenere. Il tempo ha

finito per cancellare anche qualcosa di essenziale riferito a un genere cinematografico: il cinema sulla mafia, di cui Martin Scorsese è stato tra coloro che hanno contribuito a dargli specifica forma. Ma Robert De Niro, Joe Pesci, Al Pacino o Harvey Keitel non sono più quei giovani che hanno a suo tempo sparso sangue per la conquista del potere, ora anche loro sono fantasmi di un'altra epoca, di un'altra collocazione del cinema. Ad un certo punto del film rivediamo i loro volti ringiovaniti grazie all'utilizzo di una maschera digitale, ma vedendo i loro volti trasformati da un artificio tecnologico acquisiamo la consapevolezza che non torneranno ad essere mai più loro stessi. Essi si perdonano dagli effetti della solitu-

lunga agonia è disposto ad assistere ai propri funerali. Probabilmente, questo funerale non riguarda solo questo specifico genere, ma appare come la sepoltura definitiva di quella che negli anni Settanta si chiamava la Nuova Hollywood e che è stata fagocitata col tempo dai blockbusters - *Marvel Cinematic Universe* appare all'orizzonte - e dalle serie televisive. È per tutti questi motivi che *The Irishman* si proietta come opera collocata in un crepuscolo, in quel particolare momento del tempo in cui il buio avanza e in cui resisteranno solo un pugno di naufraghi. Non sorprende quindi che il formato in cui è stato prodotto *The Irishman* non sia la distribuzione tradizionale, ma una piattaforma ibrida nata da un processo di delocalizzazione

irreversibile della propria cinematografia. Come la maggior parte dei film di Martin Scorsese, anche *The Irishman* ha al suo interno una storia morale. Nell'universo descritto dal film, l'etica è stata sostituita da altri codici. L'amicizia è diventata un elemento fondamentale per la sopravvivenza, ma lo sono anche la lealtà o la sottomissione. Gli esseri che popolano il film vivono in un mondo segnato dall'assenza di ogni colpa, con l'obbligatorietà che ciò che dovrà essere realizzato come proponimento ultimo dovrà per forza essere realizzato. Inoltre non emerge nessuna disapprovazione se l'azione deve svolgersi per rafforzare i collegamenti interni al clan familiare, se è utile per saldare il potere all'interno del piccolo microcosmo. Non importa poi che il clan familiare distrugga la famiglia biologica. Non c'è pietà per le vittime perché non c'è consapevolezza del crimine, né del peccato. Scorsese non mostra le condotte umane per certificare il funzionamento di una determinata organizzazione criminale, la mostra come per chiedere come sia stato possibile sopravvivere senza porsi dei dubbi di natura morale. Mentre il tempo avanza e quando i personaggi sono soli nella loro vecchiaia prima che la morte sopravvenga, nasce in loro la consapevolezza della fine. È

da questo momento che sorge anche la possibilità della redenzione. In *The Irishman*, la confessione non si trasforma in pentimento o in un riconoscimento della colpa. La confessione non è altro che la materializzazione dell'assioma di Blaise Pascal: nel caso in cui Dio esista, è

segue a pag. successiva



dine nella loro vecchiaia e se sono resuscitati dallo schermo lo sono per intonare un Requiem nei confronti del Cinema, una sorta di messa funebre in cui si seppelliscono molte altre cose. *The Irishman* non solo seppellisce un genere cinematografico ma anche un certo modo di intendere il cinema, il quale dopo una

segue da pag. precedente

miglior essere buoni con il Creatore, per questo motivo è conveniente confessare affinché il peccato non condanni gli assassini al fuoco eterno. *The Irishman* si conclude con l'immagine di una porta socchiusa. La storia non può essere chiusa perché di fronte alla trascendenza rimangono sempre dei dubbi. Frank Sheeran - Robert De Niro - non sa cosa può succedere perché non sa se esiste il peccato. Insieme a *Il Padrino II* di Francis Coppola e ad *Il Traditore* di Marco Bellocchio, *The Irishman* è uno dei pochi film sulla mafia con un carattere marcatamente politico. Jimmy Hoffa - Al Pacino - è l'uomo che ha dominato il sindacato dei trasporti americano. Nell'*American Society*, diversi camionisti esponevano una massima: "Senza camion l'America si ferma. Senza camion l'America si trova". La forza del sindacato dei trasporti americano è incommensurabile in un paese in cui tutta la merce viaggia da costa a costa in camion di grosse dimensioni. Hoffa è stato il capo del sindacato dei trasporti, apparentemente non come un "capo mafioso" ma come una figura politica che ha usato gli strumenti della politica e della corruzione per mantenersi al potere. Il personaggio di Hoffa - su cui è stato realizzato un film biografico interpretato da Danny DeVito negli anni Ottanta - è una figura molto importante perché fa parte della storia recente dell'America. Il potere di Hoffa entra in aperta contraddizione con il potere della famiglia Kennedy. Hoffa usa le sue reti per fornire armi agli invasori che decidono di invadere Cuba nella Baia dei Cochinos per tentare di estromettere Fidel Castro dal potere. Hoffa si oppone anche a Bob Kennedy affinché sia lui a controllare dall'ufficio di procuratore di stato alcune lobby economiche. E per un certo periodo sempre Hoffa funge da fedele servitore di Nixon. La sua posizione di potere e le sue crisi personali hanno molto a che fare con il tempo della politica, quello che ha sviluppato operazioni criminali all'ombra del potere mafioso incidendo non poco sugli avvenimenti della politica americana dall'era Kennedy al caso Watergate. È in questo momento che la storia di questo personaggio vissuto all'ombra di un leader politico, si proietta in una dimensione riflessiva sul passare del tempo e sulle fluttuazioni del potere. In politica tutto è istantaneo e quando il tempo passa rimane solo la memoria. Come possiamo distruggere la memoria di un essere potente? Negli Stati Uniti per distruggere il potere non è necessario assassinarlo, né imprigionarlo, ma farlo scomparire senza lasciare traccia. Jimmy Hoffa è scomparso certo dalla vita pubblica, ma è scomparso anche dalla memoria collettiva. È per questo motivo che la grande riflessione sul passare del tempo che propone *The Irishman* è anche una riflessione sulle reti del potere che nel passato sono state illuminate e che poi però sono passate nell'ombra. Se il tempo erode tutto, erode anche il tempo della politica, cioè il tempo del potere. Grazie al tempo che se ne va!

Ángel Quintana

Tradotto dallo spagnolo da Marco Asunís

Questo articolo è stato tradotto dallo spagnolo. Per favorire i lettori dei circoli di cinema esteri in lingua spagnola, pubblichiamo anche in lingua originale

Réquiem por América

"As time goes by" cantava Sam desde un piano del Rick's café en Casablanca. El buen cine siempre ha sido aquel que ha sabido esculpir el tiempo. Las grandes películas nos muestran las erosiones del pasado en el presente y nos retratan aquello que acaba siendo irreparable. El cine nos muestra aquello que jamás podrá volver porque cuando el tiempo erosiona un determinado presente, al cabo de unos años se lo lleva todo y solo deja los vestigios y las ruinas. En *The Irishman* de Martin Scorsese el tiempo se lleva muchas cosas. En primer lugar destruye una amistad masculina que había sido forjada a partir de unas lealtades convertidas en código de conducta. El tiempo también se lleva consigo las traiciones que ponen en crisis los pactos preestablecidos ya que para todos los personajes que pueblan la película la gran cuestión no reside en los motivos de la fidelidad, sino en si es posible llegar a sobrevivir o no al propio paso del tiempo. También vemos como la erosión no deja más que escombros. En la vejez, las personas se convierten en esclavas de su silla de rueda y de las pastillas. Residen como prisioneros en centros jerárquicos, están solos, completamente abandonados de lo que antaño fue su fiel corte. *The Irishman* empieza con la decrepita imagen de Frank Sheeran en un geriátrico. Desde allí recuerda algo que vivió, pero al resucitar sus recuerdos toma conciencia de que nada de todo aquello que vivió podrá regresar y de que todos aquellos que poblaban su vida actualmente no son más que fantasmas. Los amigos han muerto, los enemigos han sido eliminados y los rivales ya no existen porque el poder se ha esfumado. Todo aquello que había formado parte de un mundo se ha convertido en la nada, los restos de todo un universo no son más que cenizas. El tiempo también ha acabado borrando alguna cosa esencial de un género -el cine de mafioso, del que Martin Scorsese fue uno de los que ayudaron a darle forma. Robert De Niro, Joe Pesci, Al Pacino o Harvey Keitel ya no son aquellos jóvenes que utilizaron la sangre para conquistar el poder, ahora son espectros de otro tiempo, de otro lugar del cine. En algún momento de la película encontramos sus rostros rejuvenecidos gracias a la utilización de una máscara digital, pero al ver sus rostros convertidos en un artificio digital adquirimos la certidumbre de que nunca más volverán a ser ellos mismos. Ellos también están perdidos en la soledad de su vejez y si resucitan en la pantalla es para entonar un Réquiem hacia un cine, una misa fúnebre en la que se entierren muchas cosas. *The Irishman* no solo entierra un género sino también un cierto modo



de entender el cine que después de una larga agonía está dispuesto a asistir a sus propios funerales. Probablemente, el entierro no solo afecta a un género determinado sino que es el entierro definitivo de aquello que en los años setenta se denominó Nuevo Hollywood y que ha sido fagocitado por los blockbusters -Marvel en el horizonte- y por las series de televisión. Es por todos estos motivos que *The Irishman* se convierte en una obra situada en el crepúsculo, en aquel momento en que todo está a punto de acabar y sobre el que empieza a surgir la conciencia de que solo van a quedar un puñado de naufragos. No es de extrañar por tanto que el formato en el que se ha exhibido *The Irishman* no sea la distribución tradicional, sino una plataforma híbrida nacida de un irreversible proceso de deslocalización del propio cinematógrafo. Como la mayoría de las películas de Martin Scorsese, *The Irishman* es también un cuento moral. En el universo descrito en la película, la ética ha sido substituida por otros códigos. La amistad se ha convertido en un código fundamental para sobrevivir, pero también lo son la lealtad o la sumisión. Los seres que pueblan la película viven en un mundo marcado por la ausencia de toda culpa, con la certidumbre de que siempre se lleva a cabo aquello que es preciso llevar a cabo. Tampoco existe la reprobación de una acción ya que todo se ha hecho para tejer los vínculos dentro de la familia profesional, para solidificar el poder en el interior de un microcosmos. No importa que la familia profesional destruya a la familia biológica. No hay Piedad para las víctimas porque no existe conciencia del crimen, ni tampoco conciencia del pecado. Scorsese no muestra las conductas para certificar el funcionamiento de un determinado organismo criminal, las muestra para preguntarse cómo ha sido posible sobrevivir sin que exista la duda moral. Mientras el tiempo avanza y a medida que los personajes se encuentran solos en la vejez y ante una muerte cercana, surge la conciencia del fin. Es a partir de este momento en que surge también la posibilidad de la redención. En *The Irishman*, la confesión no se convierte en arrepentimiento,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ni en el reconocimiento de una culpa. La confesión no es más que una materialización de la apuesta de Blaise Pascal. En el caso de que Dios exista es mejor estar a buenas con el Creador, por este motivo es conveniente confesarse no sea que el pecado condene a los asesinos al fuego eterno. The Irishman finaliza con una puerta entreabierta. El relato no puede cerrarse porque ante la trascendencia siempre existe la duda. Frank Sheeran -Robert De Niro no sabe lo que puede pasar por que no sabe si el pecado existe. Junto con El padrino II de Francis Coppola i Il Traduttore de Marco Bellocchio, The Irishman es una de las pocas películas sobre la mafia con un carácter marcadamente político. Jimmy Hoffa -Al Pacino es el hombre que dominaba el sindicato de transportes. En la Sociedad americana, algunos camioneros aún llevan pegado en su vehículo una máxima: "Whithout trucks America Stops -Sin camiones América se para". La fuerza del sindicato del transporte es inconmensurable en un país en el que toda la mercancía se desplaza de costa a costa en grandes camiones. Hoffa es el jefe del sindicato de transportes, aparentemente no es un "capo mafioso" sino una figura política que utiliza los instrumentos de la política y la corrupción para mantener-se en el poder. El personaje de Hoffa -sobre el que se realizó un biopic interpretado por Danny de Vito en los ochenta- es una figura clave porque es parte de la historia de América. Su poder entra en contradicción en el poder del clan Kennedy. Hoffa utiliza sus redes para proporcionar armas a los invasores que deciden llevar a cabo el asalto a Bahía Cochinos para sacar a Fidel Castro del poder en Cuba. Hoffa también se muestra contrario a que Bob Kennedy controle desde la fiscalía del estado determinados lobbies económicos y durante un cierto tiempo actúa como un fiel servidor de Nixon. Sus posición el poder y sus crisis personales tienen mucho que ver con el tiempo de la política, de modo parecido a como el poder a la sombra de la mafia tiene mucho que ver con las fluctuaciones de la política americana desde la era Kennedy hasta el caso Watergate. Es en este punto que esta historia de un personaje a la sombra del líder político se convierte también en una reflexión sobre el paso del tiempo en las instancias del poder. En política todo es instantáneo y cuando el tiempo pasa solo queda la memoria. ¿De qué modo podemos destruir la memoria de un ser poderoso? En América para destruir el poder no es preciso ni asesinarlo, ni llevarlo a la cárcel, sino hacerlo desaparecer sin dejar rastro. Jimmy Hoffa desapareció de la vida pública, pero también desapareció de la memoria colectiva. Es por este motivo que la gran reflexión sobre el paso del tiempo que propone The Irishman es también una reflexión sobre las redes del poder que están a la luz y que después pasan a la sombra. Si el tiempo todo lo erosiona también erosiona el tiempo de la política, es decir el tiempo del poder. As time goes by.

Ángel Quintana

Questo articolo è dedicato all'imperatore del Giappone Naruhito, il quale, in data 14 Novembre, ha presenziato al misterioso rito "Dajiosai", uno dei più suggestivi e controversi della tradizione shintoista. Si dice che durante la notte l'imperatore entri in contatto con la sua antenata, la dea del sole Amaterasu-O-Mikami, per rinnovare la discendenza divina della famiglia reale. Durante la notte, tramite una unione spiritual-carnale con la dea, l'imperatore prega per un anno di prosperità e di pace

La leggenda di Narayama

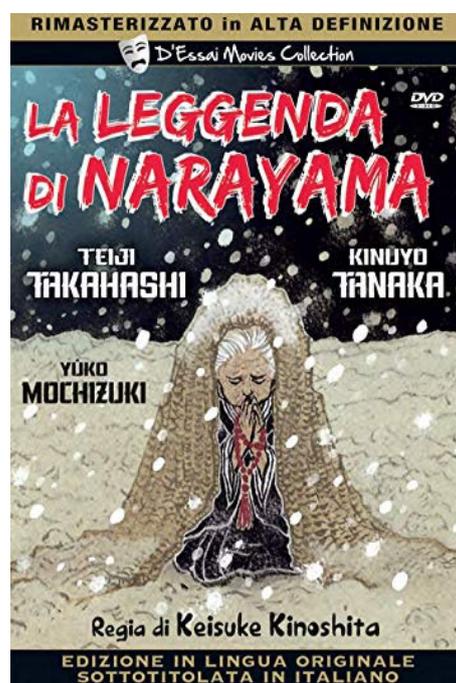
Una spietata riflessione sulla caducità della vita



Ignazio Gori

Essendo un appassionato del mondo giapponese, conoscevo già da tempo il teatro *kabuki*, ma non conoscevo le sue influenze sul cinema a partire dall'inizio degli anni '50, o addirittura le commistioni di genere, ovvero quel "cinema di teatro" (ricordate *Che cosa sono le nuvole* di Pier Paolo Pasolini o *Querelle de Brest* di Fassbinder o ancora, ma solo in parte, *La corona di ferro* di Alessandro Blasetti?) tanto raro quanto difficile da rappresentare. Per chi non lo sapesse il *kabuki* è una forma teatrale che risale all'inizio del '600 e ha come caratteristica la scarsa caratterizzazione dei personaggi – sempre in riferimento al teatro occidentale – e questo porta ad una inevitabile lettura più sottile del testo. Le storie sono espresse attraverso l'emotività dei personaggi, e dunque attraverso la particolare bravura mimica ed emotiva degli attori. Il particolare prevale sempre sul generale: ad esempio non si parla esplicitamente di politica, ma si parla di corruzione, non si parla di morte bensì di una eventuale agenzia funebre economicamente più conveniente, e così via. Dato dunque per inciso questo concetto di base, quando mi sono imbattuto nel capolavoro di Keisuke Kinoshita *La leggenda di Narayama* (1958) – in giapponese *Narayama bushikō* – ne sono rimasto folgorato, apprendomi quel varco che mi mancava di approfondire tra i vari filoni stilistici giapponesi. Presentato alla Mostra Cinematografica di Venezia, il film è tratto da un romanzo di Shichirō Fukazawa, *La ballata di Narayama*, ma Kinoshita è riuscito, partendo dalla tradizione degli anni '30 che voleva il cinema come prolungamento prospettico del teatro, a costruire un'atmosfera scenografica stupefacente, innescando nello spettatore il riferimento simbolico al teatro *kabuki*, ma allo stesso tempo anche a farlo riflettere su uno stile decisamente nuovo. La musica non è in sottofondo, ma sembra provenire direttamente dalla scena rappresentata; ci sono molte pose, scene lunghe col minimo impiego di movimento: perché, come diceva l'immenso Lindsay Kemp (1938-2018), economizzare lo spazio è la vera poesia del teatro. E poi c'è la voce fuoricampo portante che sostituisce il narratore di scena del teatro. Insomma in questo film c'è tutto questo ma con una forte caratterizzazione, talmente forte e spiccata da sembrare astratta. La vicenda sembra rappresentata attraverso la mostra di quadri pittorici, anzi, l'intera pellicola sembra splendidamente ricolorata da un pittore naif; un effetto ottico posticcio, invece

è tutto materiale originale. I colori sono essenze di colore, il rosso è più rosso del rosso, così come l'azzurro o il violetto, il giallo del grano o il verde della natura. Ma andiamo nello specifico della trama. Si tratta di un dramma che prende spunto da un romanzo a sua volta tratto dalle diversificanti vulgate di una leggenda popolare giapponese, la quale tramanda



da l'antica pratica dell'*Obasuteyama*, che poi è il nome alternativo del monte Narayama. Questa pratica, che ora può apparire come un terribile atto di egoismo e sadica crudeltà, prevedeva l'allontanamento e l'abbandono degli anziani che avessero compiuto il settantesimo anno di età. Non potendo più lavorare, rendersi utili nei campi o in casa nelle faccende domestiche, venivano portati letteralmente in spalla dai primogeniti – come se fosse un passaggio di testimone generazionale – sulla vetta del Narayama dove, abbandonati al freddo e alla fame, sarebbero presto morti di stenti, senza nemmeno una degna cerimonia religiosa. Ed è questa infatti la sorte che tocca alla vecchiaia, saggia e rassegnata vedova Orin (la bravissima Kinuyo Tanaka), protagonista del film di Kinoshita. La straziante poetica del film racconta dell'estrema responsabilità che gli anziani avevano nei confronti della giovinezza, della famiglia, di un rispetto cosmico del tempo e della vita che ora, con la giusta maturazione di associazioni che tutelano i diritti

segue a pag. 54

Maurizio Ponzi, Al cinema da giovani. Giudizi, amori e insofferenze in compagnia dei film più amati

(a cura di Piero Spila), Falsopiano, Alessandria 2019, pp. 303



Roberto Chiesi

È stata un'idea felice riunire in un volume - *Al cinema da giovani. Giudizi, amori e insofferenze in compagnia dei film più amati* - gli scritti di cinema del regista cinematografico e televisivo Maurizio Ponzi e bisogna ringraziare Piero Spila (critico e vicepresidente del SNCCI e collaboratore alla sceneggiatura dei tre ultimi film di Ponzi) - che ha curato il volume "in incognito", ne ha scritto la prefazione e realizzato un'intervista introduttiva col regista - e un altro critico, Fabio Francione, che l'ha pubblicato nella collana da lui diretta per Falsopiano, "Viaggio in Italia". Un'idea felice e utile perché nell'arco di soltanto cinque anni, dal 1964 al 1969, quando aveva fra i venticinque e i trent'anni, Ponzi ha svolto un'intensa attività di critico e saggista di cinema (nonché di intervistatore), per storiche riviste quali "Filmcritica", "Cinemasessanta", "Cahiers du cinéma" e "Cinema&Film", di cui fu anche uno dei fondatori. Poter leggere i suoi testi riuniti insieme in un unico volume, è un'occasione preziosa per apprezzare l'intelligenza e l'acutezza delle sue considerazioni sui film e sugli autori che ama, scritte in una prosa sempre limpida e fluida, estranea a qualsiasi compiacimento e intesa a stabilire una comunicazione con il lettore incentrata sugli argomenti, i temi, i motivi che l'autore ritiene essenziale comunicare e analizzare. Peccato soltanto che anche questo volume, come quasi tutte le edizioni Falsopiano, difetti di un'attenta correzione delle bozze e abbondino refusi e errori (per esempio Katharine Hepburn regolarmente ribattezzata "Katherine" Hepburn), ma pazienza. Ad avvicinare il lettore che si è inoltrato nelle quasi trecento pagine del libro, è il perfetto equilibrio di passione e ragione che ispira Ponzi nelle sue analisi, in anni dominati da roventi e spesso dogmatici dibattiti ideologici. Passione e ragione che si ritrovano nell'attenzione, nella sensibilità che riserva alle sequenze, ai dettagli illuminanti da cui deriva considerazioni sul film o sull'opera del cineasta di cui parla, dando sempre prova, fra l'altro, di una competenza non comune. Una competenza schietta e asciutta, immune da qualsiasi pulsione accademica, ma sempre animata da un'adesione profonda e calorosa a un certo cinema, precisamente a quel cinema hollywoodiano dove si riconosce l'individualità di un autore nel tessuto produttivo, a quel cinema italiano ascrivibile, almeno in parte, alla linea rosselliniana e alla Nouvelle Vague francese. Il valore di queste pagine risiede inoltre nel contributo che offre a comprendere meglio quale fosse il clima del dibattito culturale intorno

alla metà degli anni '60, quando il cinema era ancora al centro dell'industria dello spettacolo, e quale fosse il ruolo della critica, incomparabilmente più significativo di quello che riveste oggi, quando l'analisi viene spesso accantonata a vantaggio di un'informazione non di rado promozionale e fasulla, per non parlare delle penose e sciocche derive della "critica" universitaria e non, che santifica il "cinema spazzatura". A questo proposito, nella bella intervista che apre il volume, Ponzi racconta che tutte le mille duecento copie di una rivista elitaria come "Cinema&Film" andavano esaurite e la testata campeggiava nelle fotografie di librerie pubblicate nelle riviste di arredamento e design: un dato che può sembrare soltanto esteriore ma che invece offre un indizio di quale fosse il prestigio di cui poteva godere, all'epoca, una rivista di cinema



scritta con competenza e passione. Interessanti sono anche i ricordi che Ponzi evoca nell'intervista, non soltanto di spettatore ma anche di giovane critico che realizza i suoi primi documentari su personalità quali Pasolini e Rossellini e quindi ha la possibilità di frequentarli e in alcuni casi (come con Pasolini) di collaborare anche con loro (con Fellini, che peraltro l'autore non ha mai amato molto, l'incontro fu mancato ma originò un originale e interessante documentario, *Fellini in città*, 1967, dove ha riunito gli interventi, non solo lusinghieri ma anche molto critici verso l'autore di 8 ½, di grandi cineasti dell'epoca, da Bellocchio a Pasolini stesso, da Ferreri a Cottafavi a Godard

etc.). Nella prima parte del libro, sono stati raccolti i saggi su alcuni autori amati da Ponzi, come Orson Welles (su un film ritenuto minore come *Lo straniero*, 1946, e su *Falstaff*, 1965), Jacques Demy (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964 e il mediometraggio *Le Bel indifférent*, 1957), Luis Buñuel, Fritz Lang, Alain Resnais, Joseph Losey, Sam Peckinpah, Robert Bresson, Roberto Rossellini e Michelangelo Antonioni. In queste pagine vanno segnalate, ad esempio, le considerazioni su *Lo Straniero* di Welles ("una delle più lucide analisi che il cinema abbia fatto del comportamento della borghesia davanti al nazi-fascismo; la parabola che va dall'ammirazione alla fiducia, dal sospetto alla rivelazione, alla delusione di un certo tipo per quel che il nazismo è stato, è in questo film rappresentata in modo vigoroso e illuminante"), sul Lang "americano" al cui proposito Ponzi condivide con i "Cahiers" l'idea della continuità rispetto al periodo tedesco, sul film d'esordio di Peckinpah, *La morte cavalca a Rio Bravo* (1961), l'attenzione all'uso della dissolvenza in *Au Hasard Balthazar* (1966) di Bresson, un autore che "crea non mettendo in scena ma filmando l'infilabile segreto dei suoi personaggi". La seconda parte del libro, invece, inanella una serie di pagine dedicate a singoli film, dai *Fuorilegge del matrimonio* (1963) dei fratelli Taviani a *La ricotta* (1963) e *Comizi d'amore* (1964), due film di Pasolini (autore cui Ponzi dedicò anche una delle prime monografie sul suo cinema, pubblicata dall'AIACE nel 1972), da Cottafavi a Lattuada e Riccardo Freda, di cui anche Ponzi, come i critici di "Positif", ammira la "sapienza figurativa davvero rara" mentre stronca con inusuale ferocia l'Elio Petri di *A ciascuno il suo* (1967) per l'uso dello zoom ("un articolo in effetti esageratamente cattivo, non per la parte che riguardava l'uso dello zoom, che potrei confermare per intero anche adesso, ma per le altre cose che affermavo e che francamente mi potevo risparmiare", riconosce nell'intervista introduttiva). Inoltre il futuro regista difende *Gertrud* di Dreyer ("opera di depurazione"), esalta anch'egli, come i confratelli dei "Cahiers" l'opera di Godard e la sua concezione del montaggio ma soprattutto il cinema statunitense d'autore, da Jerry Lewis (autore anche quando è solo attore) a Delmer Daves, da Allan Dwan a John Huston, da Billy Wilder a Otto Preminger, John Ford e Robert Aldrich, e, naturalmente, Hitchcock, di cui il critico analizza un telefilm semiconosciuto, *Mani in alto* (1957) ("il pericolo derivante dal banale, dal quotidiano, dal normale, da quello di cui l'americano si fida, arriva improvviso e giustiziere a turbare la quiete di un mondo semi-addormentato") e un film considerato minore, *Marnie* (1964) e lo stesso fa per Chaplin e il suo ultimo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

film, *La contessa di Hong Kong* (1966), oltre al più celebrato *Il circo* (1928) che negli anni '60 ritornò nelle sale dopo essere rimasto invisibile alcuni decenni. Le pagine critiche di Ponzi, come si diceva, costituiscono anche un referto per comprendere il clima delle discussioni di cinema degli anni '60 ed emergono anche numerosi dati su orientamenti oggi completamente mutati, come la valutazione che il cinema italiano di quel periodo fosse "in crisi", laddove gli anni '60 appaiono indiscutibilmente un'età aurea o la "sottovalutazione" del cinema di Rossellini, o ancora il discredito in cui era tenuta la cosiddetta commedia all'italiana, da Monicelli a Risi, discredito condiviso dallo stesso Ponzi. Nella terza parte, dopo un ironico intervento all'epoca non firmato in risposta alla rivista "Ombre rosse", leggiamo una serie di interviste di notevole interesse, realizzate in collaborazione con Adriano Aprà (e con altri): Alexandre Astruc parla dei propri film, della Nouvelle Vague e del cinema che ama; Jacques Rozier, fra l'altro, si sofferma sui diversi montaggi di *Adieu Philippine* (1962); Jean-Pierre Melville (raramente intervistato da critici italiani) parla in modo molto negativo della Nouvelle Vague di cui è stato considerato uno dei padri, rivendica il proprio isolamento in seno al cinema francese ed esalta il cinema "classico" e, sorprendentemente, Alberto Sordi, che aveva ammirato in *Tutti a casa* (1960) di Comencini, "uno dei più grandi attori cinematografici che io conosca". Molto belle anche le interviste a Joseph Losey che racconta le disavventure incontrate con la produzione per *Giungla di cemento* (1960) ed *Eva* (1962) e passa in rassegna buona parte della sua filmografia (compreso il meno noto *M*, remake del film di Lang), dichiarando: "penso che il cinema, come il teatro, debba avere una funzione disturbatrice e non solo in senso emozionale", e a George Cukor, che si autodefinisce umilmente un "regista interprete" e parla del proprio difficile rapporto con la censura. Bella è anche l'intervista (curata da Ponzi con Luigi Faccini nel 1965) a Alberto Lattuada, realizzata prima delle riprese della *Mandragola*, dove ripercorre la sua filmografia e, fra l'altro, si sofferma sui cromatismi della *Spiaggia* (1954): "elimina il rosso e feci tutti toni freddi: grigi, azzurrini, gialli, marrone bruciato; mi sfuggì il terzo piano, ma non potevo vestire il paesaggio e tutto ciò che passava in campo lungo". La lunga intervista a Rossellini, anch'essa risalente al 1965, ci sembra, di contro, confermare quanto sia sopravvalutato, ancora adesso, il valore delle teorizzazioni (per non parlare della sua mediocre televisione didattica, con l'unica eccezione della *Prise de pouvoir par Louis XIV*) dell'autore di *Roma città aperta* dagli anni '60 in avanti, che allinea una serie di banalità e luoghi comuni sull'arte del '900, la storia, la cultura indiana e non. Ma anche in quanto raccolta di documenti, da contestualizzare storicamente e da discutere, il libro di Ponzi costituisce una pubblicazione da conservare e consultare.

Roberto Chiesi

segue da pag. 52

della Terza Età, appare intollerabile. Ambientata in una imprecisata regione montuosa e in un'epoca medievale, la storia ruota attorno all'approssimarsi di questa estrema ed inevitabile decisione di Orin, tra la riluttanza e lo sdegno dell'adorato figlio Tatsuhei (Teiji Takahashi), che cerca di impedirglielo, nonostante la tradizione locale gli sia contro, e dall'altra parte invece – l'eterna lotta equilibrata tra *yin* e *yang* dello stesso medaglione – la gioia segreta dell'ingrato e cinico nipote Kesakichi (Danko Ichikawa) che non vede l'ora – per dirla come Alberto Sordi in *Piccola Posta* – di "liberarsi della vecchiaia!". Nelle antiche comunità e villaggi rurali del Giappone la scelta di allontanare gli anziani non era dovuta ovviamente a gratuiti atti di crudeltà e mancanza di rispetto, ma per motivi pratici. Un anziano in meno era una bocca in meno da sfamare, soprattutto nei mesi in cui il cibo e il raccolto scarseggiava. E non era raro. Dobbiamo sapere infatti, a differenza di quanto possiamo immaginare – e nel film si capisce bene – che il semplice riso bianco – base alimentare negli ultimi secoli dell'Asia intera – era una prelibatezza che si preparava una sola volta l'anno, in occasione di una festa sacra, mentre durante il resto dell'anno ci si accontentava di zuppe d'orzo e verdure. Orin dunque, rendendosi conto ormai di essere un peso per la sua famiglia, cerca di convincere suo figlio Tatsuhei ad accettare il destino delle cose, e di accettarlo con amore e rispetto, per il bene di tutti. Ma c'è un problema. Orin ha ancora tutti i denti in bocca e per un anziano di settant'anni, in quell'epoca, avere tutti i denti sani significava una vergogna, perché costringeva la sua famiglia a sfamarlo come se fosse ancora una persona giovane. Orin dunque è costretta, per giustificare la sua vecchiaia e sollecitare la sua dipartita, a romperseli, fracassandoseli. Questo è uno degli elementi più "splatter" del film e il regista ha dovuto autocensurarsi, decidendo di non mostrare il gesto esplicito di auto-violenza, per non rischiare di scandalizzare troppo il pubblico "medio" e di ciccicare al botteghino. Con i denti rotti, la decisione di Orin sembra ulteriormente alleggerita, quasi confortata, dall'arrivo della seconda moglie di Tatsuhei, Matayan (Seiji Miyaguchi) una donna bella e sensuale, devota, che solo del bene potrà fare a suo figlio, una moglie in cui Orin rivede nostalgicamente se stessa da giovane. Matayan è lo specchio giovanile di Orin, è quasi lo sdoppiato prolungamento spazio-temporale della sua vita, un piccolo miracolo del film nel film. L'accettazione della morte, che ritroviamo anche in *Vivere* (nella "Top 10" nipponica, e non solo, *all-time*), splendido capolavoro di Akira Kurosawa, anche se per motivazioni diverse – lì il cancro, qui la tradizione – è, agli occhi del regista, la più grande dimostrazione di fede religiosa e allo stesso tempo di attaccamento materiale alla vita. Chi ama davvero la vita, chi rispetta davvero i suoi oneri e doveri, accetta anche di morire. Il suicidio, detto "seppuku" – che nella tradizione giapponese e in particolare in quella samurai, troviamo in situazioni diverse – è motivato da altro, da un senso quasi virile, di fratellanza.

Tormentandosi, come solo un figlio intenerito fino all'annullamento potrebbe fare, Tatsuhei alla fine si convince, carica sua madre sulle sue spalle, e dopo la cerimonia di addio riservata a chi andava a "pregare" nell'Ospizio degli Dei, conduce sua madre sulla cima del monte Narayama, attraversando, come suggerito dai vecchi saggi del villaggio, i "Sette valichi" (anche in Giappone torna spesso il magico numero 7 della cabala). Questa del viaggio di Orin in spalla a suo figlio è una sequenza splendida, in un presepe cartonato, di luci colori e prospettive quasi irripetibili, un paesaggio che degrada, metafora di lacrime dolore e fatica, verso la cima del monte, in un piccolo cimitero di scheletrini abbandonati, dove la vecchina si accuccerà a morire, sotto una debole e magica nevicata. Come Orfeo che cerca di tornare indietro nel Regno dei Morti per riprendersi Euridice, anche Tatsuhei vorrebbe ribellarsi alla Morte e dopo aver abbandonato sua madre e fatto qualche centinaio di metri, si pente, torna indietro ... ma la saggia e decisa Orin lo scaccia bruscamente. Per la donna, afflitta e rassegnata, il gesto compassionevole di suo figlio è quasi una morte anticipata, ma il Dio della Montagna non vuole, il sacrificio deve compiersi, è inutile ribellarsi alle leggi della natura, al destino. Un segreto urlo al coraggio, che sconfinava Tempo e Spazio, ma non si ode nulla, solo la soffice neve che si adagia sulle rocce. Il finale del film è misterioso e atipico, e ha scatenato tra i critici un lotto di interpretazioni eterogenee. Il regista stacca dalla storia narrata, dall'abbandono di Orin e ci porta nel Giappone presente – presente del 1958, s'intende – mostrandoci un treno che arriva e passa veloce, in un paesaggio innevato, come nelle stampe antiche, sorpassando la stazione di una località chiamata "Obasute" – lo stesso nome della pratica di abbandonare gli anziani – forse la località dove si tramanda da sempre la leggenda del Narayama. Ma è una località reale? Cosa vorrà significare? Che il passato non muore mai? Che i perni dell'esistenza umana sono immutabili nel tempo? Un finale assolutamente geniale, aperto e inquietante. Ambiguo come solo la verità può apparire. Il romanzo di Fukazawa ha avuto nel 1983 una seconda trasposizione cinematografica ad opera di Shōhei Imamura, ma nonostante sia un ottimo lavoro, vincitore della Palma d'Oro al Festival di Cannes, non è minimamente paragonabile allo spirito e alla poetica del capolavoro di Kinoshita, il quale, dopo aver visto il film non ha tardato a manifestare pubblicamente il suo sdegno. Io credo che in definitiva *La leggenda di Narayama* sia senza dubbio un apologo universale, un'opera che potrei definire "dantesca" per assonanza, un allucinato viaggio all'Inferno. Ovvero qualcosa di favolosamente terribile. *Arigatō* maestro, per averci regalato questa magnifica allegoria del senso della vita.

Ignazio Gori

Consiglio a chiunque, stimolato dal mio articolo, volesse vedere il film, di acquistare l'ultima edizione in dvd (foto) edita quest'anno da Essai e distribuita da A&R Productions, di gran lunga superiore a tutte le precedenti.

Chaucer e Pasolini: storia di una duplice abiura e di una condivisa nostalgia

“Non per niente in questo film c'è un ontologico amore per il passato e quindi per le forme di vita superate dalla democrazia borghese. (P.P.Pasolini, Saggi sulla politica e sulla società, Dacia Maraini intervista Pasolini: Ma la donna non è una slot machine, p 1696.)



Giorgia Bruni

Geoffrey Chaucer nei 24 racconti che compongono i Canterbury tales – opera iniziata intorno al 1387 e destinata alla perenne incompiutezza a causa

della morte del suo autore – rappresenta una realtà vivace e multiforme costituita da molti personaggi provenienti da diversi ceti sociali e aventi esistenze autonome e scisse seppure, in talune circostanze, coincidenti con quelle degli altri pellegrini. Proprio quei frangenti si fanno teatro e piazza di scambio dove il lettore/spettatore ha il privilegio di assistere alla pluralità delle voci e all'incrocio dialettico di punti di vista su differenti temi. Chaucer stesso visse l'aurora e l'ascesa di un nuovo mondo borghese che si pose in antitesi ai tradizionali valori feudali. Questo tumultuoso cambiamento stravolse la sacra visione medievale di un principio unificante che collegava il finito all'infinito e il reale allo spirituale; i racconti dell'opera riflettono pienamente l'epoca di transizione e il crollo delle certezze quando

ulteriori domande e interrogativi morali rubano il posto a risposte, soluzioni e asserti. Lo scrittore, inoltre, misura sovente la distanza tra il reale e l'ideale: attraverso la triade femminile costituita dai personaggi di Griselda, Costanza e Prudenza ad esempio, egli esprime l'ideale di modelli umanamente inarrivabili. Non sussiste, poi, lo spazio per una risoluzione degli ideali in contrasto con la contingenza del mondo terreno che vengono declinati e filtrati da altri personaggi. Chaucer fu, quindi, spettatore inerte e impotente della disgregazione del proprio tempo e, in qualche modo attraverso la scrittura, rispose al richiamo disperato di conferire un nuovo ordine e un nuovo senso all'ineluttabilità del nuovo venuto aggrappandosi ai valori tradizionali, tuttavia, nonostante il ripensamento conclusivo, l'intera raccolta si snoda in un ambito fondamentalmente laico e profano. È un'opera circolare: i pellegrini non arriveranno mai alla meta ma si rammenterà, alla fine, la poco convincente veste religiosa del principio. I narratori parlano diversi linguaggi e rimandano a una realtà in perenne e instancabile movimento sprovvisto di un definito ordine storico o gerarchico religioso che lo sorregga. Il Cavaliere, il Parroco povero e il Contadino onesto sono gli unici tre narratori positivi, tuttavia le loro figure erano già estranee al tempo dell'autore inglese che, per questo, trafigge la sua triade maschile con uno sguardo gravido di un'immensa nostalgia. Il resto degli uomini è descritto nelle sue debolezze e nel suo comportamento scellerato. La nostalgia per un mondo



Pier Paolo Pasolini in una scena di "I Racconti di Canterbury" (1972)

in via d'estinzione, il rifugio in un altrove, il realismo crudo, il disagiata contrasto con una società ostile accorciano la distanza spazio-temporale tra Chaucer e Pasolini. Il poeta delle Ceneri rimpiange il vitalismo innocente e la purezza di una sessualità libera da schemi borghesi e modelli omologatori o preconfezionati imposti dalla legge non scritta del consumismo che avrebbe finito – come Pasolini sapeva perfettamente – per annientare in via definitiva le coscienze confinandole in



una melma sociale governata solo dal principio dell'indistinto. Pasolini e Chaucer sono anime affini: entrambi trovarono nell'abiura la sola soluzione per salvare le loro opere. La ritrattazione finale¹ di Chaucer nacque
1 *I Canterbury tales non videro la conclusione non solo per una mera questione temporale: Chaucer, nel corso degli anni, rimaneggiò più volte*



Geoffrey Chaucer, scrittore, poeta, cantante, diplomatico inglese, nato intorno al 1340 a Londra, morto nell'ottobre 1400, autore di "I racconti di Canterbury"

dall'impossibilità di conciliare messaggio morale e realtà rappresentata, mentre l'abiura del poeta-regista scaturì dal rovesciamento mistificatorio, ad opera del "Potere", di cui furono vittime i tre film della sua Trilogia della vita (*Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte*). Pasolini prese le distanze per isolare i suoi film in una dimensione immobile nel tentativo di preservarne la purezza e l'allegria che li avevano originati. Chaucer, d'altro canto, smarì le risposte riversando, con le sue ultime energie, le domande nel multiforme e variopinto turbine di una realtà cangiante e priva di punti cardine per orientarsi. Entrambi gli autori sono realisti pur serbando elementi di fantastica arcaicità: in Chaucer il tema del magico, in Pasolini la mitizzazione a temporale. Pasolini evade dal presente e dalla storia alla ricerca della corporalità popolare, cartartica e provocatoria. Il suo Canterbury sosta in una laguna sospesa; mitica ma malinconica e afflitta dalla scomparsa di quei corpi, di quella società dell'oro.

Metto queste storie in rapporto con il rimpianto che provo per la perdita del mondo di una volta. Sono un uomo disincantato. D'altronde sono sempre stato ai ferri corti con la società del mio tempo. L'ho combattuta, mi ha perseguitato ma mi ha dato anche il successo. Ora però non mi piace più. Non mi piace il suo modo di esistere, la sua qualità di vita. Per questo rimpiango il passato. Alla mia età, a questo punto della mia vita, penso che sia un fatto

segue a pag. successiva

i suoi scritti aggiungendo anche nuovi racconti.

segue da pag. precedente
convenzionale.²

Pasolini e Chaucer condividono l'amara consapevolezza di un ideale remoto che si fa sempre più distante e che sarà irripetibile.

*Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o sulle
Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
[...]
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più³*

Pasolini definì Chaucer un realista e un moralista dotato di una sensibilità lucidamente preveggenze in merito al presagito 'marciume' generatosi a seguito della nascita e della successiva centralità della borghesia all'interno del nuovo ordine sociale.

Chaucer presagisce tutte le vittorie, tutti i trionfi della borghesia, ma ne presenta anche il marciume. È un moralista ma dotato anche del senso dell'ironia. Il Boccaccio non sente il futuro allo stesso modo. Egli coglie la borghesia nel momento di maggior gloria, cioè nel momento in cui nasceva. Ma poi in Italia la borghesia fu bloccata [...] non vi fu una vera rivoluzione borghese quale vi fu in Inghilterra. È quello che dice anche Gramsci. La borghesia italiana venne a trovarsi all'improvviso nel mondo moderno, dopo la fine del fascismo, trascinate da altri.⁴

Pasolini iniziò a lavorare alla sceneggiatura di *Canterbury* nella primavera del 1971 ultimandola nell'estate dello stesso anno. Le riprese del film, secondo della *Trilogia*, si protrassero sotto il segno della cupezza: nella Londra grigia e piovosa – città eletta a set del lungometraggio – si consumò il dolore del cineasta, distrutto dall'abbandono del fedelissimo Ninetto Davoli, in procinto di sposarsi e, per questo, pronto a qualsiasi sacrificio: anche a quello di lasciare per sempre il cinema, rinnegando (agli occhi di Pasolini) tutti gli anni trascorsi fianco a fianco. La disperazione che tormentò il regista, lo condusse alla riscoperta di una vecchia passione letteraria conterranea di Chaucer: il sommo poeta inglese William Shakespeare fu di ispirazione per la composizione dei 118 sonetti raccolti nell'opera *L'hobby del sonetto*. Tutte le poesie sono dedicate a Ninetto e possono essere lette come un lungo, struggente messaggio di addio non solo a Ninetto ma ad un'intera parte di vita che è esistita, che è stata reale eppure, oramai, è nullificata e annientata da un presente senza speranze.

Giorgia Bruni

² P.P.PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società, appendice II, cit. p 1395.*

³ P.P.PASOLINI, *da Poesia in forma di rosa, Garzanti, Milano, 1964.*

⁴ *Ivi, p 1396.*

Quest'anno ai regali di Natale ci pensa Cineforum!

Tre nuove proposte imperdibili, per un regalo di qualità che dura tutto l'anno



Natale Cineforum a



Sottoscrivi un nuovo abbonamento o rinnova, portando un amico (2 abbonamenti a 110 € anziché 140 €)



Regala un nuovo abbonamento a un amico che non è ancora abbonato (la promozione non si applica sui rinnovi)



Diventa un abbonato sostenitore: avrai il tuo nome sul colophon della rivista + 1 libro in omaggio + il nuovo e-book dedicato al B-movie



Promozione valida dal 1° dicembre 2019 al 15 gennaio 2020

Auguri di buone feste!

Per info e sottoscrizioni scrivici ad abbonamenti@cineforum.it o acquista direttamente la promozione che preferisci su cinebuy.com

cineforum

Rivista
di cultura
cinematografica
edita da

fic Federazione
Italiana
Cineforum

Sta per uscire Cineforum 589

Editoriale

La corsa dell'autore attraverso i like

La presenza in questo numero di due film come *C'era una volta a... Hollywood* e *Joker* si presta a un breve ragionamento, anche un po' a ruota libera, sulla figura dell'autore: che, come l'onda di marea, va e ritorna implacabile a tormentare l'approccio e il lavoro interpretativo del povero critico cinematografico. Questione annosa – e talvolta anche un po' ansiosa –, quella della presenza dell'autore dietro l'opera e/o dentro l'opera, resa cruciale dal lavoro dei "giovani turchi" dei «Cahiers» d'antan, anche se di certo non da essi scoperta, e da allora divenuta – che si voglia o no – un criterio quasi imprescindibile nell'interpretazione e nella valutazione del film. La mano dell'autore è rivelata, nei contenuti, dalla presenza attiva di motivi, temi, "ossessioni" più o meno costanti nel tempo, sottoponibili a evoluzione ma anche in questo caso sottesi da un filo rosso rintracciabile e riconoscibile dai cinefili accorti. E poi lo stile: il ricorrere di scelte e soluzioni sia narrative che di messa in scena che ci fa dire dopo poche inquadrature «Questo è un film di». Certo il touch of manifesta talvolta sfumature misteriose e un po' esoteriche, ma è pur vero che per i grandi (quelli veri) effettivamente è un elemento determinante. La faccenda si è complicata da quando è iniziata l'era dei social media. Allestendo la giusta rete di contatti, è possibile seguire in occasione delle uscite di molti film, un intrecciarsi di considerazioni, osservazioni, abbozzi di analisi (qualche volta anche analisi tutt'altro che superficiali, va detto), valutazioni più o meno lapidarie, esaltazioni e stroncature, riconoscimenti e scomuniche; a questa sarabanda partecipano, praticamente sullo stesso piano (eh, la democrazia della rete...), critici, cinefili, appassionati vari amici (o "amici") dei primi e dei secondi, in una rincorsa alla visibilità pressoché ininterrotta. Può essere interessante, quando si presentano occasioni come quella citata in apertura, riflettere sulla asimmetria delle due posizioni nel confronto. Intendo dire: mentre *C'era una volta...* viene considerato sempre e comunque, al di là dei giudizi entusiastici o denigratori, "un Tarantino", *Joker* è prima di tutto e quasi solamente *Joker*, mai "un Phillips". Gli unici discorsi sulla continuità che *Joker* innesca riguardano l'interprete. Sconfinamento rivelatore: Phillips è dunque, in fondo, un aspirante autore che in questo film ha portato in superficie, grazie all'impatto dell'interpretazione di Joaquin

Phoenix, tutta la sua cultura cinefila e la sua capacità di tradurla nella rilettura inedita di un personaggio già affermato e celebrato. Forse aveva proprio ragione Michel Foucault quando esortava a parlare dell'autore come funzione e si domandava: «Come, secondo quali condizioni e in quali forme, qualcosa come un soggetto può apparire nell'ordine dei discorsi?». Domande d'altri tempi, è evidente, inadeguate ai nostri in cui è la riconoscibilità (immediata!) del soggetto a doverlo precedere, l'ordine dei discorsi.

Adriano Piccardi p. 3

Primo Piano

C'era una volta a... Hollywood

Il vendicatore dell'immaginario

Alberto Morsiani p. 6

Acting, Action

Giampiero Frasca p. 10

Realtà o finzione?

Simone Soranna p. 13

I film

Le verità - Kore-eda Hirokazu

Claudia Bertolé p. 17

Burning - L'amore brucia - Lee Chang-dong

Paola Brunetta p. 20

Joker - Todd Phillips

Claudio Gaetani p. 23

Ad Astra - James Gray

Federico Pedroni p. 26

Manta Ray - Phuttiphong Aroonpheng

Manuela Russo p. 29

Land - Babak Jalali

Paola Brunetta p. 32

Antropocene: l'epoca umana - J. Baichwal, E.

Burtynsky, N. de Pencier

Pasquale M. Cicchetti p. 37

Shaun, vita da pecora: Farmageddon - Il film

- Will Becher e Richard Phelan

Simone Soranna p. 38

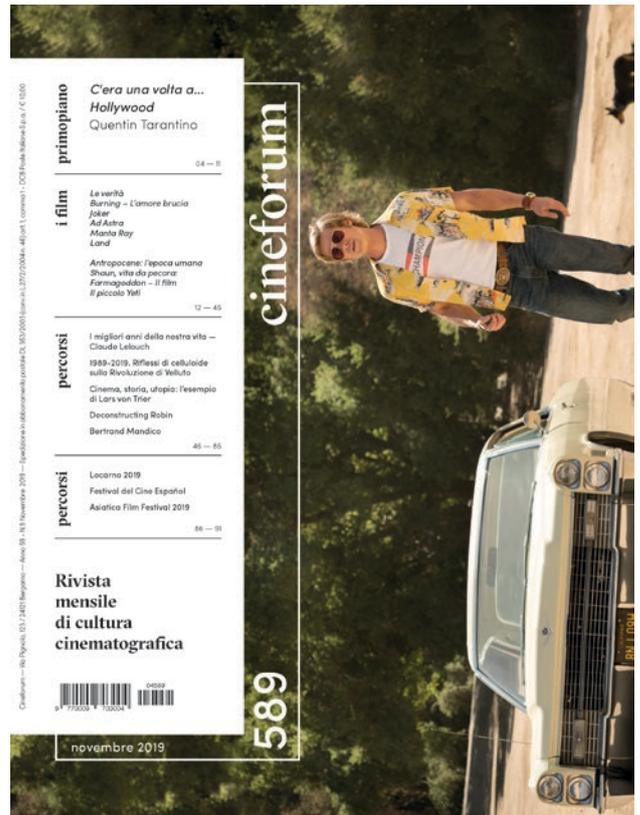
Il piccolo Yeti - Jill Culton e Todd Wilderman

Matteo Mazza p. 39

Percorsi

La sfida di Lelouch. La trilogia di Un uomo, una donna (1966-2019)

Roberto Chiesi p. 40



primopiano
C'era una volta a... Hollywood
Quentin Tarantino
04 - 8

i film
Le verità
Burning - L'amore brucia
Joker
Ad Astra
Manta Ray
Land
12 - 45

percorsi
I migliori anni della nostra vita - Claude Lelouch
1989-2019. Riflessi di celluloido sulla Rivoluzione di Velluto
Cinema, storia, utopia: l'esempio di Lars von Trier
Deconstructing Robin
Bertrand Mandico
46 - 65

percorsi
Locarno 2019
Festival del Cine Español
Asiatica Film Festival 2019
66 - 91

Rivista
mensile
di cultura
cinematografica



novembre 2019

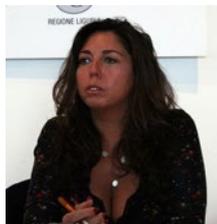
cineforum

589

1989-2019. Riflessi di celluloido sulla Rivoluzione di Velluto
Massimo Tria p. 44
Cinema, storia, utopia: l'esempio di Lars von Trier
Renzo Repetti p. 56
Deconstructing Robin
Roberto Lasagna p. 66
Bertrand Mandico
Mariangela Sansone p. 72
Festival
Festival del Film Locarno
Buona la prima?
Tina Porcelli p. 79
Festival del Film Locarno
Sezioni parallele
Pasquale Cicchetti p. 81
Festival International du Film d'Animation d'Annecy
Diana Cardani p. 84
Festival del Cine Español
Paola Brunetta p. 86
Asiatica Film Festival 2019
Saverio Felici p. 89
le lune del cinema p. 92

Festival

Stanlio e Ollio tra i vincitori dell'Oscar del Doppiaggio al ventennale del Festival Internazionale Voci nell'Ombra



Tiziana Voarino

Un ventennale di gran classe, all'insegna di Claudio G. Fava – insieme a Bruno Astori ideò Voci nell'Ombra e ne fu storico direttore artistico – e della presentazione del suo libro *Il mio Cinema*, dei duecentosessanta premi consegnati nel ventennio per promuovere l'eccellenza del settore doppiaggio e della trasposizione in italiano e, soprattutto, di un grande ritorno alla *Mostra del Cinema di Venezia* per il lancio della manifestazione. Venti edizioni di un progetto culturale davvero unico nel panorama italiano, capace di segnare la storia del cinema, spartiacque che ha portato le luci della ribalta nel buio delle sale di doppiaggio e ha contribuito a far scoprire chi sono le "voci nell'ombra" delle star di Hollywood, le controfigure sonore italiane. Prima di *Voci nell'Ombra* solo i Nastri d'Argento riconoscevano i meriti dei doppiatori, seppur non fossero tra le principali categorie. E *Voci nell'Ombra* divenne il premio dei doppiatori, con una giuria di critici, giornalisti ed esperti, all'insegna dello spessore, dello studio, dell'approfondimento culturale, delle testimonianze, della volontà di insignire le eccellenze di un'arte italiana tutta da preservare, di premiare quella componente attoriale che solo alcune voci hanno saputo esprimere e trasferire nel nostro bagaglio audiovisivo, ma anche un settore economico rilevante soggetto alle dinamiche dovute all'incedere, senza sosta, del cambiamento tecnologico e di fruizione di tutti gli audiovisivi, non solo cinema e televisione. Una ventesima edizione che si è svolta tra Savona e Genova, proponendo le location più rappresentative di entrambe le città: inaugurata a Villa Bombrini, sede di Genova Liguria Film Commission, passando per Palazzo Ducale a Genova, fino alla Fortezza del Priamar di Savona per poi culminare nel Gran Galà di premiazione al Teatro Chiabrera, proseguendo anche nel compito di richiamare l'attenzione su un territorio dalle risorse naturali meravigliose. Sono stati consegnati venticinque premi tra *Anelli d'oro* e riconoscimenti alla carriera e ai giovani professionisti. Ricorderemo tra le chicche, però, la gag di Angelo Maggi e Simone Mori nell'imitazione di *Stanlio e Ollio*, bombetta in testa, per lanciare il premio all'omonimo film diretto da Rodolfo Bianchi: è stato riconosciuto dalla giuria cinema

di *Voci nell'Ombra* particolarmente "meritevole". E così, mentre nelle sale di doppiaggio ci si concentrava nel riprodurre nella versione più aderente possibile questa opera commovente e nostalgica, del regista Jon S. Baird, dedicata alle due icone del cinema del passato, è nata, grazie a una partnership di cui fa parte anche **Diari di Cineclub**, l'iniziativa *SOS Stanlio e Ollio salviamo le versioni italiane dei film di Laurel e Hardy*, ideata da Simone Santilli ed Enzo Pio Pignatiello in collaborazione con la Cineteca del Friuli, il Festival internazionale del cinema e delle arti "I 1000 occhi", l'archivio Paolo Venier di Trieste e l'Istituto cinematografico dell'Aquila "La Lanterna Magica", naturalmente promossa da *Voci nell'Ombra* attraverso i propri canali. *Voci nell'Ombra* ha anche sempre espresso la volontà di monitorare i cam-



Le due foto del ventennale sono di Stefano Ottonello

biamenti nel settore, nella ricerca di confronti aperti, della ricerca di soluzioni. Ha offerto, per esempio, lo spazio avuto alla Mostra del Cinema di Venezia, grazie al sostegno di SIAE, presso *Le Giornate degli Autori* per dar voce a Rodolfo Bianchi nel sottolineare come i direttori di doppiaggio, seppur responsabili dell'opera doppiata, non percepiscono i diritti d'autore, oltre a dare spazio a AIDAC, l'Associazione Italiana Adattatori e Dialoghista Cinetelevisivi

fare questo Festival con l'adeguato supporto, vista l'autorevolezza e il patrimonio culturale che si porta appresso, esso stesso da tutelare e rispettare, da non prevaricare e dimenticare, in un Paese come il nostro che sta perdendo autenticità e pezzi di storia.

per illustrare il proprio ruolo e i progetti futuri. Ha trattato durante il Festival le tematiche dell'adattamento, dei protocolli relativi alle piattaforme come Netflix, della sicurezza volta all'antipirateria nelle fasi di doppiaggio, dell'appiattimento della qualità, della richiesta di tempi di lavorazione pazzescamente ristretti, fino all'inadeguatezza, rispetto agli standard europei, nei termini di accessibilità e inclusione della fruizione di contenuti audio video per disabili sensoriali, ossia audio descrizione e sottotitoli. Una manifestazione che si è svolta all'insegna della campagna "per vedere a occhi chiusi". La medesima sarà protagonista anche della terza edizione di *Le Voci di Cartoonia*, il Festival del Doppiaggio e delle Sigle dei Cartoni Animati, si svolgerà a Milano il 16 dicembre. *Voci nell'Ombra* è il Festival che è cresciuto, si è ampliato - ha persino consegnato il primo Anello d'Oro internazionale al doppiatore russo di Jon Snow del *Trono di Spade* Diomid Vinogradov – e valuta i professionisti di tutti gli audiovisivi fino alle voci della radio, con una giuria sempre esterna e competente, pur combattendo contro un'ingiusta ristrettezza di risorse economiche. Pensiamo a cosa potrebbe

Tiziana Voarino

www.vocinellombra.com

Diari di Cineclub | Media partner

Festival

XI International Fest Roma Film Corto - Independent Cinema: laboratorio - aperto - d'incontro e confronto, all'insegna del rinnovamento culturale



Roberto Petrocchi

Sono lieto di presentare, come di consueto attraverso queste pagine, per la cui ospitalità ringrazio Angelo Tantaro, la nuova edizione dell'International Fest Roma Film Corto, che si svolgerà a Roma dal 10 al 15 dicembre: una "gioiosa fatica" - come ho avuto modo di definirla - della quale, confesso, mi sarebbe difficile fare a meno; pur tuttavia una sfida. Fatica gioiosa, come può esserlo l'identificazione di un obiettivo necessario - perché dare continuità ad un progetto di divulgazione ed incentivazione culturale, significa intercettare e confrontarsi ogni volta con una non indifferente produzione artistica - non solo in ambito cinematografico, secondo la filosofia multidisciplinare del Festival - sovente pregevole, marginalizzata dai canali di visibilità, che sono scarsissimi, e dalla limitatezza delle fonti finanziarie private e/o pubbliche. Una Rassegna cinematografica/Evento culturale non ha - non dovrebbe avere - la funzione, a mio parere, di colmare la diffusa disattenzione verso una Proposta culturale, ma costituire un "valore aggiunto", soprattutto se, come nel nostro caso, si propone d'incentivare il rinnovamento e la sperimentazione. Tuttavia attraverso i propri strumenti - anche dialettici: di confronto, discussione, lotta - un Festival, in quanto Evento, può determinare i presupposti di un cambiamento, nella direzione, se mi è concesso, di un neorinascimento culturale/artistico. Anche a partire da queste considerazioni ed auspici, l'XI edizione del Roma Film Corto amplia il suo programma con la presentazione del Premio di scrittura filmica intitolato a "Roberto Rossellini", che mira a premiare le sceneggiature più meritevoli con la produzione di opere di corto/medio/lungometraggio. Nato da una proposta del produttore e regista Renzo Rossellini, presidente di Giuria della scorsa edizione del Festival e prossimo Presidente Onorario dello stesso, lo Screenplay Contest "Roberto Rossellini", oltre a rappresentare un omaggio alla figura e la poetica del grande regista - il suo umanesimo, la ricerca di Verità nel frammento del presente, nell'interpretazione della Storia e l'urgenza della formazione culturale - vuole ribadire l'importanza del binomio "Cinema e Letteratura" - editoria/produzione filmica ed esplorazione

dei "giacimenti creativi": adattamento-interpretazione, reinvenzione. Centrale lo studio delle tecniche di montaggio letterario, nella direzione del destino filmico di un'opera. In tal senso il Premio intende dare vita ad un itinerario di alfabetizzazione presso gli Istituti scolastici, le accademie e le università, fino al coinvolgimento dell'aspirante regista/sceneggiatore, scrittore, editore, dello spettatore "illuminato" che verrà, nella genesi di un'opera filmica e letteraria. Di grande valore formativo s'annuncia la tavola rotonda sui temi: "La poetica rosselliniana e la memoria"; "Rossellini fautore della conoscenza e la formazione: la storia e l'educazione all'immagine"; "L'attualità di un cineasta innovatore". La prossima rassegna prevede, inoltre, con il ricco cartellone di proiezioni ed esibizioni dal vivo, dibattiti, forum, *masterclass*, che si svolgeranno, in coerenza con la vocazione itinerante della Manifestazione, presso l'Officina delle Arti "Pier Paolo Pasolini" e l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi. Quale anticipazione del programma, desidero citare il forum "Il cortometraggio: la poetica filmica



Roberto Rossellini sul set



Roberto Petrocchi con l'attrice Valentina Melis (foto di Alessandro De Luca)

con il patrocinio: REGIONE LAZIO, SNCCI, ufficio della cultura, in collaborazione: GINEPROM, FONDAZIONE CINEMA PER ROMA, CINECITY, aderente: CNA

XI International Fest Roma Film Corto
Independent Cinema

RFC

10 -15 dicembre 2019

facebook.com/romafilmcorto/ www.romafilmcorto.it

FICC, Ufficio delle Arti, ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO GIURIDICO EMOZIONALE, PREMIO 2018 ZAVATTINI, Ipermedia

non omologata, terreno privilegiato dell'autorialità al femminile?" con la partecipazione di registe che si sono cimentate nella realizzazione del cortometraggio, "Il brano musicale nel cinema, tra citazione storica e rievocazione", l'incontro-dibattito: "La nuova editoria e la neolettura multimediale". "La saggistica del sapere formativo": con la proclamazione - grazie al contributo di Ipermedia / Club degli Editoriali, tra i partners del Festival - degli autori dei testi letterari in concorso per la sezione "Libri da vedere"; vi farà seguito la presentazione del libro "La Roma di Mamma Roma", di Federica Capoferri, saggista e docente presso la Roma Film Academy: l'occasione per affascinante excursus, soprattutto per le giovani generazioni, verso cui il Festival non manca di riferirsi. L'Invito - nella mia duplice veste di Direttore artistico del Festival ed autore - ad appassionati e cinefili, ma anche a semplici spettatori attenti ad un Progetto di ricerca, a non mancare.

Roberto Petrocchi

Il bidone (1955) di Federico Fellini

Son incubi i sogni d'un uomo senz'arte né parte



Demetrio Nunnari

Nell'Italia negletta del secondo dopoguerra, tre compari vanno in giro a seminar bidoni. Ma la cricca è sgangherata. Augusto ha un fare torvo, mentre Carlo è ansioso e fragile, e Roberto un casanova impenitente. Il gran colpo è quello del tesoro. Durante il conflitto, due manigoldi fan razzia di casolari. Poi, però, Caino uccide Abele e lo sotterra in un podere con la cassa d'ori e argenti. Ma in punto di morte l'assassino s'affida alla chiesa: vadano le spoglie del correo in luogo santo, e i gioielli ai padroni del terreno, tranne cinquecentomila lire per le messe di suffragio. È tanto, ma il cinico terzetto – con Augusto finto monsignore – si beffa di due serve della gleba. Sempliciotte, che vendono gli armenti irretite dal miraggio di uno sfarzo inaspettato. Con quei soldi, il tenebroso e il libertino vanno al night, mentre Carlo salda i conti alle botteghe e vizia la sua Iris e la piccola Silvana. Tocca poi ai baraccati. Tra le squallide spelonche dell'acquedotto Felice è una ressa di pezzenti che s'illudono – pagando una retta – di aver presto l'agognato alloggio popolare. A Natale, poi, Carlo e Augusto s'imbattono in Rinaldo – bidonista pure lui –, che sfreccia su un'auto superlusso e li vuole a casa per l'ultimo dell'anno. Alla sera c'è anche Roberto, che flirta a destra e a manca. Ma tra dame scollacciate, champagne e strani cenni a loschi affari l'atmosfera si fa greve. I nostri si avvinghiano a Rinaldo come topi ad un formaggio. Augusto è disperato; il vecchio socio ha soldi e stile, mentre lui è un dilettante. Carlo spaccia un olio dozzinale come tela del De Pisis, e Roberto gratta un portasigarette d'oro. Ma Rinaldo è un dritto, e rimette tutti in riga. Cala il sipario ed Iris è incredula. Intanto, la vita continua, ed Augusto – reduce da un matrimonio – ritrova la figlia Patrizia. Vuol pagarle gli studi, e la vezzeggia come può. Ma una sera, mentre è al cinema con lei, vien fatto arrestare da un tale gabbato mesi prima. Uscito di prigione, senza più i compagni, ridiventa monsignore assieme a un'altra banda. Si ripete il copione d'una volta. E in casa di un pastore conosce Susanna, costretta dalla polio su una sedia, a cui non dona una parola di conforto. Ferita nel corpo, lieta nello spirito, la ragazza vive in comunione col creato, e il suo rammarico è di essere di peso alla famiglia. Augusto è scosso, e mente quand'è ora di spartire: quei soldi non li ha presi. Ma gli altri, stizziti, non la bevono e, sottrattogli il malloppo, lo lasciano morente sul ciglio di un dirupo. È un dipinto a tinte fosche, *Il bidone* di Fellini. Diverge, infatti, dall'onirico che è proprio del regista ferrarese e da quel suo romanticismo che stempera ogni dramma esistenziale. Qui, al contrario, il

vero è imperativo. Costretto suo malgrado tra due capolavori – *La strada* e *Le notti di Cabiria* –, è il film più controverso della trilogia dei vinti. Mostra il volto sconveniente dell'Italia laboriosa di quegli anni. C'è una plebe folta, analfabeta e credulona, troppo facile da mettere nel sacco. E ci stanno anche i furbetti, che tirano a campare a spese altrui. E sia di quella che di questi non c'è da andarne fieri. Così, le mezzadre che si lasciano sedurre dall'abbaglio del facile denaro non son distanti dalla madre sciagurata che, per diecimila lire, vende Gelsomina a un saltimbanco. Forse, etica e miseria ben di rado vanno a braccio. Ma i tre amiconi, in fondo, son borghesi colti e raffinati a sufficienza per sfondare nella vita. Augusto (Broderick Crawford), il re del trasformismo, mastica il latino ed è a suo agio coi paramenti sacri. Carlo (Richard Basehart) si diletta di pittura, ma i suoi quadri sono croste e non piacciono a nessuno. E poi Roberto (Franco Fabrizi) che, acquistati gli *ellepi* di Johnny Ray, un giorno o l'altro vuole darsi alla canzone. E qui è il tratto felliniano sfuggito al pubblico e alla critica. Fellini, eterno adolescente, è un sognatore ed il suo immaginario è quello fascinoso degli artisti. Ma i tre amiconi, s'è detto, non hanno né arte né parte. E a confronto con l'astuto Rinaldo son volgari mestieranti. Illusi di avere il crimine nel sangue, a stento sbarcano il lunario. E in uno dei passi più intensi, l'incontro con Susanna, anima bella, Monsignor Bidoni fatica a interpretare il personaggio. Pare quasi che Fellini stia in penombra, col suo occhio inquisitore e l'indice puntato a mo' di monito: la passione priva di talento è sofferenza, e son incubi i sogni di gloria dell'uomo mediocre. *Il bidone* è un fotogramma al negativo. Per qualche intemperanza nel montaggio, però, quando esce non ottiene il consenso meritato. Nel dettaglio, scontata la sua pena Augusto non trova più i "compagni di merende", che si sono nel frattempo dileguati. Una cesura troppo netta per essere credibile, eppure necessaria. Prelude, infatti, al gesto più schietto e felliniano dell'intera vicenda: la redenzione di quest'uomo. Qui, però, non ci son svenevolezze. A terra, sul limitar di un precipizio, può ancora salvarsi. Arrancano di lì delle braccianti sotto grossi fastelli di legname. Ma lui – ferito alla schiena – non chiede loro aiuto. Non implora quelle donne ingobbi-



te dal peso d'una fatica onesta.

Demetrio Nunnari

Il cinema in Puglia

Salento amico del Cinema



Adriano Silvestri

Il Salento viene ormai considerato, in Italia e all'estero, un territorio «Amico del Cinema». Tuttavia è abbastanza recente la scoperta delle sue location, oggi quasi abituali per gli spettatori, che le riconoscono in tanti film o nelle diverse fiction televisive. Il merito va in particolare ai registi Alberto Lattuada, Francesco Rosi e Cristina Comencini, che fanno da apripista ed al fianco dei quali, nel Leccese, esordiscono Carmelo Bene, Edoardo Winspeare e i Manetti Bros e poi arriva il primo "forestiero", lo svizzero Denis Rabaglia. Le produzioni audiovisive nella provincia più orientale del Paese prendono avvio in ritardo, rispetto a tutte le altre zone della Puglia, e incominciano negli anni del boom economico, con un primo documentario girato a Martano, dal titolo *Stendali. Suonano ancora*, dedicato ai canti funebri della "Grecia Salentina", da Cecilia Mangini, con soggetto di Pier Paolo Pasolini e voce recitante di Lilla Brignone. Lo scrittore e regista friulano si avvicinerà a questi territori e verrà - in preparazione de *Il Fiore delle Mille e una notte* - a Lecce e Calimera, alla ricerca di doppiatori, il cui accento ha somiglianze con le lingue arabe. Tra i pionieri va ricordato Adriano Barbano, che nel 1965 realizza il primo "vero" lungometraggio girato e ambientato nel Salento: *Il Tramontana* tra Castrì di Lecce, Cavallino e Maglie: si trasformerà in imprenditore e nel 1974 fonderà la prima emittente privata del territorio: «Teleleccebarbano». E nel 1968 anche Carmelo Bene esordisce alla regia, con un documentario sul Barocco Leccese, in cui ritrae le immagini della Basilica di Santa Croce. Lo stesso anno dirige e interpreta il film *Nostra Signora dei Turchi* negli ambienti - a lui famigliari - del Palazzo Sticchi a Santa Cesarea Terme (è la villa paterna), con immagini a Gallipoli, nella Grotta Zinzulusa e nella marina di Castro. La popolazione locale non è abituata alle incursioni delle troupe e si narra di una moltitudine di persone che si fermano incantate davanti alla celebre Cattedrale di Otranto, all'arrivo di Lydia Mancinelli, abbigliata con in testa l'aureola, e chiedono di baciarle devotamente le mani, convinti che fosse una apparizione della Madonna. In uno dei primi film di finzione troviamo le vicende drammatiche tra le campagne del Salento de *I pugni di Rocco* (di Lorenzo Artale, 1972) e soprattutto il film *Le farò da padre*, diretto da Alberto Lattuada, girato interamente in Puglia e interpretato da Gigi Proietti e Irene Papas, in cui il regista si sofferma sulla caratteristica processione di Sant'Oronzo e ritrae una bella masseria a Nardò, o ancora una veduta di Porto Miggiano. La regione ospita in questo periodo numerosi titoli della commedia sexy italiana e uno dei principali esponenti,

Sergio Martino, gira nel 1974 *Cugini carnali*, tra Lecce, Nardò (con la piazza Salandra che farà, in seguito, da sfondo per tantissimi film), Torre Lapillo e Porto Cesareo. In questi luoghi incantevoli si aggira spaesata la disinibita starlette americana Susan Player, al fianco dell'attore barese Riccardo Cucciolla. L'anno seguente esce nelle sale il film *L'Infermiera di mio Padre*, girato da Mario Bianchi a Santa Maria



"Liberate i pesci" (2000) di Cristina Comencini



"Azzurro" (2000) di Denis Rabaglia



"Cadaveri eccellenti" (1976) di Francesco Rosi



"La dottoressa ci sta col colonnello" (1980) di Michele Massimo Tarantini.



"Pizzicata" (1996) di Edoardo Winspeare di Leuca, con Francesco Mulè e Bianca Tottafondi, alle prese con Maria Pia Conte e l'ex "Miss

Italia" Daniela Giordano. Nella produzione si cimenta una cordata di persone del posto, per finanziare il film. Segue nel 1976, *Le Seminarieste*, diretto da Guido Leoni, con scene tra Lecce e i centri del Salento, dove si presenta la bella Paola Tedesco, veterana del genere, accanto a Daniela Doria, al suo primo ruolo, con la attrice tedesca Gisela Hann e i compianti Carlo Giuffrè e Carlo Croccolo. Ed ecco *La Dottoressa ci sta col Colonnello*, di Michele Massimo Tarantini, con Lino Banfi che corteggia la splendida Nadia Cassini, durante un convegno medico organizzato nella località turistica di Santa Cesarea Terme. Non manca nemmeno Mara Venier, che ha in carriera anche una ventina di titoli girati per il grande schermo, ed è la protagonista all'età di 28 anni di *Un'emozione in più*, opera prima di Francesco Longo, nelle location di Lecce, Veglie, Poggiardo e ancora Santa Cesarea Terme, alle quali rimarrà affezionata e nelle quali farà più volte ritorno a titolo personale. La parentesi sexy si chiude definitivamente e sconfina in *Porno sogni super bagnati* di Caroline Joyce (certamente un soprannome), con Enzo Garinei ospite in una località non resa nota al momento per evidenti motivi. Un altro grande regista, Francesco Rosi, sceglie il capoluogo per alcune scene del film *Cadaveri eccellenti*, tratto dal romanzo di Leonardo Sciascia dedicato agli «anni di piombo», con protagonista Lino Ventura: gli interni sono girati nel Palazzo Tafuri, in via Vittorio Emanuele II; gli esterni nella caratteristica piazzetta Falconieri. Il mondo del cinema incomincia ad avvicinarsi di più al territorio con *La Posta in gioco* di Sergio Nasca, una storia vera legata a drammatiche vicende politiche, raccontata nell'omonimo libro da Carlo Bollino (che sarà direttore de «La Gazzetta del Mezzogiorno»), da cui è tratto il film ambientato e girato a Nardò. E anche le prime maestranze locali cominciano a conoscere la filiera dell'audiovisivo. Ad esempio nel film *La Sposa di San Paolo/Tarantula*, la regista Gabrielle segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Rosaleva ingaggia il gruppo folkloristico di Corigliano d'Otranto per eseguire le musiche di Eugenio Bennato nelle piazze di Melpignano e Melendugno. E proprio il nome di un ballo tipico, la *Pizzicata*, è il titolo che Edoardo Winspeare - nativo di Klagenfurt, ma cresciuto a Depressa - dà al suo film d'esordio, girato tra Botrugno, Galatina e Presicce e sceglie una desolata

spiaggia, come luogo in cui precipita un aereo durante la seconda guerra mondiale, che dà avvio alla storia narrata. Il suo lungometraggio successivo segue a breve: è *Sangue vivo*, in cui il regista lavora tra le stradine di altre cittadine della zona: Alessano, Tricase e Specchia. Tra gli ultimi set negli anni '90 ecco Cristina Comencini che porta Laura Morante nei vicoli di Lecce e di Copertino, affiancata da un



"Nostra Signora dei Turchi" (1968) di Carmelo Bene



"Stendali. Suonano ancora" (1960) di Cecilia Mangini



"Un'emozione in più" (1979) di Francesco Longo



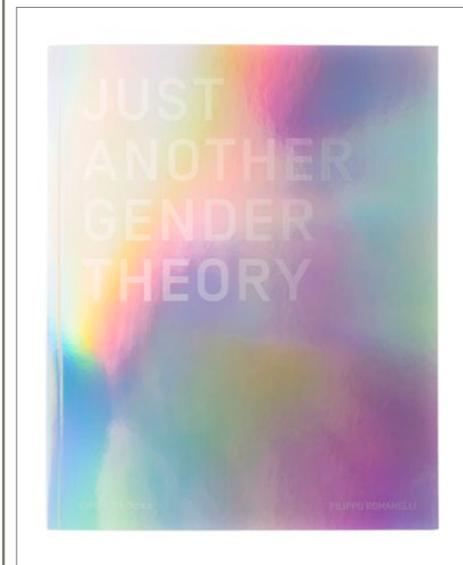
"Zora la vampira" (2000) di Manetti Bros

trio di attori pugliesi: Michele Placido, Lunetta Savino, Emilio Solfrizzi. Siamo in *Liberate i Pesci!* ambientato nel mondo della malavita (la «Sacra Corona Unita»). Da ricordare che il primo film intero realizzato dai Manetti Bros è *Zora la Vampira*, che viene girato ad Otranto, con la (ancora) pornstar Selen, nel ruolo della vampira, resa celebre dalla omonima serie di fumetti, e con Dracula interpretato da Tony Bertorelli. E arriva anche la prima produzione da oltre confine: è il regista svizzero Denis Rabaglia che dirige Paolo Villaggio nel film *Azzurro* per la Rsi/ Radiotelevisione Svizzera, tra Porto Badisco e Poggiardo e che farà incetta di premi in diversi festival. Chiudiamo queste note con gli ultimi due titoli girati in Salento prima dell'inizio del nuovo secolo: si tratta del road movie *20. Venti*, presentato in anteprima al Festival di Berlino da Marco Pozzi: una rivisitazione dei generi western, thriller, musical, con set a Corsano e ai Laghi Alimini e con il corto *Lu rusciu te lu mare* (Il fruscio del mare) del collettivo Fluid video crew, con uno dei primi rapper, Gopher, che interpreta l'omonimo pezzo della «Officina Zoè». È interessante notare come in questa prima fase della "vita" audiovisiva del territorio siano già coinvolti - in venti diverse produzioni - una trentina dei quasi cento Comuni della provincia di Lecce. Poi il Salento diventa una nota meta turistica, anche grazie a questi lavori citati, e farà da base a tantissime opere filmiche per il grande ed il piccolo schermo, e anche ai videoclip, che registrano immensi numeri su internet, sul solco di una consolidata tradizione musicale, tanto che Lucio Battisti - già a fine Anni '60 - affittava una villa a Torre Squillace, ove si isolava per comporre i grandi successi, a partire da «Acqua azzurra, acqua chiara». E infine arriveranno Rubini, Guadagnino, Carlo Vanzina, Veronesi, Placido, Özpetek, la Piovano e in seguito tanti altri registi più o meno noti...

Abbiamo ricevuto

Just Another Gender Theory

di Filippo Romanelli



Concept

Ci sono persone che sentono che il sesso a loro attribuito alla nascita non li descriva completamente o affatto. Ci sono persone che non si identificano nell'eteronormalità tipica della nostra società, che rifiutano le rigide categorizzazioni e gli stereotipi di genere poiché questi non possono descrivere adeguatamente la multiforme natura della psicologia e dell'identità umana. Ci sono persone che rivendicano il diritto ad autodeterminare i propri corpi e i propri desideri. E' proprio da queste persone che la mia idea di progetto parte per sviluppare un discorso sul gender, una riflessione sul modo in cui sono stati e vengono costruiti i concetti di maschilità e femminilità e i rapporti di potere fondati sul genere. Un'analisi dell'identità di genere sia nella sua non corrispondenza con il sesso biologico e con il conseguente ruolo che la società 'prescrive' ma anche e soprattutto non come una realtà dicotomica ma piuttosto fluida, come un continuum di identità possibili ai cui estremi vi sono i concetti di "maschio" e "femmina".

Editore: Crowdbooks

Anno pubblicazione: 2017

ISBN: 978-8885-6080-1-6

Prefazione: Elisa Virgili

Dimensioni libro: 16,5 cm x 24 cm

Pagine: 112

Copertina: film in poliестere con rivestimento "effetto arcobaleno"

Acquistabile su: <https://store.crowdbooks.com/it/prodotto/just-another-gender-theory/> o presso gli e-commerce di libri online

Adriano Silvestri

Sardinia Queer Short Film Festival

Cagliari 2019 Per il diciassettesimo anno consecutivo, dal 7 al 23 novembre l'Associazione culturale e di volontariato ARC Onlus e il Circolo F.I.C.C. ARCCinema di Cagliari organizza Uno Sguardo Normale Expo – Sardinia Queer Short Film Festival, il primo festival sardo interamente dedicato al cinema a tematica lesbica, gay, bisessuale, trans e queer



Alessio Romagnani

Sabato 23 novembre, a Cagliari, si è conclusa la diciassettesima edizione della manifestazione di cinema e cultura omosessuale, transessuale e queer Uno Sguardo Normale Expo, a cui è associato, da otto anni, un concorso interamente dedicato ai cortometraggi a tema, il Sardinia Queer Short Film Festival. Un'edizione, questa del 2019, particolarmente ricca, sia quantitativamente (considerando l'iscrizione in gara di più di 995 opere iscritte, per un totale di oltre 171 ore di visione da 90 paesi del mondo, di cui 18 rappresentati in concorso: Australia, Belgio, Brasile, Canada, Estonia, Finlandia, Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Iran, Libano, Nuova Zelanda, Portogallo, Russia, Spagna, Taiwan, U.S.A.) che qualitativamente, come confermato dalla giuria ufficiale del festival durante la serata di premiazione dei film vincitori. Il Festival è cominciato, come ogni anno, con una doppia serata di "maratona" di proiezioni per il Pubblico: l'Associazione ARC Onlus e il Circolo F.I.C.C. ARCCinema, organizzatori dell'intera manifestazione, hanno infatti elaborato un articolato sistema di coinvolgimento attivo degli partecipanti i quali, scegliendo liberamente di essere Giuria del Pubblico e visionando tutti i cortometraggi in gara, si sono assunti la responsabilità di scegliere insieme i cinque migliori corti finalisti, poi riproiettati, uno a serata, durante il festival vero e proprio (che si è svolto nel Cineteatro "Nanni Loy" dell'E.R.S.U di Cagliari). Le opere finaliste sono state nuovamente votate dal pubblico in sala e, in questo modo, è stato individuato il cortometraggio vincitore del Sardinia Queer Audience Award (del valore di 500 euro), assegnato alla bellissima opera del regista Jamie Di Spirito per *Thrive* (Gran Bretagna, 2019), che ha ritirato personalmente il premio. Gli altri lavori premiati sono stati invece valutati da tre distinte giurie: quella ufficiale del Festival la quale, oltre alla Presidente Sandra Hezinová, Program Director del Festival Mezipatra di Praga e Brno, ha visto impegnati Massimiliano Jattoni Dall'Asén (giornalista

del Corriere della sera e critico cinematografico), Alessandra di Sanzo (attrice, protagonista di "Mery per sempre", di cui il festival celebra il trentesimo anniversario), Valentina Origa (insegnante e operatrice culturale della F.I.C.C.) e Simone Bozzelli (regista e autore, vincitore del premio Sardinia Queer Student Award 2017). Sono stati loro a scegliere il miglior cortometraggio 2019 a cui è andato il Sardinia Queer Jury Award (2.000 euro): *Chechnya – La purge* di Jordan Goldnadel (Francia, 2018), con la seguente motivazione: "Questo cortometraggio testimonia i crimini e i mali perpetrati contro persone innocenti, a cui è impedito vi-



Il giglio di mare (in sardo: su illu de mari)



da sx Evgeny Gordeyev, Michele Pipia, Jamie Di Spirito, Delia Fenu, Alessandro Sampaoli, Maria Rosa Schiano Morello, Sandra Hezinová, Barbara Putzolu



i vincitori insieme alla Giuria ufficiale, AGedo ed Eureka

vere delle vite autentiche. Attraverso una visione artistica comprensiva, una rappresentazione della realtà senza compromessi e una potente performance degli attori, questo film ci ricorda che la lotta per la parità di diritti non è mai finita. Per questo, il suo messaggio emergente dovrebbe essere riconosciuto in tutto il mondo". Il Sardinia Queer Students Award (300 euro), premio assegnato da una giuria di studentesse e studenti delle scuole superiori di Cagliari, coordinati dall'Associazione Eureka, è stato vinto da *Third Place* di Milan Bath (Germania, 2019), per "un corto che tratta di una realtà non rappresentata nei media, una realtà ignorata e discriminata. L'intersessualità è uno di questi che purtroppo si trova ad avere poca o quasi zero visibilità. Vogliamo premiare il corto e il regista per aver dato voce a chi una voce non

l'aveva, e anche ad averlo fatto in modo eccellente". Il premio AGedo (Associazione Genitori, parenti e amici delle persone Omosessuali) è stato consegnato a *Pepitas* di Alessandro Sanpaoli (Italia,

2018). Ultimi premi assegnati durante la serata finale, presentata dagli attivisti di ARC Michele Pipia, Barbara Putzolu e Dolomia Chanel, amatissima e caustica drag-queen cagliaritano, sono stati gli ARC Special Award, riconosciuti alle due opere *Silence is deadly* di Brice Veneziano (Francia, 2018) "per aver raffigurato efficacemente la doverosa urgenza di lottare per i diritti di tutte le persone, soprattutto di quelle che, col solo mostrare la propria esistenza, rischiano la libertà e la vita", e *Abeo* di Brenda Lopez (Canada, 2018) "per la varietà artistica e la profondità emozionale, la delicatezza e allo stesso tempo la durezza con cui immortala una tragedia contemporanea, ovvero la confinazione dei sogni e delle speranze di chi ha come unica colpa quella di nascere dal lato sbagliato di una barriera", si legge nelle rispettive motivazioni del premio". Ma, al di là del concorso, il Festival è stato occasione per altri momenti di grande interesse culturale: le presentazioni dei libri "Somare" di Federico Boni, blogger, giornalista, critico cinematografico e di serie TV, e "La morale del centrino" di Alberto Milazzo, entrambi i titoli pubblicati dall'editore SEM, nel 2019. Lungo le sue sei serate di proiezioni, USN|expo non ha fatto mancare al suo pubblico proiezioni di lungometraggi di prima importanza nello scenario internazionale, alcuni proposti per la prima volta in Sardegna: *Rafiki* di Wanuri Kahiu (Kenya, 2018), primo film keniano ad essere presentato al Festival di Cannes, *Los miembros de la familia* di Mateo Bendesky (Argentina, 2019), *Boy Erased* di Joel Edgerton (U.S.A., 2018), *Billie & Emma* di Samantha Lee (Filippine, 2018), *Mery per sempre* di Marco Risi (Italia, 1989), in occasione del trentesimo anniversario dell'uscita nelle sale, *Drive me Home* di Simone Catania (Italia, 2018), alla presenza del regista. Una curiosità: ogni anno il Festival sceglie come proprio simbolo un fiore, che sia bello ma al contempo

segue a pag. successiva



"Thrive" di Jamie Di Spirito, Premio del Pubblico

segue da pag. precedente

bistrattato o ignorato, metafora di come ancora, troppo spesso, vengono trattate le persone omosessuali e transessuali e, più in generale, le minoranze. Così per questo 2019 il fiore è stato



Massimiliano Jattoni Dell'Asén, Valentina Origa, Evgeny Gordeyev, Sandra Hezinová



Alessandro Sampaoli, regista di *Pepitas* vincitore del Premio Speciale AGedO



Evgeny Gordeyev, attore di *Chechnya*, vincitore del Premio della Giuria



Jamie Di Spirito, regista di *Thrive* vincitore del Premio del Pubblico

il giglio di mare (in sardo: su *lillu de mari*), fiore tipico delle spiagge sarde e mediterranee. E a partire dal giglio l'artista Riccardo Atzeni ha realizzato tre splendide animazioni che hanno impreziosito le proiezioni del Festival.

Alessio Romagnani

E' laureato in lettere moderne, attualmente lavora come libraio Feltrinelli, e si occupa di cinema per diletto nei Circoli del Cinema AR Cinema e Charlie Chaplin

www.usnexpo.it

Diari di Cineclub | media partner

Le foto del servizio sono state scattate da Alberta Raccis, Chiara Ibbà e Rebecca Caschili

Abbiamo ricevuto

Atollo K, l'isola della presunta felicità

di Enzo Pio Pignatiello

Con la sceneggiatura inedita di Piero Tellini. Prefazione di Sergio M. Grmek Germani, contributi di Maurizio Nichetti, Simone Santilli e Andrea Benfante

Pioda Imaging Edizioni

Roma 2019, pp. 257, ill.,

con allegata la riproduzione fedele a colori della guida pubblicitaria alla prima edizione italiana di Atollo K

€ 15

ISBN 9788863212310

il libro è acquistabile scrivendo a enzopio.pignatiello@beniculturali.it

o tramite editore: www.piodaimagingeditore.it



La presentazione di Atollo K: l'isola della presunta felicità

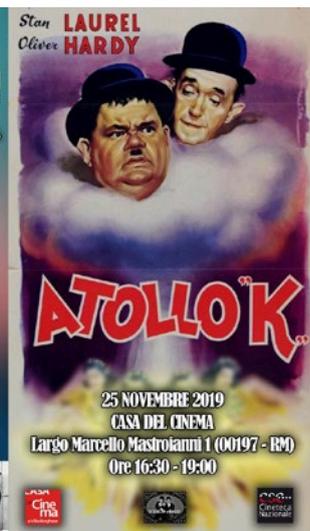
Laurel e Hardy nel loro ultimo film insieme. Presentazione della monografia alla Casa del Cinema di Roma



Enzo Pio Pignatiello

Il pomeriggio del 25 novembre u.s., nella sala Kodak della Casa del Cinema di Villa Borghese, gremita all'inverosimile, nell'ambito del progetto SOS Stanlio e Ollio - salviamo le versioni italiane dei film di Laurel e Hardy si è tenuta la presentazione della monografia Atollo K: l'isola della presunta felicità. Laurel e Hardy nel loro ultimo film insieme. Con la sceneggiatura inedita di Piero Tellini (Pioda Imaging Editore, 2019), curata da Enzo Pio Pignatiello, con raccolta di contributi e saggi di Sergio M. Grmek Germani, Maurizio Nichetti, Simone Santilli, Andrea Benfante. E' stata proiettata, in anteprima nazionale, la versione italiana di Atollo K in alta definizione, più completa e più vicina a quella uscita nei cinema del 1951, recuperata mediante una ricognizione "a tappeto" di tutte le copie in pellicola 35 mm ancora esistenti presso le varie cinesche e i collezionisti privati (due delle quali provenienti, rispettivamente, dalle collezioni di Alessandro Moretto e dal fondo Pignatiello, Santilli, Venier), lo studio del copione originale del film (lista dialoghi, messa a disposizione da Massimo Tellini, figlio del compianto sceneggiatore Piero, inclusa integralmente nel libro come memoria storica), oltre a una minuziosa opera di ricostruzione digitale, in progress ormai da diversi anni. Il film è stato proiettato in formato dcp

con audio inedito da 35mm e con sottotitoli nelle scene ancora mancanti - allo stato attuale delle ricerche - nella traccia audio italiana.



Da sx. Enzo Pio Pignatiello, Sergio Germani, Ignazio Gori, Simone Santilli e Massimo Tellini. (foto di Sara Tellini)

Per l'occasione è stato presentato ufficialmente a Roma il progetto di recupero delle versioni italiane dei film di Stanlio e Ollio, in part-

col con il "materiale comico" di Stanlio e Ollio. I due idealisti politici con cui Laurel e Hardy fondano la propria utopia vengono comunque messi a tacere o muiono alla fine del film, mentre Stan e Ollie sono esiliati in una piccola isola, dove è loro negata la benchè minima esigenza. Diversamente dai film americani girati dal duo negli anni Quaranta, che sostengono una ideologia politica "di parte", Atollo K presenta uno sguardo sul mondo molto più obiettivo. Svariate strutture socio-economiche e politiche, compresi capitalismo, comunismo ed anarchia, vengono descritte nella pellicola, ma nessuna appare pienamente riuscita. Atollo K possiede il punto di vista più "politicamente corretto" possibile: nessun sistema di governo esistente può risultare completa-

mente efficace a causa dell'esperienza soggettiva di ogni singolo essere umano.



La sala Kodak gremita (foto di Simone Santilli)



Da sx Angelo Tantarò, Enzo Pio Pignatiello, Simone Santilli, Ignazio Gori (foto di Simone Gregori)

nership con la Cineteca del Friuli, il Festival I 1000 occhi di Trieste, l'Archivio Paolo Venier, il Cinema Etrusco di Tarquinia, l'Istituto cinematografico dell'Aquila La lanterna magica e

Enzo Pio Pignatiello

Festival

ESFF il festival dei corti di Edimburgo



Paul Bruce

L'ESFF (Edinburgh Short Film Festival) nasce dal Leith Short Film Festival, che cominciò ad occuparsi di film dopo essere stato un Festival delle arti in generale in Leith, un distretto storico presso la città. Al Festival di Leith si cominciò a proiettare film nel 2005, allorché un gruppo di registi e autori vollero proiettare i loro lavori in Edimburgo. A quel tempo c'erano pochi specialisti di eventi cinematografici in Edimburgo e un crescente interesse verso la regia. L'avvento del digitale significò naturalmente maggiore accessibilità al cinema, ma questo non significava automaticamente la crescita del numero di registi in grado di esibire i propri lavori o di confrontarsi con professionisti. Dal momento che c'erano poche opportunità per i registi di corti di Edimburgo, mise presto le radici l'idea di un evento annuale basato sui film corti, che fu considerata una buona opportunità di mostrare i propri lavori e di avere un pubblico locale interessato. Con l'assistenza del Festival delle arti di Leith, il primo Evento dedicato ai film corti fu così lanciato nel 2004 con la proiezione di 4 film di autori locali al Carrier Quarters bar, con un pubblico di circa 40 persone. Il successo di questo Evento fu da incoraggiamento per la creazione del Leith Short Film Festival, che, per ragioni pratiche e logistiche divenne un corpo autonomo, anche se associato ancora la Leith Festival che comunque, in quel tempo, era uno dei più grandi Festival di Edimburgo, concentrato intorno al vecchio porto di Leith, a nord-est della città. Nel 2009 il Leith Short Film Festival cominciò ad attrarre iscrizioni da tutto il mondo, incluso il primo film girato in Somalia, così come iscrizioni dall'Europa e dal Regno Unito. Apparve chiaro nel 2010 che occorreva utilizzare migliori e strutture e strumenti di proiezioni per poter raggiungere un più ampio pubblico in città. Così, nel 2011 era nato l'ESFF. Nei nostri primi anni l'ESFF durava 4 sere, con la proiezione di 44 film corti prevalentemente scozzesi che si tenevano al The Cameo Cinema and The Granary bar, Leith. Nel 2014, nostro quarto anno, fummo capaci di proiettare 65 film corti in 6 serate e tenere una sessione Q & A con Mark Kermode, un critico della BBC. Proiettammo anche 'Reels on Wheels', un documentario lungo, primo lungometraggio proiettato al Festival. I nostri anni iniziali ci hanno permesso di collegarci alla comunità degli amanti del cinema e di attrarre registi esteri. Abbiamo anche aumentato il nostro pubblico e iniziato a ricevere molte iscrizioni al nostro concorso-Festival. Oggi il Festival ha un personale di 10 persone compreso il proprio Direttore, il programmatore, oltre che studenti di cinema. Ogni film viene visto due volte da due persone e se entrambi lo raccomandano, il film viene

inserito nella nostra "longlist". Dalla longlist il Direttore, il capo programmatore e l'assistente creano la "shortlist". Dal momento della creazione della shortlist, tutti i film contenuti sono considerati "film forti". A questo punto il Direttore del Festival cerca di creare un programma armonico con un equilibrio fra i vari generi, documentari, animazione, commedia, dramma ed altri generi: tutto questo ci consen-



te di creare il più robusto programma possibile. Nel 2014 abbiamo preso la decisione di spostare il Festival nel periodo di ottobre-novembre. La crescita delle iscrizioni e il programma più lungo ci fece intendere che avevamo bisogno di tempi più lunghi per preparare il Festival. Avevamo anche bisogno di più volontari con la crescita del numero dei film proiettati e in giugno gli studenti partono per le vacanze estive. Un'altra ragione è che in giugno le giornate di sole sono molto più lunghe in Scozia



e non incoraggiano le persone ad andare a cinema. Avevamo anche la necessità di affittare più luoghi dove tenere il festival e quest'obiettivo è più facile da raggiungere in ottobre-novembre. Così, nel giugno del 2014 abbiamo terminato il 4° Festival a giugno e l'edizione successiva l'abbiamo svolta a ottobre-novembre del 2015. Questo ha significato l'incremento del nostro pubblico e la scelta di locali più ampi per lo svolgimento del Festival. Siamo anche stati in grado di dedicare più tempo al programma e agli ospiti. All'inizio dell'ESFF nel 2011 il nostro obiettivo era quello di introdurre Edimburgo e il pubblico scozzese a film di alta qualità e sviluppare un pubblico specifico per i film corti. Precedentemente i film corti erano poco conosciuti in Edimburgo, molti pensavano che essi fossero dei semplici video o i film muti degli anni '20!. La nostra convinzione era che – con una buona qualità del programma – si potesse sviluppare un pubblico abituale che potesse supportare e incoraggiare i nostri sforzi. Col passare del tempo siamo in realtà riusciti nell'intento di creare un pubblico amante dei film corti, capace anche di capire che cosa è il film corto e che posto ha nell'industria cinematografica. Il pubblico ha chiarito a se stesso ogni errore e pregiudizio sul film corto e lo ha collocato, con un posto a sé, tra le varie forme di cinema. Un altro nostro obiettivo era quello di creare e sviluppare uno scambio di partner internazionali per poter introdurre il nostro pubblico alla cultura del film corto presente in tutto il mondo ed anche di portare registi e Direttori di Festival dagli altri Paesi a parlarci delle loro esperienze culturali e a proiettare alcuni dei loro film vincitori. Fin dai nostri inizi, la partnership con Festival stranieri e con gli ospiti che hanno curato all'estero i film corti è stata molto importante per promuovere il nostro evento e per sviluppare un pubblico capace di comprendere le differenti culture cinematografiche che attraversano il mondo. Noi siamo molto contenti di aver lavorato con alcuni Film Festival italiani negli ultimi anni e di esser diventati Festival partner del Sardinia Film Festival e del Firenze FilmCorti Festival e siamo rimasti molto positivamente impressionati per la vastità dei programmi e per la capacità di attrarre il pubblico. Il Firenze FilmCorti Festival utilizza i locali di una antica prigione, trasformata in una centro di arte: una affascinante sede che dimostra chiaramente come l'arte possa trasformare degli spazi tetri e cupi sia in senso spirituale che fisico. Noi siamo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

stati inoltre onorati della richiesta di proiettare film Scozzesi, inglesi o irlandesi negli ultimi anni in quello spazio. Anche il Sardinia Film Festival è un evento molto impegnato e attraente. Inoltre abbiamo anche avuto il privilegio di lavorare con l'Adriatic Film Festival di Pescara che, sebbene relativamente nuovo, ha fatto grandi progressi negli ultimi due anni. Abbiamo inoltre realizzato partnerships con Trinidad & Tobago Film Festival, Tokyo's Short Shorts Film Festival, Fastnet Film Festival in Irlanda, e film festival europei come il Mecal di Barcellona e i citati Festival di Firenze, Sardinia e Adriatic in Italia. Noi valutiamo questi scambi di partnerships come una opportunità ideale per costruire collegamenti con i Film Festival europei e creare nuovi network comuni e progetti internazionali che speriamo possano crescere attraverso i collegamenti che abbiamo istituito. Abbiamo anche l'obiettivo di far incontrare ospiti e network con i registi scozzesi, che in questo modo potranno imparare cose nuove e nel caso collaborare con registi internazionali e con organizzatori di Festival. Normalmente questi incontri avvengono nelle sessioni che vengono dopo a quelle delle proiezioni, ma noi utilizziamo anche le sessioni Q e A dei workshop con i nostri visitatori per permettere al pubblico di porre domande e di comparare i film e i Film Festival attraverso differenti culture cinematografiche. Noi prendiamo anche parte ai Festival scozzesi già esistenti da tempo, che hanno cominciato a chiederci di programmare film corti per i loro festival fin dal 2014, a partire dalla Hidden Door Art Festival in Edimburgo, fino allo Screenplay Film Festival in Shetland, e a Manipulate, il Festival del Visual Theatre and Animation. Siamo anche molto lieti di aver cominciato a lavorare con Screen Argyll e creati programmi per le Scottish Western Islands. Tutto questo ci consente di creare programmi per le regioni più remote, le meravigliose isole della Scozia. Le proiezioni all' isola di Tiree sono diventate un ufficiale evento satellite per il ESFF, che noi ripetiamo ormai ogni anno. Le iniziative cinematografiche in Scozia in generale sono una sfida, visto che ci sono oltre 1000 isole, 100 delle quali disabitate. Alcune comunità più a nord e nelle highlands possono essere spesso isolate per le situazioni geografiche e per il maltempo. Invece il nostro evento a Edimburgo è fortunato perché fruisce di buoni trasporti pubblici e di un clima relativamente mite. La maggiore difficoltà che incontriamo ora è che Edimburgo, per ragioni storiche, ha poche sale cinematografiche di medio livello.

Paul Bruce

Direttore di ESFF, è stato uno scrittore di novelle pubblicate e un regista prima di lavorare nella proiezione di film al Festival di Leith del 2004. Dopo aver girato 12 film corti vincendo 7 premi ha fondato l'Edinburgh Short Film Festival nel 2011 e da quel momento è stato Direttore del Festival.

Traduzione dall'inglese di Marino Demata

www.edinburghshortfilmfestival.com

Diari di Cineclub | Media partner

Firenze FilmCorti Festival tra Edimburgo e Budapest

Una delegazione del 6° Firenze FilmCorti e Diari di Cineclub, composta da Angelo Tantarò e Marino Demata, si è recata a Edimburgo i giorni 1, 2 e 3 novembre per partecipare ai lavori dell' Edimburgh Short Film Festival (ESFF). La delegazione è stata ospite del Festival che ha così ricambiato l'ospitalità ricevuta a Firenze in occasione delle edizioni del 2018 e 2019. La delegazione è stata accolta dal Direttore del Festival di Edimburgo Paul Bruce e dalla intera organizzazione. Al Festival sono stati anche proiettati i film inviati dai vari Festival gemellati e tra questi i due film di registi italiani che si sono distinti a Firenze: 10 di Nicola Raffaetà e "The last lesson" di Francesco Borchì. Marino Demata ha spiegato al pubblico di Edimburgo le caratteristiche del Firenze FilmCorti Festival, nell'ambito di un dibattito molto interessante tra i rappresentanti di vari Festival provenienti dall'Olanda, dalla Grecia, dall'Italia e dalla Irlanda. Angelo Tantarò e Marino Demata hanno dichiarato al loro rientro: "È stata un'esperienza molto positiva, a cui faranno seguito visite ad altri Festival stranieri. Stiamo infatti lavorando ad una sempre più marcata internazionalizzazione del nostro Festival perché non solo vogliamo fare tesoro delle esperienze di altri Festival, ma anche perché lo scambio di visita a Firenze di altri eventi internazionali consentirà al nostro pubblico di essere introdotto nelle diverse culture di Film Corti sparse per il mondo: sempre più registi e Direttori di Festival di altri Paesi saranno nostri ospiti per condividere delle loro esperienze culturali e organizzative e proiettare le opere vincitrici; e noi faremo altrettanto da loro." E a riprova della sempre più spinta diffusione del Festival di Firenze in tutta Europa, si è tenuta pochi giorni fa, nel pomeriggio del 23 novembre a Budapest, nell'ambito del Blue Danube Film Festival, una iniziativa dedicata esclusivamente al nostro festival, consistente nella proiezione di ben 9 film nostri finalisti. L'iniziativa è stata organizzata, oltre che dal Blue Danube Film Festival, anche dall'Istituto di Cultura Italiana di Budapest. A tale proposito vanno ricordati anche i legami che già hanno collegato in precedenza il Firenze FilmCorti Festival e Budapest, visto che l'edizione



del 2018 è stata vinta dal film ungherese *Cubeman* di Linda Dombrowszky e alla Premiazione era presente l'addetto culturale dell'Ambasciata ungherese a Roma.

M.D.



Presentati i loghi dei due festival organizzati dall'Associazione culturale fiorentina "Rive Gauche - film critica" e nominato il nuovo presidente di Firenze FilmCorti Festival

Angelo Tantarò è il nuovo presidente del Firenze FilmCorti F.

Angelo Tantarò ha accettato la proposta del Comitato Direttivo di Rive Gauche - Film e Critica, l'Associazione di Firenze che organizza il Festival da 6 anni. Nella stessa riunione il Comitato Direttivo ha accettato le dimissioni da tale carica di Marino Demata, che resta al vertice dell'Associazione.

La 7ª edizione si svolgerà dal 5 al 9 maggio 2020 nella splendida location fiorentina delle Murate Art District - MAD.

Sul sito firenzefilmcortifestival.com il bando del concorso che scade il prossimo 10 febbraio. A ottobre si svolgerà invece, sempre al MAD, la quinta edizione del Festival Rive Gauche per le opere letterarie.

Diari di Cineclub | media partner

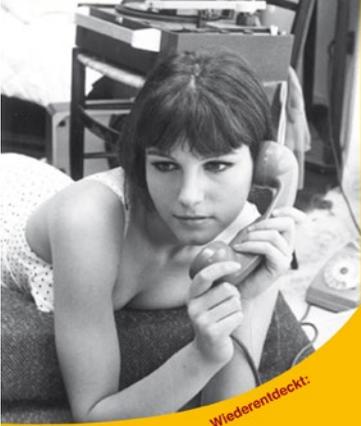


Firenze. Sala Kelly La Rocca - Murate Art District

Notizie da Sherwood

Circolo Cento Fiori e.V.
Cento Fiori Cinema

Associazione culturale di
Monaco di Baviera
<http://www.cms2.centofiori.de/index.php/it/>



Wiederentdeckt:

ANTONIO PIETRANGELI
Il regista che amava le donne

29. November – 14. Dezember 2019

Filmmuseum München
St. Jakobs-Platz 1, 80331 München

Logo: ARCOLO CENTO FIORI FONDATA NEL 1980

Logo: CENTO FIORI CINEMA

Logo: FILMSTADT MÜNCHEN

Logo: film museum münchen

Logo: Landeshauptstadt München Kulturreferat

Logo: LUCE CINECITTA

Logo: FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

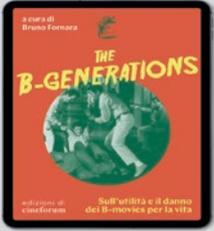
Logo: Diari di Cineclub

Antonio Pietrangeli
Il regista che amava le donne
29 Novembre – 14 Dicembre
Filmmuseum München
St. Jakob Platz1, 80331 München
Rassegna organizzata dal Circolo Cento Fiori di Monaco di Baviera
Sarà presente una delegazione italiana composta da Marco Asunis, presidente FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema; Angelo Tantarò, direttore di **Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica.
Per il programma completo: www.centofiori.de

a cura di
Bruno Fornara

THE B-GENERATIONS

Sull'utilità e il danno
dei B-movies per la vita



Edizioni di Cineforum presenta il nuovo e-book dedicato al B-movie a cura di Bruno Fornara. I testi, i due imprescindibili dizionari dei registi (La A dalla B e La B della B) e quello dedicato alle cose di produzione, originariamente pubblicati su «Cineforum» in uno speciale in quattro parti (dal n. 303 al n. 306) tra aprile e agosto 1991, vengono oggi riproposti in una nuova edizione integralmente rivista, con la prefazione di Bruno Fornara e un contributo originale firmato da Giuseppe Previti. Cinema, quello di "serie B", trasversale rispetto ai generi, spesso etichettato come buon artigianato e per lungo tempo negletto ma che oggi, ancor più che negli anni Novanta, torna a rivendicare status critico e attualità (necessità?) cinefilo: un'operazione di ricerca e rivalutazione sempre in progress. The B-generations vuole essere un punto di ripartenza per la riscoperta del B-movie.

→ lo trovi su
cinebuy.com

info@cineforum.it
www.cineforum.it
T. +39 370 3625936

«Vuoi dire che qualcuno là fuori sta davvero aspettando questa roba?»
— William "One Shot" Beaudine



Babel
film festival
6^a edizione

Diari
di Cineclub
periodico indipendente di cultura
e informazione cinematografica



La sesta edizione del Babel Film Festival si svolgerà a Cagliari dal 2 al 7 dicembre 2019
www.babelfilmfestival.com/it/
Concorso internazionale per il cinema delle lingue minoritarie
Diari di Cineclub assegnerà un premio

BABEL FILM FESTIVAL è un concorso cinematografico promosso e organizzato dalla Cineteca Sarda-Società Umanitaria, dall'Associazione Culturale Babel, Terra de Punt e Areavisuale con l'obiettivo di:

- valorizzare e promuovere le produzioni cinematografiche che siano espressione delle minoranze linguistiche e dell'unicità delle loro storie, della loro cultura e della loro lingua;
- favorire il confronto e scambio culturale tra le comunità che si riconoscono in una minoranza linguistica;
- offrire a tutti i filmmaker la possibilità di dare visibilità ai loro film e voce alle loro lingue.

Antepremiere del festival si sono svolte in vari luoghi su tutto il territorio sardo e per il resto d'Italia per permettere alle diverse giurie di conferire il premio a loro concesso.

Tra queste, nella capitale, ospite del Cineclub Roma, la giuria di **Diari di Cineclub**, ha visionato i quattro documentari assegnati per premiare quello più meritevole il 7 dicembre.



Mostra per i 70 anni della Cineteca Nazionale

Cineteca Nazionale, che è parte integrante del Centro Sperimentale di Cinematografia, compie 70 anni.
Inaugurata il 15 novembre la mostra al **Teatro dei Dioscuri** al Quirinale (via Piacenza 1, Roma), a ingresso libero, sarà aperta **fino al 12 gennaio 2020**: una mostra dedicata all'attività di quella che è la più importante Cineteca del Paese, e una delle più antiche ed importanti del mondo. Ulteriori info nel canale della [CSC – Cineteca Nazionale](http://CSC-Cineteca Nazionale) e nei siti internet: www.fondazionecsc.it e www.news.cinecitta.com

L'incontro della Federazione portoghese dei Cineclubes a Curia in Portogallo

Negli stessi giorni si è svolta in contemporanea l'Assemblea Generale della IFFS-International Federation of Film Societies che ha eletto il nuovo Comitato Esecutivo



Paulo Cunha

L'8, 9 e 10 novembre scorso, si è tenuto a Curia il 24° incontro dei Cineclubes portoghesi, organizzato dalla Federazione portoghese e dal Cineclub da Bairrada, col sostegno dell' *Instituto do Cinema e do Audiovisual*

e di diverse altre istituzioni pubbliche. Nel corso di questi tre giorni, una vecchia sala cinematografica dell'Hotel Termas è stata in modo simbolico il luogo nel quale diverse decine di responsabili operatori della cultura cinematografica da nord a sud del paese si sono potuti incontrare, tra questi due rappresentanti del circolo dell'arcipelago delle Azzorre e altri operatori culturali di ben 18 Cineclubes attivi in vari comuni per promuovere un servizio pubblico tendente a favorire la formazione e l'accesso alla cultura cinematografica. L'incontro nazionale dei Cineclubes è stato sempre un momento molto importante per il movimento dei circoli del cinema portoghesi, la cui nascita possiamo farla risalire al 1955, per altro in piena dittatura dello *Estado Novo*. Il movimento ebbe vita breve perché fu immediatamente bandito a partire dal 1959, a seguito dell'azione repressiva del PIDE (la *Polícia Internacional e de Defesa do Estado*, la polizia politica del regime portoghese del dittatore Antonio Salazar). Dopo molti anni, a partire dal 1974 in poi, il movimento ha ripreso a riorganizzarsi, strutturandosi come Federazione portoghese dei Cineclubes dal 1978. È anche per questa

sua importante storia che si è potuto svolgere l'incontro che ha visto riuniti tutti i rappresentanti del movimento cineclubista portoghese, dando l'occasione a tutti di un ampio confronto per fare un bilancio sulle cose fatte e programmare l'attività futura. L'incontro si è arricchito anche grazie al contributo e alla presenza di numerosi e illustri ospiti del mondo culturale cinematografico del paese, tra questi il critico cinematografico João Antunes (del *Jornal de Notícias*), accademici delle università di Aveiro, Coimbra e Beira Interior e



incontri è stato possibile visitare da parte del pubblico una singolare e interessante mostra di manifesti di film portoghesi degli anni '70, con il tema comune riferito alla resistenza al fascismo. Una mostra che è stata curata da Henrique Espírito Santo, storico direttore di produzione e figura centrale nel cinema portoghese per almeno quattro decenni. Sono state in questa occasione programmate sessioni di lavoro e di visione cinematografica, grazie alla collaborazione del Cineclub da Bairrada che ha mirato a mostrare una parte di film realizzati nella regione di appartenenza Centro.

Nel contesto di questo importante appuntamento, si è svolta anche l'Assemblea Generale della IFFS International Federation of Film Societies (Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema), che ha riunito rappresentanti di una dozzina di federazioni nazionali provenienti da diversi continenti, tra queste oltre al Portogallo, Brasile, Messico, Cuba, Bangladesh, Marocco, Danimarca, Norvegia, Italia, Germania, Estonia, Argentina, Serbia e Catalogna (Spagna). L'Assemblea, nell'eleggere il nuovo Comitato Esecutivo della Federazione internazionale, ha eletto anche il nuovo presidente che per la prima volta nella sua storia è proprio un portoghese: Joao Paulo Macedo che sostituisce il brasiliano Antonio Claudino de Jesus. Tra gli altri è stato eletto anche il presidente onorario della Federazione, il noto regista iraniano Kamran Shirdel.

Paulo Cunha



XXIV edição · Encontro Nacional de Cineclubes
Assembleia Geral da Federação Internacional de Cineclubes

8,9 e 10 de Novembro

Curia, Anadia

www.fpcc.pt/enc



professionisti del suono quali Branko Neskov, Tiago Fernandes e Joaquim Pavão, registi della Cinematheque portoghese José Manuel Costa, Rui Machado e Tiago Baptista e altri registi come João Nicolau e João Moreira oltre al produttore Luís Urbano (*O Som e a Fúria*). Durante gli

È vicepresidente della Federazione portoghese Cineclubes. Ha scritto numerosi testi e presentato opere in settori come la storia e la teoria del cinema, il cinema in Portogallo, le critiche cinematografiche e le modalità di produzione.

Traduzione dal portoghese di Marco Asunis

Questo articolo è stato tradotto dal portoghese. Per favorire in particolare i lettori dei circoli del cinema esteri in lingua lusitana, pubblichiamo anche il testo originale

A reunião da Federação Portuguesa de Cineclubes na Cúria em Portugal

Realizou-se ao mesmo tempo a Assembléia Geral da IFFS - International Federation of Film Societies que elegeu o novo Comitê Executivo

Nos passados dias 8, 9 e 10 de Novembro, decorreu na Cúria, o 24.º Encontro de Cineclubes, organizado pela Federação Portuguesa de Cineclubes e pelo Cineclub da Bairrada, com apoio do Instituto do Cinema e do Audiovisual e de várias outras entidades. Ao longo de três dias, a antiga sala de cinema do emblemático Hotel Termas serviu de espaço de acolhimento a dezenas de dirigentes cineclubistas que viajaram de Norte a Sul do país, incluindo dois representantes do arquipélago dos Açores, em representação de 18 cineclubes que promovem um serviço público a favor do acesso à cultura cinematográfica em vários concelhos. O Encontro Nacional de Cineclubes é um momento muito importante para o movimento cineclubista português, remonta a 1955, em plena ditadura do Estado Novo, tendo sido proibido a partir de 1959 pela ação repressiva da PIDE. Voltou a realizar-se a partir de 1974, passando a ser organizado pela Federação Portuguesa de Cineclubes a partir de 1978. É, também por esta importância histórica, um momento de celebração do movimento cineclubista, que aproveita a oportunidade de contacto mais alargada com os seus membros para fazer balanços do presente e preparar o futuro. O Encontro foi enriquecido pela presença de diversos convidados da área

do cinema, como o crítico de cinema João Antunes (Jornal de Notícias), académicos (universidades de Aveiro, Coimbra e Beira Interior), profissionais das áreas do som (Branko Neskov, Tiago Fernandes e Joaquim Pavão), dirigentes da Cinemateca Portuguesa (José Manuel Costa, Rui Machado e Tiago Baptista), realizadores de cinema (João Nicolau e João Moreira) e o produtor Luís Urbano (O Som e a Fúria), entre outros. Durante o Encontro, esteve patente ao público uma singular exposição de cartazes de filmes portugueses dos anos 70, sob o lema da resistência ao fascismo, com curadoria de Henrique Espírito Santo, histórico director de produção que foi figura central no cinema português durante quatro décadas. Também foram programadas sessões de cinema, em parceria com o Cineclub da Bairrada, que pretenderam mostrar um pouco do cinema que se tem produzido na região Centro. Incluído no Encontro, aconteceu também a Assembleia Geral da Federação Internacional de Cineclubes, que trouxe até nós representantes de uma dúzia de federações nacionais, entre as quais Brasil, México, Cuba, Bangladesh, Marrocos, Dinamarca, Noruega, Itália, Estónia, Alemanha, Argentina, Sérvia e Catalunha (Espanha).

A Assembléia, ao eleger o novo Comitê Executivo



da Federação Internacional, também elegeu o novo presidente que pela primeira vez em sua história é um português: João Paulo Macedo, que substituiu o brasileiro Antonio Claudino de Jesus. Entre outros, o presidente honorário da Federação, o conhecido diretor iraniano Kamran Shirdel, também foi eleito.

Paulo Cunha



François Truffaut in un détournement di Nicola De Carlo

Lettera di ringraziamento di Joao Paulo Macedo, nuovo presidente Iffs, insieme ai nuovi eletti del comitato esecutivo a seguito dell'AG della Federazione internazionale a Curia

Comunicazione del nuovo presidente IFFS João Paulo Macedo



João Paulo Macedo

Dear Friends and Colleagues,

This message reaches just a short break after the last General Assembly. I was appointed as President of our organization for the next two years with a bureau and executive committee that inspires and demands some expectations.

I want address a special word of thank you to everyone that served the IFFS during so many years and dedicated so many time for their duties. I've learned from them. I was used to "see" their presence, wisdom and dedication to the Film Societies. I tried, since I was called to do it, to make the best possible in assisting them and work together later on.

My words of acknowledgement are (but not only) to Maeve Cooke, Robert Richter, Rajesh Gongaju, Ryan Reynolds, Kim Brum, Golam Rabbany Biplob, Julio Lamana and António Claudino de Jesus that stepped out in this General Assembly from their positions at the Executive Committee. Many, many thanks!

I want to leave a special word of gratitude to 'my' Federation, the Portuguese Federation of Film Societies, which made possible the General Assembly. Their support made it possible, their commitment and generosity make it easy and created a special atmosphere for the working days we had in Curia.

We worked a lot and we had fun together in a clear, friendly, positive and productive spirit. I hope that the freshness of Curia air had a contribution for that. It was a very special moment.

I want to thank to those o attended the meeting and those that accepted to serve in the next term. To the ones that were prevented to come for health reasons, I want to express our wish for a fast and full recovery.

Finally to address a special word of concern and solidarity to the member Federations from Latin American countries: Argentina, Bolivia, Brazil, Chile and Ecuador. We hope for their safety and to any individual in each country. We hope that real peace and real democracy become a reality and also that the achievements in the social, cultural and solidarity can be preserved.

I had the opportunity to tell the colleagues present at the GA, that I am not a presidential guy. Each and everyone's cooperation is needed to achieve the challenges we have ahead for the next two years. I kindly ask you for that and count on your generosity for the mistakes, your suggestions for the projects and your hard work for the achievements we need for our organization.

To make the Federation possible, viable and recognisable to the outside, it is needed that we can make it for ourselves in the first place.

The scarcity of means demand that we join our strengths and skills.

We will need the contributions, demands and questions from the member Federations to the reorganization that is needed.

We are getting to this Executive in a moment that we know is crucial. The levels of participation, of the common projects and cooperation must increase. The communication must be clear, effective and right on time. We need to transform our levels of integration in a real participative umbrella for film societies.

With my best regards

Cari amici e colleghi,

Questo messaggio arriva solo una breve pausa dopo l'ultima Assemblea Generale. Sono stato nominato presidente della nostra organizzazione per i prossimi due anni con un ufficio di presidenza e un comitato esecutivo che alimentano molte aspettative.

Voglio rivolgere una parola speciale di ringraziamento a tutti coloro che hanno servito l'IFFS durante così tanti anni e che hanno dedicato così tanto tempo alle loro funzioni. Ho imparato da loro. Ero abituato a "vedere" la loro presenza, saggezza e dedizione rivolte a tutti i circoli del cinema. Ho cercato, da quando sono stato chiamato a farlo, di fare il meglio possibile per aiutarli e lavorare insieme successivamente.

Le mie parole di ringraziamento onoscimento sono (ma non solo a loro) per Maeve Cooke, Robert Richter, Rajesh Gongaju, Ryan Reynolds, Kim Brum, Golam Rabbany Biplob, Julio Lamana e António Claudino de Jesus che hanno fatto parte del Comitato Esecutivo passato. Molte molte grazie!

Voglio esprimere una speciale parola di gratitudine alla "mia" Federazione, la Federazione portoghese dei Cineclubs, che hanno reso possibile l'Assemblea Generale. Il loro supporto lo hanno reso armonioso creando un'atmosfera speciale per i giorni lavorativi che abbiamo avuto in Curia.

Abbiamo lavorato molto e ci siamo divertiti insieme in uno spirito aperto, amichevole, positivo e produttivo. Spero che la freschezza dell'aria della Curia abbia contribuito a questo. È stato un momento molto speciale.

Voglio ringraziare ancora coloro che hanno partecipato alla riunione e quelli che hanno accettato di impegnarsi nel prossimo mandato. A quelli a cui è stato impedito di venire per motivi di salute, voglio esprimere il nostro augurio di un recupero rapido e completo.

Infine, desidero rivolgere una parola speciale di preoccupazione e solidarietà alle Federazioni aderenti dei paesi dell'America Latina: Argentina, Bolivia, Brasile, Cile ed Ecuador. L'augurio è che torni presto la sicurezza per ogni individuo in tutti questi paesi. Speriamo che la vera pace e la vera democrazia diventino realtà e che anche i risultati nel campo sociale,

culturale e solidale possano essere preservati. Ho avuto l'opportunità di dire ai colleghi presenti al GA, che non sono una figura presidenzialista. Il sostegno di ognuno è necessario per per raggiungere le sfide che ci attendono per i prossimi due anni. Vi chiedo gentilmente questo e conto sulla vostra generosità per gli errori che potrei commettere, confido sui vostri suggerimenti per i progetti e il vostro duro impegno per i risultati di cui abbiamo bisogno per la nostra organizzazione.

Per far sì che i nostri sforzi siano riconosciuti all'esterno, dobbiamo contare anzitutto solo sulle nostre forze.

Avremo bisogno di proposte e domande da parte delle Federazioni aderenti per sviluppare la riorganizzazione necessaria.

Siamo arrivati all'elezione del Comitato esecutivo in un momento che sappiamo essere cruciale. I livelli di partecipazione, i progetti comuni e la cooperazione devono aumentare. La comunicazione deve essere chiara, efficace e puntuale. Dobbiamo trasformare i nostri livelli di integrazione in una vera e propria difesa di sostegno dei Circoli del Cinema. Con i miei migliori saluti.

João Paulo Macedo

IFFS - International Federation of Film Societies
<https://infocicc.wordpress.com/>

IFFS – International Federation of Film Societies

Cultural President – Kamran Shirdel - Iran

Executive Committee 2019 - 2021

President – João Paulo Macedo - Portugal
Vice- President – Lázaro Alderete - Cuba
General Secretary – Gabo Rodriguez - Mexico
Tesoureiro – Raivo Olmet – Estonia

Groups:

Africa – Amina Saibari and Bouchta Elmachrouh – Morocco
Asean Pacific – Premendra Mazumber – India
Europa – António Costa Valente - Portugal
Europa do Norte – Deborah Parker - UK
Latin America – Laura Godoy – Ecuador / Claudino Jesus (Deputy) – Brasil

Special Duties:

Juries: Atle Yunnes Isaksen - Norway

Research in the Archive: Elisabetta Randaccio – Italy

Cine-educacion: Cristina Marchese (Argentina) / Isa Catarina Mateus (Deputy) – Portugal

Research & Publications – Andrea Haines – New Zealand

Comunication – Marx Aguilar - Colombia
Children and youth films – Günter Kinstler

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diariDicineclub

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



Nicola De Carlo

Da questo mese è stata creata una sezione di Stanlio & Ollio su il canale **Diari di Cineclub** YouTube

<https://www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-youtube>

Il canale **Diari di Cineclub** YouTube si amplia. Oltre che ascoltare e vedere gratuitamente notizie, filmati e programmi culturali di tuo interesse, da adesso una nutrita playlist di Stanlio & Ollio, la coppia più divertente della storia del cinema, con n. 17 lungometraggi e n. 70 cortometraggi, una lista continuamente aggiornata. **Stanlio e Ollio, i fanciulli della risata** "Forse il pubblico amava noi e le nostre comiche perché ci avevamo messo dentro tanto amore (*Stan Laurel*)"

Stanlio e Ollio | Lungometraggi

<https://youtu.be/uoweSneaFr0>

I due legionari (1931) | <https://youtu.be/-AQUUWj>

Il Compagno B (1932) | <https://youtu.be/7vNpKK-GZDSU>

I figli del deserto (1933) | https://youtu.be/hf_6zqAs-SGM

Nel Paese delle meraviglie (1934) | <https://youtu.be/3WYic8v25aM>

La ragazza di Boemia - Noi siamo zingarelli (1936) | <https://youtu.be/jEO0-6Pnp0c>

Allegri gemelli (1936) | <https://youtu.be/jlb7BQjZOSM>

I fanciulli del West (1937) | <https://youtu.be/9eC-BixAIYIE>

Avventura a Vallecchia (1938) | <https://youtu.be/xnB49zGgOD4>

Stanlio e Ollio Vent'anni Dopo / Teste dure (1938) | https://youtu.be/rT1e_BznB1c

I diavoli volanti (1939) | <https://youtu.be/6Een2c6a-SEU>

Noi siamo le colonne (1940) | <https://youtu.be/BH-0Mu7fERdo>

C'era una volta un piccolo naviglio (1940) | <https://youtu.be/Q6eObc6EuBk>

Ciao amici! (1941) | <https://youtu.be/OGic5118Sd0>

Gli allegri imbroglioni (1943) | <https://youtu.be/d0KR-QvVsl>

Maestri di Ballo (1943) | <https://youtu.be/1pkmH6c2PAA>

Itoreadors (1945) | <https://youtu.be/lh3l1R6EbuC>

Stanlio e Ollio | Cortometraggi

Cane fortunato (1921) | <https://youtu.be/0b1XoFICx-MA>

A 45 minuti da Hollywood (1926) | <https://youtu.be/wBoddYZUgig>

Zuppa d'anatra (1927) | <https://youtu.be/w0mON-vKsxh4>

Mogli sfuggenti (1927) | <https://youtu.be/h470Ei-qR9ng>

Amale e piangi (1927) | <https://youtu.be/i-uOMof02ns>

Perché le ragazze amano i marinai? (1927) | https://youtu.be/V0R_OM2pwSY

Con amore e fischi (1927) | <https://youtu.be/LgdgO-VN5to8>

Come mi pento (1927) | <https://youtu.be/91QL-ilN1s>

Marinai in guardia (1927) | <https://youtu.be/6WzpqOS-sdv9E>

Now I'll Tell One (1927) | <https://youtu.be/4RNjKk-vTcEY>

I due galeotti (1927) | <https://youtu.be/GwEkgdPOs14>

Una famiglia di matti (1927) | <https://youtu.be/Zw5zc-BerwOU>

I detective pensano? (1927) | <https://youtu.be/7jOf-VX1jBPU>

Metti i pantaloni a Philip (1927) | https://youtu.be/6HhMyLyOG_Y

La battaglia del secolo (1927) | <https://youtu.be/sTEKx-TnkrJg>

Lasciali Ridendo (1928) | <https://youtu.be/7XYJuB-v0GMU>

Elefanti che volano (1928) | <https://youtu.be/D0j4JMkmWQo>

Il tocco finale (1928) | <https://youtu.be/v1TAw9i4cZY>

Pranzo di gala (1928) | <https://youtu.be/0ZJp3K-DTkMQ>

Musica classica (1928) | <https://youtu.be/TjgbA7EJK-qk>

Una bella serata (1928) | <https://youtu.be/foT96M-l-nhM>

Gli uomini sposati devono andare a casa? (1928) | <https://youtu.be/UzWEjdUOJD8>

Le ore piccole (1928) | <https://youtu.be/0nnkFvvlcsg>

Marinai a terra (1928) | <https://youtu.be/17A-5A7JM780>

Habeas corpus (1928) | <https://youtu.be/0pPJZ-SCF-ZU>

Noi sbagliamo (1928) | https://youtu.be/3PfmzxLlf_w

Libertà (1929) | <https://youtu.be/rMi9Y2B-cu4>

Blueboy, un cavallo per un quadro - Di nuovo sbagliato (1929) | <https://youtu.be/LeKcl-fBoi0>

Ecco mia moglie - Nostra moglie (1929) | <https://youtu.be/eaNCT-rsjlc>

Affari in grande - Grandi affari - Uomini d'affari (1929) | <https://youtu.be/SfvcvSVs2Bo>

Non abituati come siamo - Noi novellini (1929) | <https://youtu.be/g-yrLAegvN4>

Agli ordini di sua altezza - Doppia baldoria (1929) | <https://youtu.be/ptps://youtu.be/p4DbHvmJw3Q>

Concerto di violoncello - Concerto per violoncello (1929) | <https://youtu.be/2XJBPopStfW>

I due ammiragli (1929) | <https://youtu.be/bYiUCPm-VSvo>

Tempo di pic-nic (1929) | <https://youtu.be/16D9Ut-VixKg>

L'esplosione (1929) | <https://youtu.be/hwLB-RuTBHU>

Squadra sequestri - Gli acchiappamosche - Gli acchiappagrane (1929) | <https://youtu.be/ceD-ZENXO1Z4>

Lavori forzati (1929) | <https://youtu.be/8H04K7Cwmnw>

La capra Penelope - Amor di capra (1929) | https://youtu.be/qG9GRhT_Bd4

I ladroni - I due ladroni (1930) | <https://youtu.be/KAU-L0QeWVsQ>

La sbornia - Lo sbaglio (1930) | <https://youtu.be/ECHm6yT2iTe>

I monelli (1930) | <https://youtu.be/gWD5ZuG96XA>

Sotto zero (1930) | <https://youtu.be/HXSScbBFUH8>

Un marito servizievole (1930) | <https://youtu.be/2Tu-qfyX4iPE>

L'eredità - L'eredità - I vagabondi (1930) | <https://youtu.be/8YgNNmZAAXo>

Un nuovo imbroglio - Un altro bel pasticcio - Un nuovo bell'imbroglio (1930) Remake di Zuppa d'anatra | https://youtu.be/Elb7_r8rc_Q

La bugia (1931) | Un nuovo bell'imbroglio (1930) | <https://youtu.be/TKn84Yq4HRU>

La bugia (1931) | <https://youtu.be/Jst1RAuXUFw>

I polli tornano a casa - Donne e guai - Polli, tornate a casa - Polli tornate a casa (1931) | <https://youtu.be/7pEu-NfTBXck>

I gioielli rubati (1931) | <https://youtu.be/EXcDmMNd-GoA>

Non c'è niente da ridere - Vita a tre - Risate a crepapelle (1931) | <https://youtu.be/vQE2Q5Sij74>

La sposa rapita (1931) | <https://youtu.be/8E-I0R7EHfE>

Un salvataggio pericoloso (1931) | <https://youtu.be/pu-ZaP0ZdYI>

Andiamo a lavorare - Una buona svolta (1931) | <https://youtu.be/2n-D-sAHJ7Q>

I due legionari - Legione straniera (1931) | <https://youtu.be/uRGKb68Vp1g>

In libertà (1931) | <https://youtu.be/rMi9Y2B-cu4>

Tutto in ordine (1932) | <https://youtu.be/xmwwxzoJt-Qg>

La scala musicale (1932) | <https://youtu.be/VbBN-7d-MNVm>

Il circo è fallito - Lo scimpanzé - Stanlio & Ollio eroi del circo (1932) | <https://youtu.be/ABY4zyZpHl>

Ospedale di contea - La visita (1932) | <https://youtu.be/0r3zJTVKH4A>

Ospiti inattesi - Gli imputati (1932) | <https://youtu.be/E26W4W8qM0>

Un'idea geniale - Noi e il piccolo Slim - Noi e il pupo (1932) | https://youtu.be/m9x_BjZh46c

Trainati in un buco - Buone vacanze - Precipitati in un buco (1932) | <https://youtu.be/vfroeio7i-o>

Anniversario di nozze - Due come noi (1933) | <https://youtu.be/MBWPOzY7ih4>

Il regalo di nozze - Regalo d'onore (1933) | <https://youtu.be/LmNmLgJsXw>

La ronda di mezzanotte - Guerra ai ladri (1933) | https://youtu.be/pLj_KhKn4Zc

Lavori in corso - Falegnami (1933) | <https://youtu.be/behZdPN7EWA>

Alchimia - Sporco lavoro (1933) | <https://youtu.be/CBU1zUIRiwg>

Annuncio matrimoniale (1934) | <https://youtu.be/Xq1y368iNE>

Il fantasma stregato - Il vascello stregato (1934) | <https://youtu.be/8IDmbeMx7iU>

Gelosia - Allegri poeti (1935) | <https://youtu.be/Qjn6kYjheqM>

Fratelli di sangue - L'orologio in Più - Più consistente dell'acqua (1935) | <https://youtu.be/wzn2VCAqZp0>

E' uscito Cabiria – studi di cinema 192

Nuova serie n. 192 maggio – agosto – CINIT Cineforum italiano

EDITORIALE

A ciascun'alma presa... pag. 2

...e gentil core | nel cui cospetto ven lo dir presente, | in ciò che mi rescivan suo parvente, | salute in lor signor, cioè Amore. Così Dante esordiva nella Vita Nova facendo appello a coloro che, come lui, eran seguaci d'Amore perché rispondessero aiutandolo a interpretare un sogno un po' inquietante che aveva fatto riguardo a Beatrice. Qualcosa di simile ha fatto Alberto Anile, fra i massimi esperti di Welles, scrivendo agli altri studiosi sparsi nel mondo per avere un loro parere-commento-studio in merito al film finalmente riemerso dalle celle frigorifere delle cineteche: *The Other Side of the Wind*. Erano in tanti ad aspettarlo e finalmente un anno fa, alla nostra di Venezia, l'evento si è realizzato. Anche se con l'aiuto di etflix, una società di streaming che, secondo alcuni, sta ricattando e addomesticando definitivamente il cinema. O forse no. Sono questioni che emergono dalle risposte di molti wellesiani che hanno aderito all'invito di Anile e che troverete nelle pagine che seguono. Dove pure ci si interroga su quanto l'onnipotente e onnipotente tecnologia digitale odierna si possa sposare a un cinema rigorosamente e necessariamente fatto di pellicole, emulsioni, formati e grana qual era quello di un tempo. Ma soprattutto ci sono le mille sfaccettature di un film che, se anche non è stato licenziato personalmente

dal grande Orson, è pur sempre frutto della sua creatività espansa, capace di portare avanti progetti negli anni e nei luoghi della sua vita raminga. Ogni volta un tassello, una pennellata, un verso aggiunto, finché è arrivata, anche per lui, pur bigger than life, la parola fine. Adesso il film – o almeno: un film – c'è e su «Cabiria» viene analizzato, strapazzato, ammirato e criticato. Inoltre trovate un paio di novelle cinematografiche sottratte all'oblio e le riflessioni su due documentari recenti che possono essere accostati in un rapporto sociologico e antropologico di causa-effetto: la fine del mondo arcaico amato da Pasolini in Notarangelo. Ladro di anime e la fine del mondo attuale in Normal. Per questioni di spazio, rimandiamo al prossimo numero la terza parte dello studio dei soggetti inediti di Marcello Marchesi e la consueta rubrica "Groovy Movies".

Buona lettura. Marco Vanelli

LABORATORIO

RE-WIND

DIBATTITO SULL'“ULTIMO” FILM DI ORSON WELLES pag. 3

Alberto Anile

Un simposio di carta pag. 4

James Naremore

Morte dell'Autore pag. 7

Alessandro Anibaldi

D for Death pag. 21

Ray Kelly

Riflessioni sul coraggioso, audace

The Other Side of the

Wind pag. 25

Marco Vanelli

L'occhio magico di Dio

pag. 29

Massimiliano Studer

Cosa raccontano gli archivi pag. 35

Esteve Rimbau

In nome di Welles

pag. 41

Gabriele Gimmelli

L'arbitro necessario

pag. 45

Alberto Anile

Meriti e compromessi di una ricostruzione

pag. 49

Adalberto Müller

Dalla parte di Welles

(Taking the Side of Welles) pag. 55

Luca Giuliani

L'evoluzione digitale di Orson Welles pag. 59

Richard Burt

Welles Worth Seeing?

pag. 65

Adriano Aprà

Un legato dalle vecchie alle nuove generazioni



RE-WIND

DIBATTITO SULL'“ULTIMO” FILM DI ORSON WELLES

Studiosi di tutto il mondo a confronto su *The Other Side of the Wind*

Novelle cinematografiche

Documentari: *Notarangelo. Ladro di anime e Normal*

Cabiria

Cinit
Cineforum Italiano

pag. 75

John Huston

«La gente ha paura di Orson» pag. 79

DOCUMENTI

Novelle cinematografiche pag. 83

CINEFORUM

Giovanni Ricci

Notarangelo. Ladro di anime pag. 95

Marco Vanelli

Normal pag. 107

Cabiria

Periodico quadrimestrale

Direttore Marco Vanelli

Segreteria e redazione Cinit, via Manin, 31/1

30174 Mestre

€ 10,00 ISBN 9788831244091

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

La televisione del nulla e dell'isteria (XXXIII)

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)



Paolo Del Debbio



Sandra Milo



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



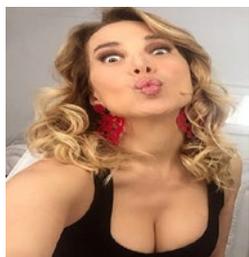
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Beelli noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



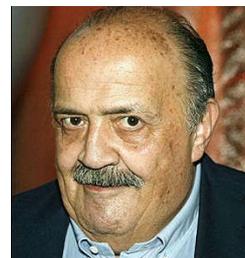
Maria De Filippi



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

Una donna e una canaglia (1973) di Claude Lelouch



Simon (Lino Ventura) e Françoise (Françoise Fabian):

Quando si ama una donna, non vedo perché farle l'affronto di chiederla in moglie. Il matrimonio che è? È un contratto, e i contratti di solito sono fatti per chi ha paura.

Paura di che?

Paura di che? Hanno paura.

Potrebbe sviluppare questo concetto di matrimonio/paura? Avanti, su...

Sì, sì... Certo, certo che posso svilupparlo: per me il matrimonio è la paura della solitudine, della libertà. Perché la vera libertà porta sempre alla solitudine. Così la penso io.

Continui.

È la paura di trovarsi una sera solo con due uova al tegamino, senza la tv, senza la pensione. O, se lo preferisce, è la paura di trovarsi soli senza un altro che in fondo ha più paura di te.

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinema'
Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantarò

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

E' presente sulle principali piattaforme social



Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis a questo numero hanno collaborato in redazione

Maria Caprasecca, Nando Scanu

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

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

La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani

Grafica e impaginazione Angelo Tantarò

La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono 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
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalshaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
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.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonline.it
www.hotelmistralzorastano.it
www.ilgreodioidisardi.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.teoremacinema.com
www.cinecoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmmorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cinecordia.it/wordpress
www.parrochiamatererecclisiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoccc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo

www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaioaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziafilmfestival.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiriti.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
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
www.marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact

