

La validità del pensiero di Roberto Rossellini Pensare all'utopia della televisione in un mondo senza utopie



Angel Quintana

La televisione subisce un processo di invecchiamento inarrestabile. Le statistiche indicano che l'età media del pubblico supera già i cinquantacinque anni. L'idea di una televisione generalista progettata per tutti i pubblici ha senso solo di fronte a determinati eventi. La frammentazione del pubblico ha alterato i modi di vedere e consumare. Non esiste più uno spettatore, ma più spettatori, che non solo vogliono vedere, ma anche interagire e reagire ai discorsi che ricevono. L'era della TV trash ha iniziato a mutare in una società di nuove soggettività che trasforma l'intimità in spettacolo.

Come ha indicato il personaggio di Fabrizio in *Prima della rivoluzione* (1965) di Bernardo Bertolucci, non si può vivere senza Rossellini. Per comprendere il motivo di questo ritorno all'utopia della televisione, è necessario stabilire una visione genealogica e stabilire un'archeologia del pensiero utopico attorno alla televisione. L'origine di questa idea di utopie è nata nel momento in cui Roberto Rossellini ha annunciato la morte del cinema e ha iniziato a pensare alla possibilità di creare un'enciclopedia

audiovisiva dedicata all'educazione globale e permanente basata sul piccolo schermo.

Nel 1987, in occasione del decimo anniversario della morte di Roberto Rossellini, esce nelle librerie francesi un libro postumo intitolato *Fragments d'une autobiographie*. Nelle sue prime pagine, il regista considerato padre del neorealismo e del cinema moderno, afferma con notevole chiarezza: *"Preciso che devo distruggere un errore fondamentale che si è commesso intorno alla mia persona: non sono un regista. Sebbene io abbia un certo dominio e abilità nel mestiere, il cinema non è la mia professione. La mia professione è qualcosa che deve essere appresa quotidianamente e che non potremo mai descrivere del tutto: la professione dell'uomo"*¹.

Dobbiamo intendere questa affermazione come un atto di falsa modestia perpetrata da un cineasta che alla fine della sua filmografia ha voluto nascondersi dietro la maschera dell'umiltà o è rivelatrice di una certa attitudine visionaria nei confronti del mondo dell'audiovisivo? Come la maggior parte delle dichiarazioni di Roberto Rossellini, la frase è avvolta da un certo grado di ambiguità, ma era molto rappresentativa dell'atteggiamento del regista nei confronti dei mezzi di comunicazione e, soprattutto,

segue a pag. successiva

¹ Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*. Paris: Ramsay, 1987, p. 19-20.

L'empowerment delle Donne nel cinema: una sfida di civiltà



Leonardo Dini

Ebbene sì. Nel 2021 dopo un secolo di Statuette dell'Oscar e di premiazioni, sorprendentemente, il cinema è ancora, a livello mondiale, declinato al maschile. Quest'anno Chloé Zhao, regista cosmopolita e meritevole, ha vinto, con il film *Nomadland*, l'Oscar ma è soltanto la seconda regista al mondo, dopo la recente affermazione di Kathryn Bigelow, nel 2010, con *The Hurt Locker*, a vincere il più ambito trofeo della *Art of Movies*.

Lo stesso problema riguarda anche la sceneggiatura cinematografica dove pochissime donne sono riuscite a conseguire i massimi onori del cinema internazionale e non soltanto negli Oscar, ma anche in altri maggiori premi.

Viceversa le interpretazioni delle attrici sono state valorizzate nel tempo, ma sempre in un contesto a guida maschile e fortemente accentrato sul potere degli uomini. Purtroppo il cinema, insomma, non è indenne dallo spirito patriarcale che tuttora attraversa il mondo in tutte le culture e civiltà, ledendo e affievolendo i diritti delle Donne e la loro piena affermazione

segue a pag. 4



"Palestina" Giugno 2021 di Pierfrancesco Uva

segue da pag. precedente

del discorso che ha costruito intorno alla possibilità di tessere un'utopia della conoscenza, il cui epicentro era la televisione. Rossellini voleva imporre un nuovo atteggiamento nei confronti della politica del cinema d'autore che aveva dominato il panorama cinematografico internazionale del suo tempo. L'essere umano doveva imporsi sulla figura dell'artista per demistificare, in questo modo, il ruolo della divinità che, negli anni Sessanta, aveva circondato la considerazione dell'autore cine-



Fabrizio (Francesco Barilli) in "Prima della rivoluzione" (1964) di Bernardo Bertolucci

matografico.

Nel 1963, quando Rossellini decise di rivolgere il proprio lavoro verso la televisione, il suo impegno fondamentale non fu altro che l'attenzione verso un modello che aveva stabilito – nella modernità- di poter aprire nuove frontiere sul futuro dell'immagine e del sonoro. Il creatore Rossellini aveva abbandonato il concetto di autore ereditato dal romanticismo per trasformarsi in un cineasta umanista che doveva lavorare come un artigiano al servizio della diffusione del sapere. Le immagini nei suoi film non dovevano riflettere i lamenti – *los lamentos* - della società, e neppure le preoccupazioni psicologiche dell'io. La sua concezione dell'audiovisivo era basata su una didattica del cinema in cui l'opera doveva avere un valore informativo e l'autore essere un educatore capace di porre le basi di una possibile educazione. Il luogo dell'utopia era la televisione considerata come un nuovo mezzo, creato dal potere politico, in cui fosse possibile stimolare la formazione permanente dell'individuo e porre le basi di un certo umanesimo.

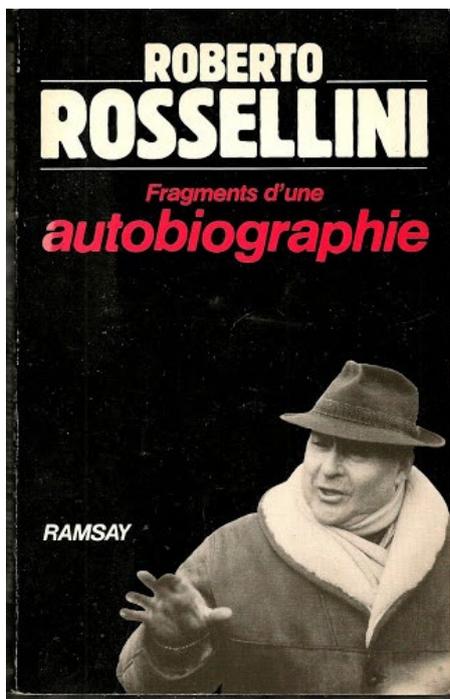
Fragments d'une autobiographie è il libro postumo di Rossellini, ma negli ultimi anni della sua vita ha scritto altri due libri interessanti in cui ha cercato di gettare le basi teoriche per un pensiero incentrato sul tema dell'utilità delle immagini: *Utopia, Autopsia, Dieci alla decima* e *Uno spirito libero non può imparare come schiavo*.² Nelle sue opere saggistiche, Rossellini non ha voluto svolgere riflessioni teoriche sulla natura del fare cinema. La sua preoccupazione si è concentrata nello stabilire le basi di un pensiero globale in cui venivano messi in discussione alcuni fattori della società del suo

2 Roberto Rossellini, *Utopia, Autopsia: Dieci alla decima*. Roma: Armando Editore, 1974. (Traducción española: *Utopia*)

tempo. I riferimenti che utilizzava per svolgere il suo lavoro si basavano su alcuni testi riferiti alla storia delle mentalità, dei mutamenti sociali, della scienza o sulla pedagogia. Il suo punto di partenza era la constatazione che a metà degli anni '60 del secolo scorso il mondo stava vivendo una situazione simile alla decadenza dell'Impero Romano. Il parallelismo era possibile poiché riteneva che la ragione fosse stata bandita, che la prosperità economica avesse gettato il mondo nell'ignoranza e consentito il trionfo dell'irrazionalità. Nei diversi saggi Rossellini ha lavorato intorno a due concetti fondamentali: l'autopsia e l'utopia, concetti che furono l'epicentro del suo primo saggio scritto.

L'autopsia è il lavoro che consente una dissezione dettagliata dei principali mali che hanno portato la civiltà occidentale verso una crisi acuta. Nel mondo contemporaneo, la preoccupazione per la conoscenza è stata ridotta al minimo, senza rendersi conto che questa preoccupazione è una delle caratteristiche essenziali che distingue l'essere umano dagli animali. Rossellini ha ereditato il concetto di autopsia dai testi del pensatore ceco del XVII secolo Jan Amos Comenius, autore della *Didactica Magna*.³ Per Comenius, il concetto di autopsia implica l'idea di vedere con i propri occhi, descrivere le cose a partire dalla visione e dalla riflessione individuale. Per indagare le ragioni fondamentali che hanno portato alla crisi della società del suo tempo, Rossellini si muove attraverso la storia, perché lo studio del passato è uno degli esercizi chiave per comprendere il presente. Eseguita l'autopsia, appare l'utopia, intesa nel senso stabilito da Thomas More.⁴

Per l'umanista inglese, l'Utopia era l'ideale per



3 Jan Amos Comenius, *Didactica Magna*. Madrid: Akal, 1986.

4 Thomas More, *Utopia*. (Revised Edition). Nueva York: Cambridge University Press, 2002.



Roberto Rossellini (1906 - 1977)

la costituzione di una società modello. Non consisteva in ciò che si poteva presumere, ma nella teoria di una società perfetta capace di modificare una realtà insoddisfacente. Per Rossellini, l'unica utopia possibile era l'istituzione di una serie di mezzi che permettessero all'umanità di accedere alla conoscenza.

L'unica rivoluzione possibile era quella della conoscenza perché metteva in discussione le fondamenta su cui era stata costruita la società contemporanea. Per realizzare l'utopia era necessario riflettere sui diversi mezzi che possono aiutare l'essere umano a sviluppare la sua funzione come individuo che ragiona. Tra i media che possono contribuire allo sviluppo dell'intelligenza ci sono i mezzi di comunicazione, in particolare i media visivi come il cinema e la televisione, che si sono allontanati dalla loro funzione di servizio verso l'individuo per mettersi al servizio di un'entità astratta e uniformante come il concetto di massa.

Rossellini credeva che fosse necessario rivedere i mezzi di comunicazione per metterli al servizio dell'intelligenza. Questo fatto poteva essere possibile solo grazie all'istituzione di una formazione permanente. L'attuazione di questo percorso significava per il regista italiano abbandonare il cinema per la televisione e costruire le basi di un progetto didattico capace di fare della televisione un utile strumento di educazione permanente.

Rossellini ebbe modo di concretizzare il suo progetto attraverso due modelli di lavoro. Da un lato, realizzò alcune serie enciclopediche che cercavano di stabilire una sorta di visione generale della storia del progresso. Il suo lavoro fondamentale su questo versante ha riguardato la realizzazione di *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, 1967-1969, in cui in dodici capitoli ha affrontato un argomento teleologico sulla scienza e sulla costituzione delle

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

società umane, a partire dagli Etruschi e finire con lo sbarco sulla luna. Rossellini lavorò come coordinatore del progetto mentre suo figlio Renzo Rossellini si impegnò sul lavoro della messa in scena. Per l'altro lato, egli ebbe modo di realizzare una serie di lavori biografici finalizzati a ragionare su alcuni momenti di cambiamento e incertezza nella storia dell'umanità, prendendo come punto centrale la figura di un personaggio le cui idee sono state fondamentali nella storia del pensiero umano o dell'azione politica. Tra le biografie realizzate fondamentalmente per la RAI e per la ORTF – Office de Radiodiffusion Télévision Française, ma anche in alcuni casi con la partecipazione della Televisión Española in regime di coproduzione, vi sono *La presa del potere da parte di Luigi XIV* (1966), *Atti degli Apostoli* (1969), *Socrate* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d'Ipbona* (1972), *L'età di Cosimo de' Medici* (1972), *Cartesius* (1974) e le opere per il cinema *Anno Uno* (1974) e *Il Messia* (1975). Un altro filone di lavoro che poi non è riuscito a concretizzarsi completamente è consistito nel realizzare una serie di studi di carattere geografico sulla situazione di alcuni paesi e sui loro sistemi di organizzazione economica o politica. La prima bozza di questi progetti ha riguardato la serie televisiva *L'India vista da Rossellini / J'ai fait un bon voyage, 1957/1958* e il lungometraggio *India: Matri Buhmi* (1959).

L'utopia di Rossellini fallì di fronte alle modificazioni politiche determinate dai canali televisivi europei, che hanno finito per non favorire un'offerta che consideravano vecchia per la sua idea di ricostruzione storica. In alcuni casi non furono consapevoli della sua redditività in termini di presenza di pubblico e in altri casi fu considerata troppo distante dalle proposte di promozione del cinema d'autore che alcune catene produttive intrapresero nello stesso periodo. Nonostante il suo fallimento, l'utopia di Rossellini diventa comunque il seme per una serie di riflessioni che durano dagli anni Sessanta ad oggi e il cui punto centrale è l'idea di evoluzione della televisione stessa. Cosa ha lasciato veramente l'utopia televisiva di Roberto Rossellini? Come si è espansa essa verso il lavoro di altri registi fino a sollecitare una supposta validità nel nostro presente?

Se guardiamo i lavori che Rossellini ha realizzato per la televisione, vedremo che in primo luogo il regista si è proposto di esaminare un nuovo vocabolario delle immagini per finire di porre la possibilità di ricominciare tutto da capo. L'immagine doveva servire a recuperare la sua funzione originaria di mezzo utile per porre davanti al mondo una serie di domande fondamentali. Nel testo che pubblicò sulla rivista *Filmcritica* nel 1963, quando annunciò che si sarebbe ritirato dal cinema, Rossellini sottolineava il fatto che: "Se non

iniziamo ad affrontare i discorsi dalle loro origini, non arriveremo mai ad affrontare la psicologia del singolo e far maturare una serie di analisi precise. Per fare ciò è necessario realizzare opere che diffondano la conoscenza".

L'opzione che Rossellini propone del ritorno alle origini, suppone una svolta fondamentale



"La presa del potere da parte di Luigi XIV" (1966) di Roberto Rossellini



"India" - India: Matri Buhmi (1958) di Roberto Rossellini

e implica l'inserimento di un nuovo processo di fiducia nella capacità riproduttiva del cinema come sistema che consenta di rilanciare la sua originaria funzione di strumento di conoscenza. Il secondo elemento cardine del pensiero di Rossellini nel campo delle immagini è l'irruzione di una tensione tra conoscenza e spettacolo che ha finito per orientarsi nella società odierna segnata dal web 2.0 su un



Jean Renoir, Ingrid Bergman e Roberto Rossellini

5 Roberto Rossellini, <<Conversazione sulla cultura e sul cinema>>. *Filmcritica*. n. 131-134, marzo 1963, p. 133

territorio incerto che si apre quando l'accumulazione dei dati nella rete entra in relazione con lo sviluppo delle immagini filmiche. Questa tensione ha collocato l'immagine attuale in una sorta di luogo di confine tra arte e conoscenza, tra film e documentario, tra il saggio e la fiction. Un dibattito che apre alla riflessione sul ruolo dell'arte nella società. Ponendo l'artista rinascimentale in un posto di rilievo rispetto all'artista romantico, Rossellini ha distrutto l'idea che il cinema potesse essere realizzato solo dal cinema che metteva in relazione l'immagine del film - o della televisione - con la storia del pensiero occidentale. Il cinema doveva cercare e stimolare l'autonomia dell'artigiano creatore, ma non per manifestare un desiderio egocentrico quanto per realizzare la libertà di un percorso.

L'idea del ritorno alle origini, basata sulla possibilità di poter ripartire da zero per ripensare all'audiovisivo da mettere in stretta relazione con le immagini primigenie delle visioni dei Lumière, è stata uno dei motori dell'utopia televisiva che Rossellini sviluppò nella sua opera, ma che fu presente anche nei postulati di un altro grande regista, Jean Renoir. Forse il documento che meglio stabilisce la nascita dell'utopia televisiva è il testo che raccoglie l'incontro avvenuto nel 1958 tra Roberto Rossellini e Jean Renoir, moderato da André Bazin, fondatore dei *Cahiers du cinéma* e figura chiave nella costituzione di uno specifico pensiero relazionale alla modernità. Il motivo dell'incontro non era stato altro che dibattere su come la televisione, di recente arrivata in tutte le case europee, potesse trasformare il cinema. Durante l'intervista, i due registi concordarono sul fatto che l'immagine in sé

doveva recuperare la sua primogenita utilizzazione quale strumento di conoscenza, proponendo un nuovo modo di avvicinarsi all'essere umano, eliminando tutti i falsi preamboli retorici che avevano provocato la manipolazione emotiva del gusto dello spettatore. Il cinema doveva smettere di essere un'arte della creazione per convertirsi in un sistema di ricerca e di comprensione dei misteri della vita. L'intervista si concluse con questa dichiarazione di intenti da parte di Jean Renoir: "Se Roberto ed io ci avviciniamo alla televisione, è perché essa è in una fase tecnologica abbastanza primitiva, cosa che potrebbe forse restituire agli autori quello spirito del cinema dei suoi inizi, quando tutte le produzioni erano buone" ⁶. L'utopia doveva insomma passare attraverso la riscoperta dello spirito dei pionieri e nel riacquistare l'innocenza perduta del mezzo.

Àngel Quintana
(Girona, Catalogna)

Traduzione di Marco Asumis

6 André Bazin, <<Cinéma et Télévision. Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini>>, *France Observateur*. N. 442, 23 de octobre de 1958.

segue da pag. 1

e dignità nell'uguaglianza di genere.

Purtroppo non esistono ancora, proprio come in filosofia o in altri settori del sapere e nella scienza, una dominance e un empowerment efficace e stabile delle Donne.

Eppure il cinema è molto cambiato dagli esordi ad oggi, socialmente, eticamente, e nella prassi del cinema, la uguaglianza esiste ma non è adeguatamente rispettata e condivisa, tanto che ancora esistono, in proporzione, poche registe, poche produttrici, poche donne leader nel cinema internazionale.

Greta Garbo, a mio avviso, è stata la prima donna leader nella storia del cinema, prima di lei già Marlene Dietrich e Hedy Lamarr in contemporanea, hanno assunto il ruolo di donna simbolo, ma soltanto nella seconda fase intellettuale della sua carriera Hedy Lamarr è stata valorizzata per la intelligenza.

La Garbo invece ha rappresentato per prima la forza delle donne e del potere al femminile nella storia del cinema, quasi un secolo prima della odierna *Zarina* di Hollywood, l'australiana Nicole Kidman.

Successivamente, con la personalità di Ingrid Bergman, svedese e indipendente e anticonformista, si è giunti, per la prima volta, al pro-



Kathryn Bigelow la prima donna a vincere il premio Oscar al miglior regista, riconoscimento ottenuto nel 2010 per aver diretto e prodotto "The Hurt Locker"

tagonismo nel cinema, della indipendenza delle Donne, anche se ancora apparivano lontani i tempi del femminismo e del *woman power*.

Dopo gli anni della emancipazione femminile mondiale, gli anni '60 e '70, e dopo la nascita del movimento femminista internazionale e mondiale, si è assistito alla progressiva presa di coscienza, a ogni livello, nel cinema, delle esigenze e rivendicazioni delle Donne, ma il cinema, a livello di scrittura, di regia e di produzione, continuava ad essere prettamente, un mondo maschile, relegando alle specializzazioni di costumi, trucco e scenografia, il ruolo creativo delle donne, via via emerso fino

agli attuali e costanti premi Hollywoodiani alle costumiste e scenografe e truccatrici di eccellenza.

Ma era ed è ancora troppo poco e soprattutto corrisponde a una visione ancora maschile del mondo del cinema.

In parallelo con l'emergere del femminismo rivoluzionario e intellettuale, nel cinema hanno iniziato a conquistarsi ruoli decisionali e creativi le Donne.

In tal senso fu essenziale il passaggio, che va oltre la visione simbolica del ruolo femminile, effimera e subalterna, che ancora contraddistingue i ruoli cinematografici di Marilyn Monroe, di Jayne Mansfield e Kim Novak, ancora banalizzate a *sex symbols* della erosfera *Foucaultiana* maschile, sprecate spesso in ruoli centrati sul corpo piuttosto che su intelligenza e indipendenza.

Nascevano i ruoli finalmente autonomi e liberi di donne intellettualmente, socialmente e fisicamente libere e indipendenti, che fioriscono con la generazione di Jane Fonda, prima attrice realmente femminista e antisistema, di Catherine Deneuve che avendo una figlia in un amore libero, con Mastroianni, riprende la rivendicazione di libertà emersa nella vita privata e professionale già di Ingrid Bergman.

E ancora Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Anna Magnani, Monica Vitti, in una Italia ancora tristemente Dc e clericodipendente, promuovono, grazie anche all'intelligenza e sensibilità di sceneggiatori maschi ma non maschilisti, un nuovo modo di essere Donne: libere, individualiste, anticonformiste.

Ma è soltanto negli anni '80 e definitivamente negli anni '90, con la generazione appunto di Nicole Kidman, Charlize Theron e poco prima, di Sharon Stone, che si afferma questa nuova *way of life*, anche e in parallelo con i modelli televisivi di *Sex in the city*, e precedentemente, di *Scene da un matrimonio*, ed emerge la libertà femminile vera, incondizionata, dissimulata, priva del *Velo di Iside*, del controllo maschile da *Padre Padrone* patriarcale, che ha prodotto solo errori e tabù culturali fondati su millenari retaggi ancestrali, che ha prodotto il *Codice Harris*, la censura preventiva, l'*X rated*, e da ultimo il *Porn Act* di Reagan e gli anacronistici e assurdi divieti ai minori di 14 anni e di 18 anni in cui lo Stato castra e inibisce lo sviluppo libero e l'educazione sessuale normale delle giovani generazioni.

Al tempo stesso nel linguaggio visivo del cinema il corpo delle donne è passato, nel tempo, da oggetto a soggetto, l'intelligenza delle donne da passiva a attiva, i ruoli da complementari o subordinati a quelli maschili, a ruoli determinanti e decisionali.

E'arrivato poi il momento delle Kathryn Bigelow, delle Jane Champion, delle registe sceneggiatrici e talora produttrici, è nato il mondo, anche in Italia, anticipato da autrici registe come Liliana Cavani, la Pasolini del cinema al femminile, come Lina Wertmuller, che ha anche, con merito, introdotto il lessico e metodo intellettuale nel genere della *Commedia alla Italiana*.



Chloé Zhao, la seconda donna ad aggiudicarsi il Premio Oscar con il film "Nomadland"

E' nato il periodo delle donne produttrici cinematografiche: in Italia Zeudy Araya, Rita Rusic, Vania Traxler e molte altre. Si è aperto un mondo, quello delle Donne protagoniste, a ogni livello, dalla produzione, alla regia, alla sceneggiatura, alle musiche, alla scenografia e ai costumi, oltre che attrici protagoniste, di un cinema nuovo, più libero ed equilibrato nel bilanciamento tra i generi sessuali, più aperto al mondo e capace di portare libertà nel mondo.

Dove le donne si fanno protagoniste di un forte e chiaro messaggio di libertà verso altre donne, quelle dei Paesi dove il burqa, il velo, le tuniche, i mantelli, i fazzoletti in testa, ancora sono la regola, scritta da uomini che vedono ancora le donne come proprietà personale, dove la donna è come una roba o un oggetto di altri da non desiderare o da usare come oggetto e come fosse un animale domestico: orribili aberrazioni primitive che rendono il mondo tuttora primitivo e neomedioevale.

Il cinema invece, se ha una caratteristica essenziale che in ogni epoca lo contraddistingue, è vettore, motore, creatore di nuove libertà: un buon cinema è quello che, dopo averlo visto, ci fa sentire e diventare più liberi e consapevoli della forza della Libertà, e questo cinema nuovo lo stanno costruendo, giorno per giorno, in gran parte, proprio le donne. Come è dunque il cinema declinato al femminile nella regia, recitazione, scrittura e produzione? E'un cinema che evidenzia e valorizza i temi sociali, collettivi, i diritti, l'ambiente, la giustizia tra gli esseri, la sensibilità ai valori umani fondamentali, un cinema *dell'Essere*, in senso filosofico.

E proprio questo emergere e diffondersi della forza delle idee delle Donne, nel cinema, può essere determinante, così come avviene nella musica, nella letteratura e nell'arte, per rendere il mondo migliore oggi e in futuro.

Leonardo Dini

Rossellini esistenzialista: la tetralogia della solitudine

Stromboli, terra di Dio, di Roberto Rossellini, Ita-Usa, 1950



Danilo Amione

Già nel 1950 Rossellini abbandona il neorealismo e approda all'analisi interiore. Karin si scopre chiusa in un'isola, prima lo era stata in un campo di profughi. La guerra è finita ma la prigionia è l'esito della conversione rosselliniana. L'uomo è costretto, limitato nella sua pelle. La protagonista di questa storia senza storia è una straniera, prima di tutto a se stessa. La metafora funziona, aiuta lo spettatore, lo trascina dentro immagini impalpabili e tremende. Karin pensa di amare un uomo, si accorge che non è così. Pensa di essere libera dentro la natura, ma la natura è anche violenza. Ella osserva, capisce, si rende conto, agisce di conseguenza. Ma non basta. Si ribella, ma è inutile. È costretta nei confini dell'umano. La solitudine è inevitabile. Quella che Rossellini ci ha già fatto conoscere con *Germania anno zero*. Non c'è redenzione, né riscatto nel mondo. Soltanto le geometrie interne possono accogliere ragioni ed emozioni, liberandoci da limiti invalicabili. Karin aspetta un figlio, è lui il suo nuovo io narrante. È grazie a lui che si rivolge al Cielo, in un finale tra il prodigioso e le nuvole già in viaggio. Ingrid Bergman è il volto dell'anima. Non esterna, trattiene. Non manifesta, approda. Giunge dentro se stessa. Alla radice di tutto. Antonioni, intanto, osserva e impara. Se *Stromboli, terra di Dio*, era stato il modo per aprire un varco verso nuovi orizzonti narrativi, *Europa '51* rappresenta la forma più alta di racconto della contemporaneità, fino ad allora messa in scena. La vicenda dell'alto borghese Irene, che perde il figlioletto, suicida perché da lei trascurato, catapulto lo spettatore in uno scavalco di campo emotivo senza precedenti. I sensi di colpa della madre sono tali da portarla a rendersi conto della fatuità ed inutilità della sua vita precedente. E dopo aver sperimentato l'alienazione della vita di fabbrica, quando l'amico comunista la illuderà sul lavoro come panacea di tutti i mali, in questo Rossellini anticipando l'Antonioni de *Il grido*, '57, ella sarà unicamente desiderosa di un rapporto umano con il mondo, sola soluzione alla sua indicibile sofferenza. Girerà per

la periferia di Roma pronta ad occuparsi di chiunque necessiti di amore, pietà e tenerezza, da sempre obiettivi principali del cinema rosselliniano. Pause contemplative per meglio farci capire, stasi drammatiche cariche di trascendenze, piani sequenza necessari al trionfo dell'umano, queste le modalità con cui l'artista romano disegnerà l'incedere di Irene e il suo assistere orfani abbandonati, prostitute ammalate, e tutti gli scarti di un mondo che non ha imparato nessuna lezione e che continua imperterrita a mietere vittime innocenti, stavolta in maniera subdola e silenziosa. La risposta della famiglia di Irene non sarà che una. Rinchiuderla in una casa di cura per malattie mentali. Chi non si adatta al pensiero dominante, è destinato a restarne fuori. Per Rossellini il mondo è di nuovo spaccato in due, ma stavolta i buoni hanno perso. E non potranno nemmeno ribellarsi, privati come sono perfino della loro volontà (il manicomio come metafora, prima di tragica realtà). Allora, in molti si chiesero se questa opera somma della cinematografia di ogni tempo volesse rilanciare, nella figura della protagonista, il dilemma santità-follia. Nè santità, nè follia, solo la ragione era alla base del dire del suo autore. Ma anche la ragione può poco se è vero che, nel commovente finale, a salutare Irene,



"Stromboli, terra di Dio" (1950) di Roberto Rossellini

di Rossellini nella assurda logica vincitrice del suo tempo, diventato, inevitabilmente, anche il nostro. Sbarre comprese, anche senza più manicomi!

Gli inglesi Alex e Katherine, in viaggio a Napoli per motivi burocratici, sono oramai lontani l'uno dall'altro. Rossellini punta ancora una volta il suo sguardo su di lei, sulla donna, sulla sua inquietudine, sul modo con cui vive



"Viaggio in Italia" (1954) di Roberto Rossellini

relegata dietro le sbarre del manicomio, ci sono soltanto tutti i suoi straccioni, che il resto della società ritiene solo tali e non uomini vittime di ingiustizie indicibili e invincibili, simbolo del bene perennemente sconfitto dal male. È l'individuo che soccombe dinanzi alla Storia più grande di lui il protagonista di questa immersione

un malessere che si muove dall'interno ma che stenta ad esplicitarsi. Il rapporto di coppia diventa il motore per fare emergere le problematiche individuali. Vivere in due significa chiarirsi innanzitutto a se stessi. Questo Katherine inizia a fare a Napoli. L'ambiente, il contesto, così diversi dai suoi luoghi di origine, creano in lei come delle occasioni per chiedersi il perché di queste fratture personali e relazionali. E le racconta allo spettatore attraverso stasi drammatiche, sguardi nel vuoto, paure improvvise, sensi di smarrimento. Tutto ciò di cui si impossesserà Antonioni per la sua analisi della incomunicabilità. Rossellini

segue a pag. successiva



"Europa '51" (1952) di Roberto Rossellini

segue da pag. precedente

muove la sua protagonista, da sola o con il marito, non a caso in un percorso tra il Museo nazionale, il Cimitero delle Fontanelle, gli scavi di Pompei, la solfatara di Pozzuoli. Sono tutti luoghi che ti costringono a rapportarti con essi, in cui le sollecitazioni emotive ti portano a rivelarti e a non poterti più nascondere. L'essere borghese si spoglia di se stesso, delle sue inibizioni, delle sue formalità opportunistiche, per rivelarsi senza più scampo. Emblematica la sequenza che vede la coppia assistere a Pompei alla scoperta dei calchi di due vittime dello storico terremoto, colte, come dice l'archeologo al lavoro, abbracciate nel loro ultimo istante di vita. Qui Katherine fugge turbata, come in preda ad uno shock emotivo rivelatore di sentimenti bisognosi di manifestarsi pienamente. Se non sei tu che sai cambiare è la realtà che cambia te. Rossellini sa fare dell'inquietudine la chiave di volta di una narrazione che si serve solo dell'immagine perché è solo nell'immagine che si disvela la verità del nostro essere interiore. Anche in quest'opera il senso dell'attesa e l'improvvisazione del genio romano ritornano a spalancare le porte ad un cinema che si fa realtà senza bisogno di mettere in scena, soltanto registrando ciò che accade davanti alla cinepresa. Come succede nello splendido finale, girato per le strade di Maiori, paesino della costiera amalfitana reso celebre anche dalle frequenti incursioni registiche di Rossellini, e nel quale i due protagonisti, dopo essersi persi in mezzo alla folla di una processione, ritrovandosi si abbracciano come a sottolineare la necessità di non cedere, di non sprecare facilmente quei sentimenti che ci connotano come uomini. Tratto dall'omonima novella di Stefan Zweig, l'ultimo film della coppia Bergman-Rossellini, al di là dei tagli imposti dalla produzione dopo l'insuccesso di pubblico nelle sale e una nuova versione, del 1958, disconosciuta da Rossellini, segna una tappa importante nel percorso che l'artista romano ha dedicato ai temi della

solitudine e dell'incomunicabilità. Irene (ritorna, significativamente, il nome della protagonista di *Europa '51*) è la dirigente di una industria farmaceutica di Monaco di Baviera (anche la Germania, stavolta quella del boom economico, è un ritorno non casuale per Rossellini) in crisi con il marito. Ha un amante, Enrico, ed una sera viene avvicinata dalla sedicente fidanzata di questi, che si mostra disperata e pronta ad accettare il denaro che Irene, impaurita, le offre. Nei giorni seguenti la donna si ripresenta sistematicamente ad Irene, esigendo ancora altri soldi. Alla fine, Irene scoprirà che la fidanzata dell'amante è soltanto un'attrice ingaggiata dal marito per indurla, disperata dai continui ricatti, a confessare tutto. Sconvolta, Irene decide così di suicidarsi ma l'arrivo del marito la salverà all'ultimo istante. Nonostante il forte intreccio del film, Rossellini punta tutto sullo stato d'animo della protagonista. Irene è già segnata dalla crisi con il marito, e il rapporto con l'amante, che ella è intenzionata a troncarsi, sembra solo compensativo di una vita vuota e priva di motivi forti a cui aggrapparsi. Come l'altra Irene, anche quella di questo film è una donna alto borghese che sembra dovere attraversare un trauma per prendere coscienza della sua esistenza. La stessa paura di cui è preda, dal momento in cui viene scoperta, è la testimonianza di una vita vissuta senza consapevolezza, che si appalesa agli occhi dello spettatore come in balia di un quotidiano sospeso in attesa di una rivelazione. Anche questo film, come gli altri della tetralogia esistenziale rosselliniana, si muove in un universo concentrazionario (cos'altro è il mondo borghese?), ancora più chiuso e più cupo perché ad agire sulla protagonista non sono solo i suoi fantasmi ma anche una macchinazione ordita alle sue spalle che ella non può assolutamente controllare. La sua solitudine è totale, la costringe a rivedere ogni angolo della sua esistenza. Il senso di colpa pervade la sua vita, la porta ad assumersi delle responsabilità che prima aveva sempre cercato di evitare. Irene è posta dinnanzi a se stessa, e la stessa cosa vale per il marito, che nel finale non potrà più accontentarsi della semplice vendetta, ma sarà costretto anch'egli a chiedersi il perché del comportamento della moglie. Questa ennesima analisi impietosa del rapporto di coppia consente a Rossellini di analizzare la coscienza individuale di ognuno, alla ricerca di una responsabilità che alla fine diventa, necessariamente, collettiva. Ritorna il tema rosselliniano della necessità di una scelta morale, che in questo caso per entrambi i protagonisti, marito e moglie, equivale alla necessità della confessione e del perdono, momenti imprescindibili per giungere alla verità piena su stessi e sugli altri.

Poetiche

Resisti alla mia gente, resisti a loro

Qawem Ya Shaabi Qawemahum



Resisti, mio popolo, resisti contro di loro.
A Gerusalemme ho indossato le mie ferite,
Ho respirato i miei dolori
E sul palmo della mano ho portato l'anima
Per una Palestina araba.
Io non soccomberò a quella che chiamano "soluzione pacifica",
Mai ammainerò le mie bandiere
Finché non li avrò cacciati dalla mia terra.
Conservo le bandiere per un tempo che verrà.
Resisti mio popolo, resisti contro di loro.
Resisti ai saccheggi dei coloni
E segui la carovana dei martiri.
Straccia la vergognosa costituzione
Che ci ha imposto degrado e umiliazione
Che ci ha impedito di restaurare la giustizia.
Essi hanno bruciato vivi bambini innocenti;
E ricorda Hadil: i cecchini la colpirono in strada,
La uccisero nella piena luce del giorno.
Resisti, mio popolo, resisti contro di loro.
Resisti al massacro dei colonizzatori.
Non prestare ascolto ai loro agenti in mezzo a noi
Che ci vogliono incatenare con l'illusione della pace.
Non temere le lingue biforcute;
La verità nei nostri cuori sarà più forte
Fintanto che tu resisterai in una terra
Che è sopravvissuta ad attacchi e vittorie.
Così gridava Ali dalla sua tomba:
Resisti, mio popolo ribelle.
Scrivi le mie parole in prosa sul legno di agar;
Voi siete la risposta delle mie spoglie.
Resisti, mio popolo, resisti contro di loro
Resisti, mio popolo, resisti contro di loro.



"La paura" (1955) di Roberto Rossellini

Daniilo Amione

Dareen Tatour

Scrittore, drammaturgo e regista francese: Marcel Pagnol ispiratore del neorealismo



Abderrahim Naim

La carriera del cineasta Marcel Pagnol (Aubagne, 1895 - Parigi, 1974) è caratterizzata nella sua complessità da periodi di alti e bassi, che riflettono le fasi controverse strettamente legate ai successi o agli insuccessi della sua arte.

Per un verso, la sua opera cinematografica è stata vista come massima espressione dell'exasperazione artistica, da un altro lato essa viene invece sminuita quale semplice produzione specificamente amatoriale, ridotta a puro "teatro filmato". In questa cornice, Marcel Pagnol fu costretto a vivere grandi delusioni in una battaglia pesante condotta contro di lui da numerosi critici. Durante la sua carriera di regista, Pagnol si è concentrato principalmente sui particolari generi di opere, quelle che attraverso racconti o romanzi potessero agire sull'elemento drammatico. Vale la pena qui ricordare come la maggior parte della produzione cinematografica di Pagnol si sia basata sull'esercizio dell'adattamento di opere letterarie.

Follemente innamorato dell'arte drammatica, Marcel Pagnol iniziò la sua carriera letteraria attratto particolarmente dall'arte teatrale. Sono indirizzate come trasposizione per il teatro le sue prime opere, *I mercanti di gloria* (1924) e *Jazz* (1926), che conquistano subito critica e pubblico. Sempre nel 1926 realizza



FERNANDEL

ES MOREL
INE PAGNOL
LARQUEY

TOPAZE

UN FILM
MARCEL
PAGNOL

UN FILM MARCEL PAGNOL
DIRETTORE DELLA SCENeggiATURA JEAN GIONO
MUSICA DI MARCEL PAGNOL
MONTAGGIATO DA JEAN GIONO
DISTRIBUZIONE MARSIGLIA
MARSIGLIA

Topaze, un capolavoro che ebbe riconoscimento perfino internazionale, seguito immediatamente dopo dall'opera *Marius* (1929). Da allora in poi, il successo per le opere teatrali di Marcel Pagnol fu indiscusso.

Ma è a partire dal 1930 che si determinò in lui un'autentica svolta nella sua vita artistica, dopo che ebbe modo di partecipare ad un evento straordinario che lo colpì enormemente. Durante un soggiorno a Londra, Pagnol rimase sorprendentemente colpito dall'impatto col film sonorizzato (ciò si ebbe con la visione della proiezione del film "*Broadway Melody*"). Per lui fu una illuminante scoperta, un impulso in campo artistico che avrebbe fatto sorgere in lui l'idea per un impegno nel cinema, concepito, secondo la sua visione, come forma più completa della sua arte teatrale drammatica. E' così che decise di imbarcarsi in una nuova avventura. Sotto la regia dell'ungherese Alexandre Kondra, volle sperimentare la realizzazione di un film con la sua opera teatrale *Marius* utilizzando gli stessi attori del teatro (Raimu, Pierre Fresnay e Orane Demazis, la quale oltre a diventare l'attrice dei suoi film divenne presto anche la moglie nella vita privata di Pagnol). Seguirono successivamente, passando dalla versione teatrale a quella cinematografica, altre due opere, *Topaze* e *Fanny*. Fu un trionfo! Da allora Pagnol voltò pagina nel suo impegno dedicandosi esclusivamente al cinema, creando perfino una società di produzione cinematografica tutta sua, *Les Auteurs associés*, con degli studios a Marsiglia che gli garantivano la più assoluta indipendenza. Nel 1938, Jean Renoir così scrisse di Pagnol: "Si può essere d'accordo o no con lui, ma quello che lui dice, lo pensa veramente, e non prende ordini da nessuno".

Marcel Pagnol è stato un regista che ha lavorato tanto per un uso commerciale del cinema, finalizzato a promuovere anzitutto il suo teatro. Tale sviluppo costituisce, senza alcun dubbio, un rovesciamento dell'arte teatrale a favore di un cinema squisitamente mercantile. Una finalizzazione scientemente lucrativa nella misura in cui egli ha ignorato la restante idea di cinematografia intesa come arte a sé stante, sfruttandola esclusivamente in modo speculativo per "confezionare" il suo teatro. Operazione che sarà esplicitamente ammessa dallo stesso Pagnol nel suo libro intitolato *La Cinématurgie de Paris*: "La commedia è confezionata, trasferibile in una bobina. Ciò renderà più ricco chi la commercia". Sotto questo punto di vista, l'interesse estetico dei film di Pagnol non può che essere ridotto al minimo, essendo questo considerato puro adattamento per riproduzioni del suo teatro ad uso commerciale.

La carriera cinematografica di Marcel Pagnol è in gran parte legata all'adattamento che ne fece la sceneggiatura di Jean Giono (n. 1895/m. 1970) alle sue opere teatrali, ma, come spesso si dimentica, anche di altre opere come



Marcel Pagnol (1895 - 1974)

quelle di Emile Zola, Gay de Maupassant, Alphonse Daudet o Georges Courteline. Anche per questa ragione lo scrittore Thierry Dehayes lo ha definito con l'appellativo *Marcel Pagnol l'adaptateur*, a sottolineare il suo sodalizio con Jean Giono nel concepire l'adattamento cinematografico come libera creazione rispetto al testo di partenza. Difatti, il testo originale doveva essere sfruttato solo come fonte di ispirazione iniziale, che doveva lasciare il passo successivamente alla possibilità di una modificazione libera del testo. I film di Marcel Pagnol, caratterizzati da questa pratica dell'adattamento, non tutti infine hanno avuto il successo sperato. Come già accennato, la sua carriera cinematografica iniziò con l'adattamento delle sue opere teatrali, *Marius* (1931), *Fanny* (1932), *Topaze* (1932), che - sfruttandone già il loro successo in teatro - possono considerarsi come il suo apprendistato verso il mestiere di regista cinematografico. I film di successo sono stati per lo più quelli lavorati grazie alle sceneggiature di Jean Giono, cosa che ha determinato il dubbio su quale sia stato l'elemento specifico a determinare il favore del pubblico, se quello derivante dal lavoro di scrittura del grande romanziere Jean Giono o direttamente quello proveniente dal genio supposto di un regista dotato come Marcel Pagnol. Ma senza alcun dubbio, il merito principale di Pagnol è quello di essere stato in grado di trasformare le opere narrative in pura "arte drammatica". Accogliendo i suggerimenti di Giono, Pagnol ha smentito, almeno parzialmente, l'accusa di sacrificare le immagini a vantaggio del testo, dimostrando così che il suo cinema non è solo e continuamente "teatro confezionato", come ad esempio nel caso della regia del film *Jofroi* (1934), per la gran parte caratterizzato da elementi ambientali anziché da azione drammatica.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

C'è anche da dire che gli adattamenti alle opere di Alphonse Daudet e Guy de Maupassant appaiono come i meno riusciti. Questo fallimento sembra essere legato a un eccessivo rispetto al carattere strettamente aneddótico delle opere, al punto che i ruoli interpretati si riducono a piacevoli presenze prive però di profondità interpretative, come nel film *Le Rosier de Madame Husson* (1950) tratto dal racconto di Guy de Maupassant. Pagnol si trova di fronte a una storia in cui la presenza del protagonista (eroe) appare più evidente dell'azione stessa. Per altro, risultando i dialoghi del film praticamente inesistenti, ciò faceva risultare la trama assai difficile da seguire. Per queste caratteristiche così dispersive, è stato così anche per il film *Letters from my Windmill* (Lettere dal mio Mulino, 1954), ispirato all'opera omonima di Alphonse Daudet. *Marcel Pagnol, l'immagine del precursore del neorealismo*

La mancanza di tecnica nell'opera cinematografica di Marcel Pagnol non esclude la caratterizzazione creativa. Questo elemento sull'approccio creativo fa pensare a uno sviluppo di una pratica dilettantesca, ma in realtà emergono al contrario scelte interessanti preminentemente estetiche. Questo abbandono della pura tecnica cinematografica ha contribuito a porre Marcel Pagnol su un piano dell'autentico precursore del neorealismo. Indubbiamente, raggiungere uno status così all'avanguardia del cinema, gli è derivato dal porsi al centro di una dinamica cinematografica con attori non professionisti che potevano riprodurre, nella scelta delle riprese all'aperto, un reale ambiente rurale. In particolare, è spesso citata come neorealista la scena del viaggio nel film *"Fanny"*, quando la giovane marsigliese



viene a sapere di essere incinta e con la telecamera viene seguita per tutta la sua discesa agli inferi nella famosa Canebière, la strada che attraversa il centro storico di Marsiglia. Un altro elemento che si aggiunge a questo e che richiama direttamente l'idea neorealista in Pagnol è la sua propensione al documentario: per il regista si tratta di testimoniare, mostrare una società con il cinema piuttosto che narrarla. Questa idea originaria che richiama il neorealismo è supportata sia da Pagnol che dagli stessi neorealisti. Nella testimonianza del biografo di Marcel Pagnol, nel libro *"C'era una volta Marcel Pagnol"*, Raymond Castans asserisce che fu proprio Roberto Rossellini ad af-



"Jofroi" (1934) di Marcel Pagnol

fermare, rivolgendosi direttamente a Pagnol, che *"Il padre del neorealismo nel cinema non sono io, ma sei tu; se non avessi visto La Fille du Puisatier (Patrizia in it., 1940), non avrei girato Roma città aperta."* Lo stesso Marcel Pagnol confermava a parer suo in un'intervista che già nel 1934 il primo film neorealista poteva ben considerarsi *"Jofroi"*, che racconta la storia di un uomo che vende il suo fruttetto e che minaccia di suicidarsi dopo che il nuovo proprietario vuole abbatterne gli alberi.

L'orientamento generale verso la nuova arte col sonoro ha sottoposto continuamente Pagnol a una doppia critica: da un lato egli veniva considerato come un "rinnegato" dai drammaturghi, dall'altro lato veniva visto come un dilettante dai professionisti del cinema. Questa doppia critica sarà all'origine dell'accusa ricorrente durante tutta la sua carriera di cineasta, di fare film che non erano altro che "teatro filmato". È stato anche accusato di confondere

i due generi, il cinema e il teatro, proponendo un "cinema della parola". Tutte queste critiche sfavorevoli hanno contribuito non poco a danneggiare la stessa casa di produzione cinematografica di Pagnol. E questo a diversi livelli. Sul piano specifico del valore dell'opera, nel cinema di Pagnol rimane la perfetta incarnazione di una assenza della predominanza tecnica: le inquadrature sono lunghe e fisse, come se si filmasse il teatro, cosa che ha portato a evidenti squilibri interni, come nel caso del film *Manon des sources* (Manon delle sorgenti, 1954) che dura ben quattro ore e mezza. Sul piano storico, Pagnol non ha saputo appartenere correttamente al suo tempo: il carattere nostalgico della sua opera, che nel complesso vuole rappresentare un ambiente rurale fondato su valori arcaici, lo iscrive ideologicamente ed esteticamente ad un tradizionalismo conservatore. In questo senso si può citare quanto dice di lui il grande Jean Renoir: *"In Francia, un geniale autore era riuscito a creare un'organizzazione perfettamente efficiente per la distribuzione dei suoi film. Questo è Marcel Pagnol. Ma non solo egli era limitato geograficamente, come Bergman, ma anche storicamente."*

Sul piano puramente linguistico, c'è da dire che la scelta della lingua francese come strumento per rappresentare un idealismo provenzale di villaggio non risulta molto azzeccata. A livello interpretativo, gli attori principali in diverse sue opere apparivano di estrazione popolare che parlavano però con accento marsigliese, cosa che evidenziava un'appartenenza non regionale ma sociale. Un altro episodio curioso che vale la pena citare riguarda le riprese nel 1933 del film *Topaze* interpretato da Louis Jouvet, che Pagnol abbandonò a causa di un diverbio con il regista Louis Gasnier sulle scene dell'opera teatrale da inserire nel film. Cosa che indusse successivamente Pagnol a girare in proprio la sua versione di *Topaze* nel 1936.

Nel suo famoso libro dal titolo *Qu'est-ce que le cinéma?* (Cos'è il cinema?), André Bazin descrive l'esperienza cinematografica di Pagnol come un caso speciale, definendola *"Le cas Pagnol"*. In questo scritto Bazin asserisce che *"la sua popolarità internazionale (rif. a Marcel Pagnol) è paradossalmente dovuta al regionalismo della sua opera. Egli stesso ha gradevolmente oscurato il suo rapporto con il cinema proclamandosi maestro del teatro filmato. In effetti, il suo lavoro è un esempio di cosa non fare in termini di adattamento teatrale per lo schermo: fotografare cioè un'opera teatrale trasportando semplicemente gli attori dalla scena in un ambiente naturale. Nella stessa prospettiva, il film 'Manon des sources', una storia ammirevole e "fantastica" di questa giovane ragazza selvaggia, purtroppo interpretata nel modo più artificialmente teatrale da "Jacqueline Pagnol", illustra il caso di un regista incapace di estrarre dalla sua formazione teatrale ciò che il suo genio dovrebbe risultare puramente cinematografico."*

Abderrahim Naim
(Marocco)

Traduzione di Marco Asunis



"Fanny" (1932) di Marc Allégret, soggetto e sceneggiatura di Marcel Pagnol. In molti manifesti dell'epoca si indicò semplicemente "un film di Marcel Pagnol", perché la fama dello scrittore era tale da attirare da sola il pubblico, senza menzionare i registi né gli eccellenti attori

C'era una volta la Mucca pazza

Molto panico, ma argomento ritenuto poco cinematografico



Roberto Baldassarre

Il 13 gennaio del 2001, in una cascina nel paese di Malpensata di Pontevico in provincia di Brescia, fu diagnosticato il primo caso italiano di "Mucca pazza". L'animale infetto fu qualificato come "Vacca 103" (la mandria in quel cascinale era composta in totale di 180 bovini). Una decina di giorni prima, esattamente il 2 gennaio, era entrato in vigore nei paesi membri dell'Unione Europea (a quel tempo composto di 14 Stati), un piano straordinario per l'obbligo di un monitoraggio capillare per questa patologia bovina, proprio per contenere, e con i migliori auspici di prevenire ulteriori nuovi casi, un morbo che stava infettando velocemente intere mandrie, costringendo i proprietari ad abbattere il bestiame immediatamente. Una situazione grave riscontrabile anche a livello commerciale, poiché in quello stesso mese i dati mettevano in evidenza come il consumo delle carni bovine sul suolo italiano era sceso intorno al 15%, con onerose perdite economiche. L'opinione pubblica, ormai a conoscenza dalle allarmanti notizie che apparivano quotidianamente stampate sui giornali e/o trasmesse nei Tg, cominciava ad avere il terrore di mangiare carne che poteva essere infetta e per tanto con il rischio di contrarre il morbo. Il culmine di questo disastro si ebbe il 31 marzo del 2001, quando la bistecca alla fiorentina, uno dei piatti più rinomati del Belpaese, venne bandita per ottemperare alle nuove disposizioni europee adottate contro il proliferare della "Mucca pazza". La commercializzazione della bistecca ritornerà in vendita, e sui tavoli dei commensali, solamente 7 anni dopo (2008).

Breve storia della "Mucca pazza"

L'espressione "Mucca pazza" ("Mad Cow" in inglese) è di comodo, un modo più popolare per descrivere gli effetti che la malattia provoca sui bovini: tremori e coordinazione motoria scoordinata. Il termine scientifico è *Bovine Spongiform Encephalopathy* (acronimo BSE), tradotto in italiano come *Encefalopatia spongiforme bovina*. La malattia s'innescava attraverso la modificazione di un prione, ovvero una proteina patogena sana presente in tutti i mammiferi, che, dopo un'incubazione asintomatica tra i 3 e 5 anni, mostra i suoi terribili



Krusty spiega il tipo di carne

effetti degenerativi. Il primo caso accertato di questa patologia venne riscontrato nel lontano 1986 in Gran Bretagna, e i primi studi medico-scientifici ritennero che fosse correlata direttamente con il *Creutzfeldt-Jakob Disease* (*Malattia di Creutzfeldt-Jakob*), patologia neurodegenerativa

di carattere ereditario che fu scoperta e descritta la prima volta nel 1920 dai neurologi tedeschi Hans Gerhard Creutzfeldt e Alfons Maria Jakob. Solo grazie agli studi di Stanley Ben Prusiner sul prione modificato, con cui ottenne il Premio Nobel nel 1997, si è appurato

dalla metà degli anni Novanta che la BSE è una variante della *Malattia di Creutzfeldt-Jakob*. La BSE che può attaccare anche gli esseri umani, tramite consumo di carne bovina infetta, con un periodo di malattia alquanto rapido: meno di 14 mesi. Il fattore scatenante che ha attivato e messo in circolo la BSE è stato l'utilizzo di farine animali trattate con metodi poco incisivi sull'inibizione dei prioni. Le farine animali si fanno con gli scarti e le carcasse dei bovini, che vengono triturate e poi liofilizzate. Inizialmente, non essendo stato un controllo, gli ossami potevano provenire anche da bovini già infetti.

"Mucca pazza" e cinema

Questa introduzione, spezzata in due paragrafi, è servita per contestualizzare l'argomento e confermare come questa patologia, probabilmente da molti riposta nel passato, anche perché in questi ultimi anni è stata debellata (almeno così informano alcune fonti scientifiche) sia stata una vera pandemia. Le epidemie sono state trattate spesso e volentieri al cinema, proprio per il loro aspetto drammatico e/o spettacolare. Virus incontrollati,

segue a pag. successiva



Bovini



"Barnyard" - Il cortile (2006) di Steve Oedekerck

segue da pag. precedente

malattie pandemiche, epidemie tragiche e catastrofi per mano dell'uomo hanno riempito centinaia di pellicole. In questo biennio 2020-2021 (sperando che non si aggiungano a essi ulteriori anni), si è presentato a livello globale il Covid-19, altra subdola patologia che ha mietuto già milioni di vittime. In questi ultimi mesi sono già state prodotte alcune pellicole con al centro il tema del Covid-19, e ognuna l'ha affrontato con toni differenti (dramma, commedia, grottesco o horror). Senza dimenticare le quotidiane preoccupanti notizie che apparivano sui periodici o nei Tg (e particolarmente su internet), che aggiornavano l'audience pubblica su quanto stava accadendo. A un certo punto la vita reale si stava trasformando in una drammatica trama da film: lockdown totali, ospedali saturi di contagiati, strade vuote e la conta giornaliera dei morti. L'apice si è raggiunto, per quanto riguarda l'Italia, con il passaggio dei camion militari carichi di bare per le deserte e silenziose strade di Bergamo. Tutti aspetti tragici, ma durante quei mesi bui ci sono state anche notizie che riportavano i grotteschi escamotage di molte persone per ovviare al lockdown e alle norme per contenere i contagi: uomini in fregola verso le loro amanti, gente che si è scoperta sportiva oppure persone che portavano a spasso i propri animali ogni momento. Eppure intorno alla "Mucca pazza", grave pandemia, sebbene abbia riguardato maggiormente soltanto i bovini, non c'è stato un vero interesse cinematografico verso quest'argomento. Cinematograficamente i bovini hanno avuto e ancora hanno ampia visibilità nei film, soprattutto nei cartoons, nei quali tori, vacche e vitelli hanno un'indole "folle", come ad esempio attestano *Mucche alla riscossa* (*Home on the Range*, 2004) di Will Finn e John Sanford, *Barnyard - Il cortile* (*Barnyard*, 2007) di Steve Oedekerk, o anche la famosa e spigliata Clarabella (*Clarabelle Cow*) ideata da Walt Disney. Senza dimenticare come i capi di bestiame bovini erano proprietà di valore nei film western. Per tanto, gli spunti per narrare delle storie bovine intorno al morbo della "Mucca pazza" non sarebbero mancati, con la possibilità di declinare il tema in differenti generi. Proprio durante il dilagare dell'epidemia, qualche critico ironizzava, alla sua uscita nei cinema, intorno a *Il mio amico vampiro* (*The Little Vampire*, 2000) di Uli Edel, nella quale una famiglia di vampiri succhia, per sopravvivere, sangue bovino. Per inciso la pellicola è un "horror" per bambini totalmente estraneo alla tematica della BSE, ma ebbe il tempismo di uscire nel momento sbagliato. Escludendo i documentari prodotti specificamente a uso televisivo, da utilizzare come approfondimento

nei dibattiti, l'unica opera cinematografica con al centro la "Mucca pazza" è stata *Petit Paysan - Un eroe singolare* (*Petit Paysan*, 2017) di Hubert Charuel. Pellicola vincitrice di 3 César (Miglior attore, miglior attrice non protagonista, miglior opera prima), su una base da dramma (i capi di bestiame infetti), miscela generi che spaziano dalla commedia al

thriller. Il film di Charuel esprime bene cosa sia stata la BSE dal punto di vista dei piccoli allevatori, che non solo subivano perdite economiche, ma dovevano vedere il proprio bestiame soffrire in modo lancinante. Da notare che la pellicola è stata prodotta ben 17 anni dopo il picco della pandemia.

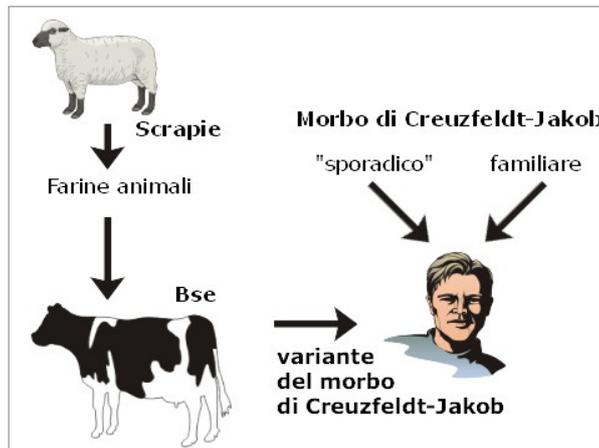
Nel periodo in cui il termine "mucca pazza" era prepotentemente entrato tra le paure della gente, e nel linguaggio comune, è interessante notare come il serial *Boston Legal* (2004-2008) dedichi l'episodio



Card di "Mad cow"



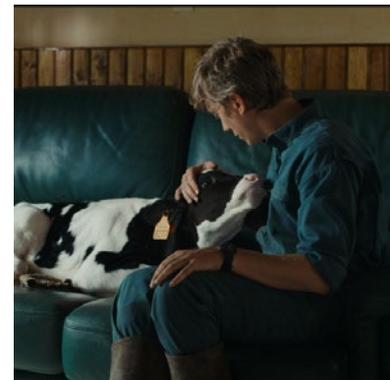
Denny Crane interpretato da William Shatner



Spiegazione morbo "mucca pazza"



"Mucche alla riscossa" (2004) di Will Finn e John Sanford.



"Petit Paysan" - Un eroe singolare (Petit Paysan) - Un film di Hubert Charuel

di *Mad Cows* (stagione 5 episodio 7), al morbo della BSE. Ed è altrettanto interessante vedere che in differenti episodi l'anziano avvocato Denny Crane (William Shatner), affetto semplicemente da demenza senile, cominci a pensare - e a gridarlo ai quattro venti, a volte in modo spavaldo - che ha contratto il morbo della "Mucca pazza". Due esempi, tratti da un unico prodotto, che fanno comprendere come il tema possa essere trattato come un Procedural-Drama (con venature da commedia) per affrontare l'argomento in modo serio, e dall'altro su come ci si possa anche celiare sopra. Restando in ambito seriale, anche il cartoon *The Simpson* (1989-presente) ha affrontato, con il suo solito modo cinefilo-sarcastico, l'argomento nell'episodio *Treehouse of Horror XX* (stagione 21 episodio 4), in cui Krusty comincia a smerciare nei propri "Krusty Burger" hamburger fatti con carne di mucca pazza. Chi li mangia viene contagiato e dopo si trasforma in uno zombi. Questo episodio comico, conferma come il morbo della BSE, per la sua pericolosità e la sua trasmissibilità, consente anche una trattazione horror, e giustappunto *Dead Meat* (2004) di Conor McMahon, prodotto tra l'altro molto dozzinale, attinge da questa patologia per redigere un horror che sfocia rapidamente nella classica sanguinolenta storia di zombi. Diffidare, invece, dal titolo forviante *Mad Cow* (2010) di Michael Wright, storia del solito scienziato pazzo novello Frankenstein che crea una creatura metà uomo e metà bovino.

Roberto Baldassarre

Non bussare alla mia porta – L'inquietudine e l'infinito



Non bussare alla mia porta - Don't Come Knocking è un film di Wim Wenders del 2005. È tratto da un soggetto del regista e di Sam Shepard che

Stefano Pavan

ha scritto anche la sceneggiatura oltre ad interpretare il protagonista, Howard Spence, un attore di film western.

Wenders riesce ad ipnotizzarci con gli smisurati paesaggi dell'Ovest riconducendoci dopo vent'anni nelle atmosfere del suo *Paris, Texas* (1984, sempre scritto con Shepard).

Il viaggio è sempre al centro della narrazione, si parte per arrivare a una presa di coscienza che passa attraverso l'indagine introspettiva e supera la malinconia conducendo Howard ad un incontro con il suo passato.

È una dimensione fatta di spazi e tempi dilatati dove si masticano i tormenti interiori, ma si ritrova l'empatia di uno sguardo che si era perduto nel disincanto.

Luoghi sospesi in dettagli dopo i quali nessuno sarà mai come prima della partenza.

Howard pianta in asso il set, svestendo i panni di un cowboy patinato, e in un impeto irresistibile decide di ritrovare il suo passato e pagare i conti che da anni lo aspettano silenti.

Ritrova la sua vecchia fiamma (Jessica Lange) e da un colloquio con sua madre (la mitica Eva Marie Saint) scopre di avere un figlio Earl (Gabriel Mann) risultato di una vita sconclusionata, colma di troppo ma piena di amori perduti.

Il protagonista si muove, in un'America ormai diversa e indolente, con la consapevolezza del fallimento e avvolto in un'affollata solitudine cercando un motivo per continuare e lo trova, lo trova respirando tra le strade solitarie e le distese polverose, perso sotto cieli irresistibili



Il film è l'occasione per riflettere sugli affetti, sul concetto di famiglia, sulla dissoluzione della condizione ipocrita di un dogma sociale e su una nuova idea di bene condiviso come comunità allargata. È il rapporto padre/figlio affrontato in una realtà sospesa e irrisolta, ma anche un dialogo figlia/padre con una limpida e salvifica Sarah Polley che interpreta Sky, una ragazza (forse anche lei figlia di Howard) che si porta dietro un'urna con le ceneri della madre.

È un film aperto sulla mancanza di qualcosa e sulla possibilità di riconciliarsi con sé stessi per capire come andare avanti e con chi parlare dei nostri sogni e soprattutto dei nostri tormenti.

Un plauso al sempre ottimo maestro T Bone-Burnett per una colonna sonora che impreziosisce ogni inquadratura con suoni analogici vintage.

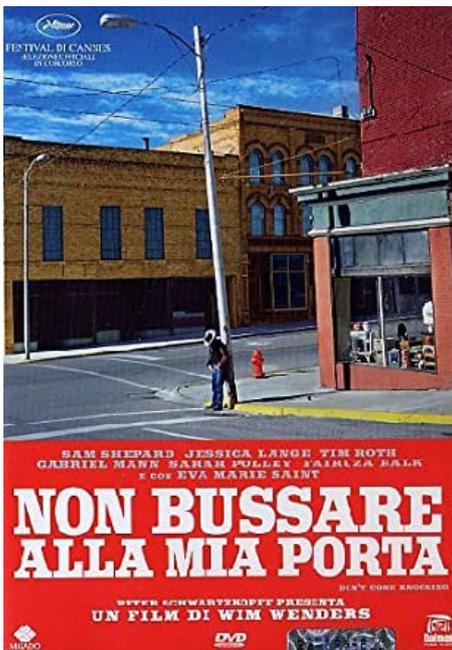
Molto emozionante le scene nelle quali Earl intona una canzone sulla morte metaforica di suo padre e quella dove Howard è seduto sul divano in mezzo alla strada come a voler superare il limite delle convenzioni sociali abitando il mondo dentro e fuori, proiettandosi verso l'infinito e il diverso noncurante dei canoni prestabiliti.

Don't Come Knocking è un film in cui si respira forte l'emozione dell'opera cinematografica, Wenders continua a sussurrarci quanto sia importante aprire alla vita, vedere senza accontentarsi di guardare e farlo ognuno a modo suo, liberi di sentire il pulsare della propria inquietudine.

Stefano Pavan

Il film è l'occasione per riflettere sugli affetti, sul concetto di famiglia, sulla dissoluzione della condizione ipocrita di un dogma sociale e su una nuova idea di bene condiviso come comunità allargata. È il rapporto padre/figlio affrontato in una realtà sospesa e irrisolta, ma anche un dialogo figlia/padre con una limpida e salvifica Sarah Polley che interpreta Sky, una ragazza (forse anche lei figlia di Howard) che si porta dietro un'urna con le ceneri della madre.

È un film aperto sulla mancanza di qualcosa e sulla possibilità di riconciliarsi con sé stessi per capire come andare avanti e con chi parlare dei nostri sogni e soprattutto dei nostri tormenti.



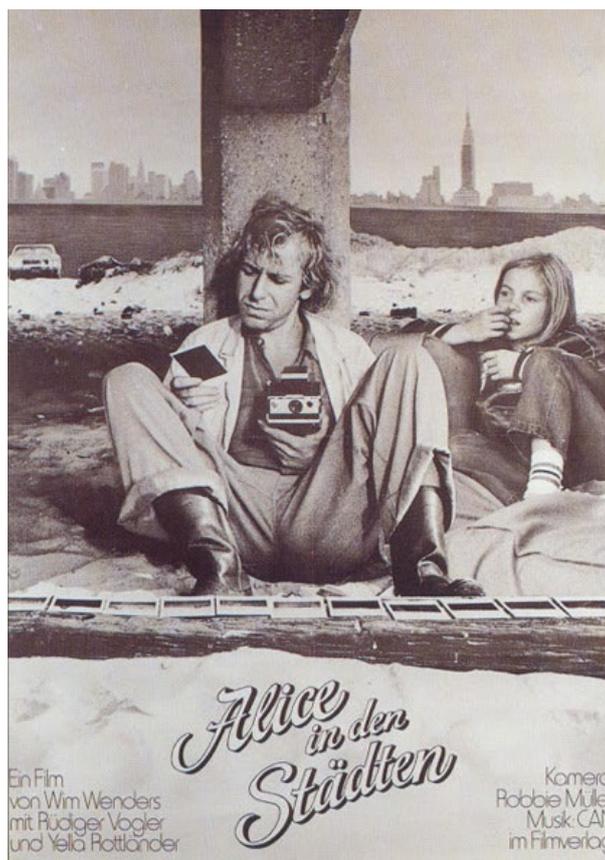
Alice nelle città di Wim Wenders



Massimo Cialani

Nell'estate del '73, Wim Wenders (Düsseldorf, 1945), mentre stava ultimando a New York la sceneggiatura del film, fu invitato a vedere l'anteprima di *Paper Moon* (1973) di Peter Bogdanovich. Durante la proiezione si accorse che il film era quasi identico al soggetto che stava scrivendo, per giunta con lo stesso finale; tanto che chiamò la produzione tedesca per annullare il progetto. Poi, grazie a un colloquio con il regista Samuel Fuller, che gli suggerisce di cambiare alcune parti, decide di iniziare le riprese convinto che le modifiche apportate ora raccontavano una storia totalmente diversa dal film americano. *Alice nelle città* (*Alice in den Städten*, 1973) vede protagonista Felix Winter (Rüdiger Vogler), un reporter che dagli Usa sta per tornare in Germania, poiché non gli riesce di scrivere un reportage sulle città americane; tutto ciò che è riuscito a fare è una lunga serie di foto Polaroid. All'aeroporto incontra una connazionale e sua figlia Alice di 9 anni. La donna gli affida la bambina pregandolo di accompagnarla fino ad Amsterdam, ma qui non si fa vedere all'appuntamento. Allora Felix ed Alice iniziano un viaggio-conoscenza che li porterà fino in Germania, nella zona della Ruhr, alla ricerca di una casa dove abita la nonna, sulla base di una fotografia che la piccola porta con sé. Il giornalista all'inizio non si sente coinvolto nella vicenda, considerando Alice un corpo estraneo che ad un tratto si è introdotto fra i suoi problemi personali. Ciò lo porta ad affidarla a una stazione di polizia, però quando sfugge alla sorveglianza, fa quasi salti di gioia vedendola di nuovo vicino alla macchina noleggiata

questa insolita amicizia con Alice, con una "piccola donna", già con un suo carattere ben delineato: caparbio, imprevedibile, affettuoso, indefinito, che finirà con il far riflettere il protagonista e trascinarlo verso il cambiamento. Dopo questo confronto, permeato, oltre che di tensione psicologica anche di tensione fisica, alla fine per Felix il futuro sembra presentarsi meno angoscioso. Nelle sequenze finali si intuisce che abbandonerà il giornali-



ta. Tra realtà e immaginazione si frappone sempre un ostacolo: Felix dell'America fotografa copie uniche di Polaroid, ma il significato delle immagini gli sfugge. Questo perché ha intrapreso un viaggio a ritroso nel suo passato, per confrontarlo con il proprio presente ed è alla ricerca di una identità personale ancora da definire. Questa la ragione per cui non ha portato a termine il reportage. Sarà proprio

simo per diventare uno scrittore. Con *Alice nelle città* giunge a maturazione l'intero immaginario del regista: il viaggio come ricerca, la musica rock (il concerto di Chuck Berry a cui i due assistono), la tematica dell'identità: "Non riesco a immaginare nemmeno uno dei miei personaggi che realmente ricominci da capo mentre vi si stanno tutti preparando".¹ Il film

solo in apparenza si inserisce nel filone del *road movie* americano, a causa della scelta indovinata del bianco e nero che provoca nello spettatore un coinvolgimento maggiore sul piano della realtà. Il film "narra" compiutamente, senza il bisogno di una vera e propria storia, grazie solo al perfetto incastro tra le figure umane, il loro vissuto, con l'ambiente circostante. Wenders, architetto delle inquadrature, nella sequenza finale ci mostra il treno diretto a Monaco con i due protagonisti, con una inquadratura (ripresa con un elicottero) in cui l'obiettivo si alza verso l'alto per abbracciare contemporaneamente una parte del treno che si allontana e il paesaggio circostante; la quale, con il solo ausilio delle immagini, ci dice che una storia è appena terminata e un'altra sta per cominciare. Quando si parla di bambini al cinema, uno dei punti di riferimento, non può che essere *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica. Non a caso il modo, l'andatura, con cui Alice segue Felix è simile a quella del bambino che segue il padre per le strade di Roma nel film capolavoro del neorealismo. *Alice nelle città* è il primo di una memorabile trilogia sul tema del viaggio, continuato con *Falso Movimento* (*Falsche Bewegung*, 1974) e concluso da *Nel corso del tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) riconosciuto capolavoro del primo periodo della carriera del regista. Comunque, già in questo film si delineano temi cardine dei lavori di Wenders: come le esistenze in bilico, sospese, dove i personaggi attraverso il movimento, il paesaggio attraversato (a volte senza una meta stabilita) vivono esperienze e sentimenti sconosciuti fino ad allora che ridefiniscono la propria identità, nelle diverse possibilità che offre la realtà quotidiana con una prospettiva diversa rispetto a quella precedente; e, sotto il profilo stilistico, la scelta di raccontare una storia senza l'obbligo di una sceneggiatura preesistente.

Massimo Cialani

ders", in *Il cinema di Wim Wenders, Incontri Cinematografici di Monticelli Terme, 1972*, a cura di G. Spagnoletti.

¹ Jan Dawson, "Intervista con Wim Wenders", in *Il cinema di Wim Wenders, Incontri Cinematografici di Monticelli Terme, 1972*, a cura di G. Spagnoletti.

Ricordando Emilio Lussu. Sa Die de sa Sardigna

28 aprile, la giornata del popolo sardo

Si ricorda l'insurrezione popolare del 28 aprile 1794 con la quale si allontanarono da Cagliari i Piemontesi e il viceré Balbiano in seguito al rifiuto del governo torinese di soddisfare le richieste dei sardi. Il Gremio dei sardi dedica la giornata di festa della Sardegna, ad uno dei suoi figli migliori: Emilio Lussu. In attesa del film "Lussu" di Fabio Segatori nei prossimi mesi. L'incontro è avvenuto in streaming a Roma con i professori Italo Birocchi e Carlo Felice Casula, storici; Alessandro Pala Griesche, attore. Ha coordinato il presidente del Gremio Antonio Maria Masia. All'incontro è pervenuto un saluto e il canto in video inviato per l'occasione da i Tenores di Neoneli



Luisa Saba

Come è già avvenuto per altri incontri realizzati dall'Associazione dei Sardi di Roma "Il Gremio" nel 2021, anche "Sa Die de Sa Sardigna" viene ricordata, in streaming, il 27 aprile nella sede di via Aldovrandi a Roma. Il distanziamento toglie la possibilità ai soci di salutarsi, scambiarsi pareri e ricordi, socializzare gli eventi anche con un buon bicchiere di cannonau! Ma paradossalmente allarga il numero di chi può fruire dell'incontro, di chi può gustarlo in differita, di chi può documentare, lasciare agli atti e rivedere la registrazione di quella volta in cui...i Tenores di Neoneli, cantando di Emilio Lussu, hanno lasciato un segno indimenticabile a questa commemorazione de Sa Die 2021 dedicata al mitico eroe di Armungia, Emilio Lussu.

Per primo lo ricorda Alessandro Pala Griesche leggendo gli atti del rifondatore Gremio dei sardi a Roma negli anni 50, del cui Comitato d'onore faceva parte lo stesso Lussu, una dichiarazione contenuta nelle pagine della "Marcia su Roma dintorni" ed un episodio di "Un Anno sull'Altopiano", i due principali capolavori letterari del nostro personaggio. Quello in cui il capitano Zavattari ricorre ad un ingegnoso stratagemma per salvare la vita di un commilitone condannato a morire da una cieca e disumana ragione di guerra. Episodio che



Emilio Lussu (Armungia 1890 - Roma 1975) scrittore, militare e politico italiano

illumina la posizione di Lussu che, pur partendo da posizioni di interventista, in sostegno alle ragioni dell'intervento bellico diventa flessibile e umanitario nella maniera in cui va gestita la guerra.

Sollecitati dalle domande poste dal Presidente del Gremio Antonio Maria Masia, il racconto dello storico professore Carlo Felice Casula, che sottolinea gli aspetti umani della figura di Lussu, e quello dello storico saggista Italo Birocchi, che ne ripercorre le tappe di un lungo e articolato percorso politico.

Lussu uomo amichevole, riconoscente e curioso negli episodi ricordati da Cesare Casula che fu indirizzato a lui dal Prof. Enzo Scoppola mentre preparava la tesi su Gramsci e la Quistione sarda, Lussu personaggio di azione, poliedrico e complesso nella narrazione di Birocchi, che lo ricorda in diversi momenti della vita, quando da acceso interventista diventa, nella esperienza drammatica vissuta sull'altopiano di Asiago, il più acceso critico dell'inutilità della guerra; il Lussu autonomista che fonda il Partito Sardo D'Azione ed elabora in prospettiva federativa i suoi principi di autogoverno regionale fino ad essere uno dei principali autori che disegnano nella Costituente la carta delle autonomie regionali, Lussu internazionalista che ama profondamente la Sardegna ma proietta i suoi valori di Giustizia e Libertà in un orizzonte europeo, partecipando alla lotta antifranquista e ai movimenti antiautoritari e separatisti che pervadono l'Europa della prima metà del secolo passato. Lussu uomo di pensiero, autore di numerose opere, tra le quali "Un Anno sull'Altopiano", che

il noto scrittore Mario Rigoni Stern definì come in assoluto il più bel libro scritto sulla Prima Guerra Mondiale; "Marcia su Roma e dintorni", che anche Benedetto Croce, di orientamento politico ben lontano da quello di Lussu, definì come l'analisi più cruda e severa sul trasformismo e le derive autoritarie che portarono molti intellettuali italiani, Gabriele D'Annunzio tra i primi, a consegnarsi vilmente e vanitosamente ai regimi autoritari fascisti e nazionalistici. E ancora viene ricordata un'accusa lucida e sofferta, tratta da una monografia realizzata per la rivista il Ponte, in cui Lussu ripercorre la storia di "una nazione mancata", quella del popolo sardo, succube dei romani, degli aragonesi, dei piemontesi e via via di tutti coloro che nei tempi occuparono l'Isola. Storia di una umanità legata al ricordo di antichi dolori e di vecchie sofferenze che i Sardi non sono riusciti a superare e trasformare in forza creativa, nelle arti e anche in politica, come invece è avvenuto per altri popoli rinati dopo grandi prove e sacrifici. Proprio i sacrifici potrebbero tuttavia diventare occasione di trasformazione e di liberazione, il vero avvenire della Sardegna, come recita Lussu nella monografia citata, se le prove affrontate dai tanti Sardi nella guerra, nella resistenza partigiana, e più recentemente soprattutto nelle lotte operaie riusciranno a trasformare i sacrifici individuali in sacrifici per la collettività, in spinte solidali per raggiungere un benessere comune e universale di libertà e giustizia.

Le opere di Lussu, pubblicate negli anni 30 a Parigi, Londra e solo nel dopoguerra in Italia, sono

segue a pag. successiva

IL GREMIO

Martedì 27 aprile 2021, ore 18

 in streaming

 dalla sala Italia UnAR, Via Aldovrandi, 15 Roma

celebra Sa DIE DE SA SARDIGNA* ricordando un grande sardo:

Emilio Lussu

 con i professori Italo Birocchi e Carlo Felice Casula, storici, Alessandro Pala Griesche, attore, coordina Antonio Maria Masia.

L'incontro sarà impreziosito dal saluto e dal canto in doc. video inviati per l'occasione da:

I TENORES DI NEONELI

Fondazione di Sardegna

Immagineremo, in sala, la Vostra presenza, come sempre calorosa e interessata.

 Collegatevi: www.gremiodesardi.org e poi cliccate su: **Canale streaming**

* La giornata del popolo sardo ricorda l'insurrezione popolare del 28 aprile 1794 con la quale si allontanarono da Cagliari i Piemontesi e il viceré Balbiano in seguito al rifiuto del governo torinese di soddisfare le richieste dei Sardi

segue da pag. precedente

ancora oggi tradotte in varie lingue e pubblicate in molte parti del mondo! La scomoda attualità del pensiero di Lussu, la ricchezza e complessità della sua vita di politico, pensatore, uomo di azione è stata raccontata da Giuseppe Fiori soprattutto nel romanzo "Il Cavaliere dei Rossomori", titolo che simbolicamente unisce i due vessilli, la bandiera della Sardegna con i quattro mori ancora bendati e il vessillo rosso del credo socialista che accompagnano costantemente la vita di Lussu. Vita straordinaria recuperata anche dal cinema, con le opere di Francesco Rosi: *Gli uomini contro*, 1970, scritto dallo stesso Lussu, e in parte con *La Grande Guerra*, di Mario Monicelli per la scenografia della quale Monicelli e Scarpelli avevano chiesto la consulenza di Lussu.

Si aspetta ora di poter vedere, a fine Covid, il film, "LUSSU" è il suo titolo, che il regista Fabio Segatori ha preparato per ricordare il grande sardo. Lo annuncia nell'incontro del 27, unico ospite in sala, su invito di Masia, presentando la sua pellicola come la trasposizione scenica di una vita così avventurosa ed eroica da essere quasi irreali. Interventista democratico con quattro medaglie al valore militare antifascista, audace tanto da gridare in faccia al duce Mussolini il suo irriducibile antifascismo, le costole rotte dalle torture che gli inflisse il regime, la fuga da Lipari nottetempo su un motoscafo, tra i compagni di fuga Carlo Rosselli, l'esilio in Francia, la partecipazione alle brigate antifranchiste, gli incontri scontri con gli amici di fede, la storia di un grande amore quello con Yoyce Lussu. Con il contributo della Cineteca sarda, continua Segatori, della Sardinian film Commission, con Giacomo Fadda di Cagliari, alla sua prima esperienza attoriale nel ruolo di Lussu giovane, di un esperto Renato Carpentieri come attore protagonista e Galatea Ranzi nel ruolo della moglie. Il film arriverà nelle sale, compresa quella del Gremio dei sardi!, alla fine della prossima estate.

A conclusione, un video realizzato dal Coro dei Tenores di Neoneli suggella e renderà, ne siamo sicuri, indimenticabile questa "Die de Sa Sardigna" al di là dei validissimi e pregevoli commenti orali e scritti e dei saggi. Le ottave sarde, circa 1000, composte da Tonino Cau, il leader poeta e cantore dei Tenores, immortalano Lussu non solo nel cuore dei Sardi ma nella storia di tutti gli uomini giusti e liberi.

Se si riavvolge il nastro dell'avvenimento, il canto "Batalla" (Battaglia) può veramente rappresentare la colonna sonora che accompagna la vita del capitano di Armungia del 151° reggimento fanteria della Brigata Sassari; ecco le parole:

Lussu fit catzadore, / fit atacadu ma atacaiait, / chei su crebu essiat / senza timer nen fritu e nen calore / mustrandu su valore, / a sos sordados chi cumandaiait. / "Ainnanti, no in segus, / corazu, sardos, benide cun megus!".
 Sos aidos fit a abberer, / E s'esplosivu a l'iscopiare. / Sas ballas frusiare / non las timiat mancu pro lu ferrer, / Sardos chie dian cherer / menzus de issu, unu a comandare? /



Da sx: Antonio Maria Masia, presidente il Gremio; Carlo Felice Casula, Prof. storico; Italo Birocchi, prof. storico; Alessandro Pala Griesche, attore. (foto di Ivano Meloni, segretario Gremio)



Il Coro a Tenores - Cultura Popolare di Neoneli è un gruppo di canto a tenore di Neoneli nato nel settembre del 1976 per iniziativa di Tonino Cau

Cussos fin son disizos / d'Èmilìu s'intendian totu fizos.

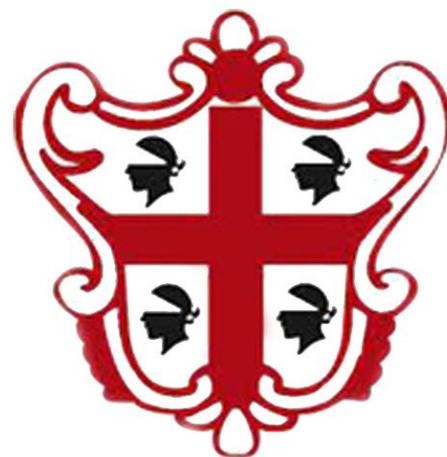
Lussu era un cacciatore, veniva attaccato e attaccava, si muoveva come un cervo, incurante del caldo e del freddo. In questi primi versi l'eco dei racconti degli anziani di montagna, che uscivano, agili come cervi, a fare caccia quando questa era necessaria per difendere greggi e pastori dai nemici predatori. Con lo stesso spirito di attacco/difesa si muoveva il capitano in battaglia, mostrando ai soldati di cui aveva il comando il valore del coraggio; vissuto non come balentia o baldanza prepotente, ma come consapevolezza di dover agire in prima persona per la difesa della patria e di tutti. Sempre avanti, mai indietro, venite con me, Sardi, coraggio, dobbiamo aprirci i varchi in mezzo agli esplosivi e al fischio delle pallottole che potrebbero ferirci! La prima guerra mondiale fu l'ultima guerra combattuta coi corpi e con poche ancora rudimentali munizioni, la Brigata Sassari e la capacità dei sardi di immolarsi anche per altri che non conoscevano ritorna in queste essenziali parole. I sardi avrebbero potuto volere una persona migliore al comando? Una persona che tutti avrebbero desiderato di aver come padre! Forse nessun sociologo potrebbe meglio sintetizzare quei principi di interventismo democratico e di autorevolezza condivisa che animarono la carriera militare e poi quella politica di Emilio Lussu. Ma c'è qualcosa in più che fa del canto a tenores, la forma più antica di espressione musicale sarda, un simbolo di identità culturale a cui i Sardi anche contemporanei possono riferirsi. Il primo tenore, sa boghe (la

voce) detta e sviluppa il tema che gli altri eseguiranno, riproducendo suoni che non sono scritti su uno spartito ma provengono dal fruscio del vento tra le querce, dal lamento degli animali della campagna o financo, come ci ha insegnato Sciola, dal fruscio delle pietre di basalto. Cioè dalle richieste del territorio, dai bisogni di base. Gli strumenti per fare musica sono le voci degli uomini, diverse per tonalità, sfumature e contralti, ma unite nella realizzazione, con la guida del primo tenore, quella corralità canora che diventa meravigliosa armonia musicale.

Luisa Saba

Per vedere e rivedere l'incontro:

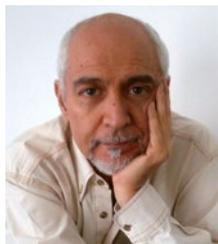
<https://www.youtube.com/watch?v=q0c3obhat3w>



Associazione dei Sardi di Roma "IL GREMIO"

I dimenticati #76

Giulia Rubini



Virgilio Zanolla

Forse nessun decennio, come gli anni Cinquanta, ha visto l'esordio e la rivelazione di così tante belle attrici, nel nostro cinema e in quello degli altri paesi di grande tradizione nella settima arte. Tra quelle di casa nostra, mi piace segnalare il caso di Giulia

Rubini, non solo per la sua sensibile personalità d'interprete, una delle più singolari del cosiddetto 'neorealismo rosa', ma anche perché la sua carriera, nell'avviarsi e nel chiudersi, somiglia a quella di varie sue colleghe affermatesi nello stesso periodo, a emblema di una tendenza che trova pieno riscontro nell'evoluzione del gusto e del costume cinematografico di quei tempi.

Nata a Pescara il 2 giugno 1935, dal teramano Alfredo, cancelliere capo del Tribunale cittadino, e da Virginia Minguet, di origine francese, figlia di un capostazione delle ferrovie, la sua famiglia risiedeva in una palazzina di via Palermo, che guardava all'Adriatico, oltre il lungomare Marconi. Quand'ella contava solo quattro anni seguì i genitori a Roma, dove il padre era stato trasferito e promosso con un nuovo incarico, andando ad abitare in un appartamento di piazzale Clodio. Nell'Urbe Giulia compì i suoi studi primari e secondari, studiando alle magistrali in un istituto gestito da suore.

Tranquilla e studiosa studentessa, la cui aspirazione era di diventare psicologa, mai si sarebbe sognata che presto sarebbe stata scoperta e assorbita dal cinema. Com'era successo prima di lei ad Ava Gardner e a tante altre sue illustri colleghe, tutto dipese da alcune fotografie. Nel '52, - Giulia contava diciassette anni, era una bella ragazza dai capelli bruni, la svelta figura e il viso dolce illuminato da magnifici occhi chiari - suo zio Pasquale De Antonis, che gestiva un avviato studio fotografico d'arte in piazza di Spagna, volendo sperimentare le immagini a colori che in quel periodo in



Giulia Rubini e Luigi Russo "Villa Borghese" (1953) di Gianni Franciolini

Italia costituivano una novità, effettuò alcuni scatti riprendendo la nipote, poi stampò quelli che gli parvero i migliori e li pose in bell' evidenza nella vetrina del suo negozio. Un giorno passò di lì il regista Luciano Emmer, e quei ritratti catturarono immediatamente la sua attenzione: in quelle settimane, infatti, stimolato anche dallo sceneggiatore Sergio Amidei, meditava di girare il suo quarto lungometraggio, un film ambientato nell'ambiente della scuola superiore, e allo scopo stava raccogliendo con lui ogni sorta di aneddoti e in-



formazioni riguardanti la vita scolastica dei liceali e i loro *background*. Naturalmente volle subito conoscere la ragazza, e molto bene impressionato da lei propose alla sua famiglia di permetterle di sottoporsi a un provino. Il padre, inizialmente contrario temendo che la figlia avrebbe trascurato gli studi, venne persuaso dalla madre, che si offrì di accompagnarla dal regista, e alla fine acconsentì. Il provino fu positivo, sicché all'età di diciott'anni e mezzo, nel gennaio del '53 Giulia esordì sul set, che era ripartito tra gli studi di Cinecittà per gli interni, e il liceo Mamiani di Roma, il parco di Villa Borghese e la spiaggia di Torvaianica per gli esterni.

I panni degl'insegnanti e di alcuni genitori furono ricoperti da pochi attori professionisti, tra cui Paola Borboni e il futuro regista Giuliano Montaldo, mentre a impersonare gli studenti, tranne Anna Maria Sandri e la francese

Christine Carrère, furono degli esordienti come lei, che al termine della lavorazione rientrarono quasi tutti nell'anonimato: eccettuati Eriprando Visconti, futuro regista e sceneggiatore, il futuro fisico Ugo Amaldi, Isabella Redi, alias Ilaria Occhini, Valeria Moriconi e appunto Giulia: che interpretò con molta aderenza psicologica Camilla Rey, studentessa della III C al romano liceo Gobetti e campionessa sportiva, innamorata riamata del compagno di classe Bruno Sacchi (Franco Santori), e disposta con lui a intraprendere uno sciopero della fame contro i rispettivi genitori intenzionati a separarli. Assolutamente casto, il film ebbe però guai con la stidola censura dell'epoca e uscì nelle sale soltanto nell'aprile del '54, soprattutto per le riserve espresse dal Centro Cattolico Cinematografico, che condannò alcuni baci tra gli adolescenti e il fatto che la scena di una partita di pallacanestro femminile riprendesse le ragazze in calzoncini corti! Ciò nondimeno, esso fu accolto con molto favore dal pubblico e con poche obiezioni dalla critica.

Il secondo impegno d'attrice di Giulia fu in *Villa Borghese*, un bellissimo film di Gianni Franciolini, suddiviso in sei episodi ambientati nel famoso parco romano, con la partecipazione e consulenza di Vittorio De Sica e le prestigiose sceneggiature di Amidei, Bassani, Fliano ed Ercole Patti; che uscì nei nostri cinema il 18 dicembre '53, qualche settimana prima di *Terza liceo*. In esso, ella figurava come protagonista femminile del primo episodio, «Serve e soldati», accanto a Luigi Russo, Barbara Man e Antonio Cifariello: era Marietta, una cameriera veneta corteggiata da un soldato napoletano e da un bel marinaio. Con De Sica e Cifariello, il film proponeva molt'altri famosi attori (tra cui Anna Maria Ferrero, François Périer, Giovanna Ralli, Maurizio Arena, Eduar-

do De Filippo, Micheline Presle, Gérard Philipe, Franca Valeri, e un giovanissimo Mario Girotti, futuro Terence Hill), ma la sua prova non passò inosservata. Tanto che Valerio Zurlini la volle tra i protagonisti del suo primo lungometraggio, *Le ragazze di San Frediano*, tratto - con qualche libertà - dall'omonimo romanzo di Vasco Pratolini: dove Giulia era Silvana, maestra di una scuola serale irretita dal rubacuori Andrea detto Bob (Cifariello), al pari di Rossana Podestà, Giovanna Ralli, Marcella Mariani e Corinne Calvet. Uscita alla fine del '54, la pellicola riscosse ampi consensi anche per la spontaneità degli interpreti.

Nel '55 Giulia apparve in tre film: ne *Le signorine dello 04* di Franciolini fu la telefonista Gabriella, che udita la chiamata di Carlo (Roberto Rizzo), un aspirante suicida, si precipita da lui per salvarlo, e se ne innamora; ne *I due compari*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di Carlo Borghesio, con Aldo Fabrizi e Peppino De Filippo, impersonò Giulietta, l'ingenua figlia del primo, allevata dal padre, un povero venditore ambulante, in un collegio di lusso, e ignara della sua precaria situazione economica; nel drammatico *I quattro del getto tonante* di Fernando Cerchio, dove i protagonisti erano Massimo Girotti, Andrea Checchi e Dawn Adams, ella ebbe invece un piccolo ruolo, quello della fidanzata di un aviatore.

L'anno seguente prese parte a cinque pellicole: *La banda degli onesti* e *Porta un bacione a Firenze* di Camillo Mastrocinque, *I miliardari* di Guido Malatesta, *Era di venerdì 17* di Mario Soldati e *Guaglione* di Giorgio Simonelli. La prima di esse segnò il suo incontro col principe della risata, Totò: Giulia aveva la parte di Marcella, figlia di Giuseppe (Peppino De Filippo) e innamorata di Michele (Gabriele Tinti), a sua volta figlio di Antonio (Totò). «Mi diede subito l'impressione di una persona severa, autorevole, imponente, di poche parole e altrettanti pochi sorrisi» ricordò in un'intervista, ma aggiunse che sul set l'atmosfera era sempre allegra, caratterizzata dalle battute dei protagonisti. Il film, che oggi viene considerato uno dei migliori della coppia Totò-Peppino, all'uscita non ottenne grandi consensi critici, ma fu accolto con molto favore dal pubblico. In *Era di venerdì 17*, rifacimento di *Quattro passi tra le nuvole* di Blasetti ('43), Giulia fu protagonista con Fernandel, nei ruoli che erano stati di Adriana Benetti e Gino Cervi, quelli di una ragazza nubile che torna dai genitori, sedotta e abbandonata dal padre del figlio che attende, e di un commesso viaggiatore al quale chiederà di fingersi suo marito; tra gli altri interpreti, Fosco Giachetti, Tina Pica, Leda Gloria, Renato Salvatori, e, nella parte del conducente dell'autobus che era stata dell'egregio Carlo Romano, niente meno che Alberto Sordi. In *Guaglione* fu Marisa, compagna di classe di Franco (Mario Girotti) e tacitamente innamorata di lui, che per l'amore di una soubrette (Dorian Gray) giungerà a rubare una somma al padre; a rimediare al suo gesto, con l'aiuto della madre di Franco (Titina De Filippo), sarà proprio Marisa.

Nel frattempo, presentatole da un cugino, Giulia aveva conosciuto il tenente eppoi colonnello



Giulia Rubini e Roberto Risso "Le signorine dello 04" (1956) di Gianni Franciolini

dell'esercito Oliviero Crabai, di origine sarda, col quale si era fidanzata: a ventun anni coinvolse a nozze, rinviando di alcuni mesi, per impegni professionali, la luna di miele a bordo di un panfilo nelle isole greche e in Costa Azzurra. Continuò comunque la carriera cinematografica, e nel '57 apparve in quattro film, il migliore dei quali fu *La finestra sul Luna Park* di Luigi Comencini, che la vide nella parte di Ada, la giovane madre del protagonista, Ma-



Giulia Rubini e Totò in "La banda degli onesti" (1956) di Camillo Mastrocinque

rio; pellicola che meritò elogi da più d'un critico, e la sua prova in particolare da parte dello scrittore Giuseppe Marotta. Un altro film a cui prese parte fu *Peppino, le modelle e "Chella llà"* diretto da Mario Mattòli e di cui era protagonista il grande Peppino De Filippo: una garbata commedia con Teddy Reno, Fulvia Franco, Massimo Serato, Gino Bramieri, Giacomo



Giulia Rubini "Le ragazze di San Frediano" (1955) di Valerio Zurlini

Furia e altri bravi attori; Giulia impersonava Elisabetta, una domestica innamorata del giovane pittore Teddy (Reno), che a causa della gelosia di Peppino (De Filippo), un pittore pasticciere e maturo dongiovanni, veniva licenziata dalla padrona di casa. Lavorare con Peppino era particolarmente gradevole per l'irresistibile simpatia che sapeva sprigionare con le sue battute.

La figura e la professionalità della nostra attrice vennero richieste anche da registi non italiani: come Hans Deppe, con cui ella lavorò in *Vacanze a Portofino* ('57), Rolf Thiele, per *El Hakim* (id.), Jacqueline Audry per *Storie d'amore proibite* ('59), Pierre Chenal per *L'ultimo zar* ('60), Georg Tressler per *Il magnifico ribelle* (id.), e Sokrates Kapsaskis per *O tavromahos prohorei!* ('63). Da Hollywood si era fatto vivo anche un produttore americano della Columbia Pictures, proponendole un contratto settennale, ma Giulia non se la sentì di varcare



Giulia Rubini e Fernandel "Era di venerdì 17" (1956) di Mario Soldati

l'oceano e separarsi dalla famiglia. Nel '61, approcciò in una stessa occasione anche il teatro e la televisione, recitando nella commedia di Aldo De Benedetti *Il mistero della villa accanto*, diretta da Stefano De Stefani e trasmessa dalla Rai la sera del 14 giugno.

Le voghe cinematografiche, nel frattempo, stavano rapidamente evolvendosi. E se il personaggio di ragazza semplice, ingenua, dal carattere fermo e tranquillo, che ella interpretava con successo nei ritratti di ambienti popolari, riuscì a proporlo anche nei musicarelli (*Ricordati di Napoli* di Pino Mercanti, '57, con Aurelio Fierro; *Sorrisi e canzoni* di Luigi Capuano, '58, con Fierro e Luciano Rondinella), alla fine degli anni Cinquanta, quando andarono per la maggiore i peplum, i film storico-mitologici e di avventura in costume, dovè far buon viso e adattarsi ai cambiamenti in atto; nel '60, in *David e Golia* di Ferdinando Baldi e Richard Pottier, lavorò pure col grande Orson Welles. A partire dalla metà degli anni Sessanta partecipò anche ad alcuni dei primi western all'italiana.

Intanto, le era nato un primo figlio, Piero. Nel '69, scoprendosi nuovamente incinta (della figlia Annarita), all'età di appena trentaquattro anni Giulia decise di abbandonare il cinema. Recitare le piaceva sempre, ma i film in costume e gli 'spaghetti-western' erano meno gratificanti dei personaggi contemporanei a cui negli anni Cinquanta, all'inizio della sua carriera artistica, aveva prestato la sua gentile figura. Eppoi - confessò in un'altra intervista - s'era accorta che, a causa delle sue molte assenze per via del lavoro, ogni volta che rientrava a casa il suo primogenito, essendo accudito dalla tata e dal padre, rifiutava di venirle in braccio; da lì il suo proposito di dedicarsi di più alla famiglia. In circa sedici anni di onorata carriera d'attrice aveva lavorato in poco meno di quaranta film, sempre con garbo e misura, distinguendosi per la sua discrezione e sensibilità, partendo dal neorealismo rosa e concludendo coi western all'italiana.

Da allora, seguendo coi figli gli incarichi e avanzamenti professionali del marito, lasciò l'Urbe per altre località, tra cui Gozzano, un delizioso paesino del novarese a pochi chilometri dal lago d'Orta, dove i Crabai trascorsero una decina di anni. Oggi, splendida ottantaseienne, Giulia è da tempo tornata a vivere a Roma, ma non dimentica Pescara e il suo Abruzzo, dove ha una casa a Pescocostanzo.

Virgilio Zanolla

Festival

25° Premio Apoxiomeno: Nasce L'International Police Award Arts Festival



Orazio Anania

Dal 9 al 19 settembre nel borgo toscano di Monte San Savino, si alzerà il sipario sulla prima edizione dell'International Police Award Arts Festival: dieci giorni di incontri, proiezioni e dibattiti, ospiti internazionali e il nuovo Concorso Cinematografico. Da sempre il Cinema, la Letteratura, la Musica, la Televisione, il Giornalismo, il Teatro, l'Arte e il mondo della Cultura in generale, sottolineano le grandi virtù - ma anche debolezze - degli uomini che indossano la divisa. Il Premio Internazionale Apoxiomeno, l'unico riconoscimento nel mondo dato a sportivi e protagonisti del mondo della cultura e dello spettacolo che hanno esaltato nella loro narrazione il valore delle Forze dell'Ordine, festeggia il suo 25° anno con una nuova edizione, rinnovata e potenziata, e si trasforma nell'International Police Award Arts Festival. Altra novità di quest'anno è il Concorso Cinematografico aperto a tutte le pellicole dedicate alle Forze dell'Ordine e alle tematiche sociali ad esse legate.

Nato nel 1996 da un'idea di Orazio Anania, Colonnello dei Carabinieri e presidente della Delegazione Toscana dell'IPA, il Premio Internazionale Apoxiomeno è l'unico riconoscimento nel mondo dato a chi, con la sua opera, ha valorizzato l'attività delle Forze dell'Ordine ed ha contribuito a rafforzare e cristallizzare il sentimento di fiducia e vicinanza che ne caratterizza il rapporto col cittadino. Tante le star nazionali e internazionali che negli anni sono salite sul palco per ritirare la prestigiosa statuetta d'argento, tra queste Colin Firth, Matt Dillon, Hellen Mirren, Ennio Morricone, Robert Moresco, Nikita Sergeevič Michalkow, Abel Ferrara, Massimo Ranieri, Andrea Camilleri, Gina Lollobrigida.

La manifestazione si concluderà con l'assegnazione del 25° Premio Internazionale Apoxiomeno. Anche quest'anno si annunciano ospiti d'eccezione, italiani ed internazionali, che riceveranno la celebre statuetta d'argento, miniatura della statua di Lisippo, realizzata dallo scultore Carlo Badi, negli anni è diventata in tutto il mondo un simbolo di promozione e diffusione della cultura dell'integrità e del senso del dovere, del valore morale e dell'impegno sociale legato a principi superiori.

Il Premio è dedicato alle arti performative in tutte le sue varie eccezioni: dal poliziottesco italiano al poliziesco americano, dal giallo principe della letteratura all'iconografia artistica, dall'immagine fotografica alla rievocazione musicale, e altro ancora. Non un premio a opere che raccontano anonime divise, ma a rappresentazioni di individui con la propria umanità, fatta di virtù ma anche di debolezze, che incarnano i valori più intrinseci

di legalità, dovere, obbedienza e difesa della sicurezza della comunità.

Ci sono linguaggi cinematografici, televisivi, letterari, giornalistici che rincorrono l'autenticità, che traggono la loro forza dalla finzione e dalla costruzione della realtà. Lo scripted reality invece si ispira alla realtà. L'Apoxiomeno è il punto d'incontro tra il tutore dell'ordine che tutti i giorni affronta le difficoltà del mestiere e il genere poliziesco, noir, giallo, che questa vita la racconta con la spettacolarizzazione necessaria. Oggi il Festival compie 25 anni, fatti di tante storie raccontate e grandi emozioni vissute al fianco dei Tutori dell'ordine di tutto il Mondo. Un viaggio stimolante e divertente in cui i veri eroi della polizia condividono un momento speciale con gli attori di Hollywood e i tanti personaggi famosi che hanno raccontato,



attraverso le varie performing arts, le loro gesta, il loro duro lavoro quotidiano. L'International Police Award è solo questo, un momento di lieta e franca riflessione sulla legalità e la sicurezza, affrontato con leggerezza e responsabile passione.

Questa prima edizione del Festival inaugura il Concorso Cinematografico, aperto a tutte le pellicole (film, serie televisive, animazione, documentari e videoclip) italiane ed internazionali che riguardano le Forze dell'Ordine e le tematiche sociali e che sono state prodotte dal 01 Gennaio 2020 al 30 Giugno 2021. Le iscrizioni sono aperte fino al 19 luglio 2021. Regolamento e iscrizioni sul portale del Festival posto su FilmFreeway (<https://filmfreeway.com/INTERNATIONALPOLICEAWARDAARTSFESTIVAL-1>).

Nella serata finale della prima edizione dell'International Police Award Arts Festival saranno annunciati e premiati tutti i vincitori. Diventano quindi due i filoni del Premio: la categoria big, con gli attori, registi e film già noti, tra i protagonisti dell'ultimo anno selezionati dalla Commissione, e il Concorso Ufficiale con le opere iscritte.

Orazio Anania

Colonnello nei Carabinieri, nato a Locri (RC) nel 1960. Cavaliere della Repubblica italiana. Lauree in Giurisprudenza, in Scienze della sicurezza interna ed esterna e in Lettere, indirizzo "Filosofia, storia e Comunicazione. Abilitato in Tutela del Patrimonio artistico nazionale, Metodologie didattiche, Pubbliche relazioni, Analisi criminale I e II, Coordinamento per la sicurezza, Diritto umanitario. Responsabile sicurezza luoghi di lavoro. Docente di Diritto speciale presso la Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Bologna e Firenze. Diploma di attore di prosa presso la Libera Accademia del teatro di Arezzo. Giornalista Pubblicista dal 2013. Consigliere giuridico della Croce Rossa italiana. Accademico dell'Università di Wroclav (Polonia). Presidente della VII Delegazione Toscana dell'International police association (IPA).

<https://internationalpoliceawardartsfestival.it/>

Diari di Cineclub | Media partner

Il camuffamento



Carmen De Stasio

Nello scrivere una storia, le immagini avanzano in un ordine di precisazioni incastonate in una maniera puntualmente puntuale da risultare compressa e irraggiungibile. Va detto che, nel caso del tema attuale – ovvero il camuffamento (o la dissimulazione), riferendoci a un intreccio di corrispondenze fantasmatiche, invisibili o anche intrattabili e intrattenibili – una storia siffatta altera le attese e, a un tempo, si lascia vivacizzare da microstorie che ne decretano la tenuta di contro all'assopimento. Pur tuttavia, una differenza consistente esiste tra le cosiddette microstorie e le precisazioni incastonate: omissioni e tranelli sono forme costruttive perché vanno oltre, ma non alludono ad un'estraneità. È in questa visione che il camuffamento diviene forma d'arte sofisticata d'intelligenza creativa, offrendo l'agio a un'efficace identificazione con il coinvolgimento a mosaico di tutte le sfere della percezione proiettata nell'enigma che lo stesso camuffamento artistico comporta, con una tale puntualità da emanciparsi da qualsiasi tentativo possa in sopravvivenza paralizzare il territorio cinematografico in un'assenza che, nel proiettarsi, va inesorabilmente smorzandosi in un fatuo mutismo.

Nell'osservazione delle cose e con un tanto di conoscenza dei sistemi di dissimulazione, quel che questa evidenza nel cinema supera le barriere dell'oralità baruffata da illustrazioni talora inefficaci (se non del tutto inattendibili) per vitalizzare la qualifica di un riferimento che esiste in un'estrema miniaturizzazione a dir poco inaccessibile, andando ad eludere qualsiasi traccia di quanto sia assimilabile a una disorganizzazione che presto produrrebbe dimenticanza piegata a strategia ucronica: un azzardo, invero, giacché non esiste un tempo che catapulti all'indietro o in altro per sanare l'infezione della dimenticanza. Oltretutto, l'ucronia (tempo vuoto) è azione che rompe le costrizioni mediando con un desiderio di apprendere da comportamenti erranti rispetto all'avvenuto o all'avveniente. Insomma, una distrazione, piuttosto che camuffamento, che incita a soluzioni impensabili o, quantomeno, mediamente intese a catapultare e sovvertire, anziché adattare a un'effettiva risonanza delle intenzioni. In altri termini, quello che, invece, nel cinema trova risolto esaustivo quando la pellicola

trattiene il camuffamento in una sospensione che non recide la continuità tra la mobilità significativa (attiva e percepibile sullo schermo quanto nelle intenzioni) e una prospettiva tutt'altro che fagocitata da improponibili sovvertimenti che nemmeno potrebbero distinguersi come tecnica del nonsense o del surreale. Una sospensione perenne eppur consentita: se, infatti, fosse tacito l'accordo esistenziale solo su un procedimento lineare basato su attese che pure restringono l'obiettivo a insovvertibili finalizzazioni, si potrebbe opinare anche sulla funzione della memoria, dei processi mediante i quali la memoria interagisce con i suoi fantasmi, con i sospiri e i flashback o con i monologhi (interiori). Allorquando, cioè, il camuffamento si propone su un'insospettata prospettiva. Invece, funzione del ricordo è

quando è meccanismo di congiunzione interlocutoria, ma anche e soprattutto per il fatto di essere funzionale attraverso intercettabili condizioni quali il luogo, la temporalità, il frame situazionale e così via. La parola è *fatto* che attrae i legami oltre la superficie dei gesti; manifesta lo stadio successivo all'etica composta di essere e avere come un protendersi modale, stilistico. In tal senso giova l'adesione a una differenza che è consistente, sebbene non totalizzante, tra comportamento (condizione indagativa) e gesto (manifestazione verbale): le due parti sono sì analizzabili in maniera separata, ma pure rientrano in una duplicità analitica che attiene al (com)portamento, ovvero alla simbiosi di una gestazione che coinvolge fattori dovuti a condizioni esterne e fattori determinati da una condizione intima

riportata, tuttavia, ad un ambiente vasto e condiviso per il fatto di essere parte interattiva di un'operazione cinematografica. In effetti, è proprio nella cinematografia che si avverte con una certa esattezza come non sia scindibile l'individuo in sé dall'individuo con gli altri e gli altri nei suoi confronti, poiché sia in una posizione che in un'altra, sia in posizione di conferimento che di ricezione, esse coincidono in *compresenza* (aderendo a un'idea espressa da B. Russell). In questi termini, l'intera narrazione rientra in uno schema plurativo di camuffamento comprensivo caricandosi di detto e non-detto, di visto e non-visto, di percepito e via discorrendo, per prescindere, in ultima fase, dalla nebulizzazione di tutti gli elementi in un'astratta dimora di sogni infausti, che nulla hanno né di utopistico, né tantomeno di distopico e che, tantomeno, convengano a un camuffamento di valore artistico.

In ordine a un camouflagage che insinua più strati di parvenza, quella che pone in essere nel cinema una sorta di compendio scritturale di tessiture fantasiose, conquistandole a una maniera del tutto logico-razionale, si conferma campo vergine di impasti linguistici inventivi che mai cedono a sfiibranti speculazioni e che, viepiù, riportano a un equilibrio in grado di sovvertire qualsiasi ostentazione mediante un progetto per anaclasi, un progetto, cioè, d'integrazione reciproca di incessanti sostituzioni (dissimulazioni) forgiate lungo il percorso di corrispondenze volumetriche e cromatiche lasciate libere in una prospettiva morfica che giunge all'improvviso.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:
La bellezza e l'illusione



"Lo ti salverò" (1945) di A. Hitchcock



"L'ultimo metro" (1980) di F. Truffaut

non solo l'esaltazione del risveglio di condizioni attese come svanite, bensì il contenimento di necessari aspetti che possano sentenziare stordimento rispetto a quel che al momento si compie. Ancora una volta l'ambiente argomentativo comporta l'approfondimento dell'attenzione alla parola che, soprattutto nel cinema, conquista un suo spazio doveroso e ciò non soltanto

10 film sul tempo e le sue variazioni

#Decima Puntata



Giorgio Campani

Partiamo dalla base: e cioè dal racconto *La macchina del tempo* di H. G. Wells, pubblicato nel 1895. Un racconto che ha spalancato una miriade di possibilità narrative. La possibilità di viaggiare nel tempo, modulare il tempo, le realtà parallele. Sono temi che la letteratura, la cinematografia e la televisione hanno eviscerato, scomposto in tanti micro generi. Come se fossero rami intricati e sempre in costante crescita, dei quali però il tronco e le radici sono sempre e solo uno: il racconto di Wells. Parlando di Cinema, il tema del viaggio nel tempo è comune a tutti, grazie a capolavori che ognuno di noi ha visto e rivisto: la trilogia di *Ritorno al futuro* di Zemeckis, la saga di *Terminator*, la saga del *Pianeta delle Scimmie*, gran parte della produzione di Christopher Nolan (*Inception*, *Interstellar*, *Tenet*), *Donnie Darko*, sono racconti che ci incanalano nella loro visione della modulazione e del viaggio nel tempo. Così come la longevissima serie TV britannica *Doctor Who* (in onda tutt'oggi dal lontano 1963), o *Fringe*, di J.J. Abrams. E come ogni tema potenzialmente senza un fondo vero e proprio, ogni autore dà la sua interpretazione. Vi ricorderete per esempio la scena in cui il *Superman* Christopher Reeves, vola alla velocità della luce attorno alla Terra, invertendo il suo senso di rotazione, per "riavvolgere" il tempo e poter salvare la sua amata Lois Lane dal crepaccio di un terremoto. Se guardiamo questa scena sull'onda dell'emotività ne siamo travolti e sorpresi. Ma è una soluzione scientificamente fantasiosa, alla quale un personaggio dei fumetti dovrebbe fare. Nel corso degli anni il tema del viaggio nel tempo e del loop temporale è stato affrontato in maniera molto più puntigliosa e scientificamente più vicina alla realtà (basti pensare alla teoria della relatività del tempo di *Interstellar*). Questo gruppo di film che ho preparato rappresenta gli esempi meno noti e più significativi del genere, a mio modo di vedere.

L'uomo che visse nel futuro, di George Pal, 1960. E visto che siamo partiti col racconto di Wells, trovo giusto e doveroso iniziare con *L'uomo che visse nel futuro*, la prima trasposizione filmica



"L'uomo che visse nel futuro" (1960) di George Pal



10 FILM SUL TEMPO E LE SUE VARIANTI

del romanzo di Wells. Wells che è allo stesso tempo scrittore e protagonista del proprio racconto, è uno scienziato che cerca di convincere i propri amici e conoscenti della bontà della sua invenzione: una vera e propria macchina del tempo, con la quale si può scorrazzare nel passato e nel futuro. Come spesso accade ai protagonisti di queste storie, nessuno di loro gli crede veramente e, demoralizzato e triste, prende coraggio e sperimenta in prima persona la propria creazione. Il suo viaggio toccherà il futuro più recente, fino all'anno 802.701, incontrando nuove razze, nuove civiltà, prendendo piena visione del fatto che l'uomo cresce, si evolve, ma commette sempre gli stessi errori, anche nel futuro (come la guerra). In particolare la *Macchina del Tempo* di Wells, il marchingegno, è un vero e proprio capolavoro di design. L'attore australiano Rod Taylor (protagonista con la bellissima Tippi Hedren ne gli *Uccelli* di Hitchcock) è davvero bravissimo. E pensare che il regista Pal, per quella parte, aveva già chiesto la disponibilità ad attori ben più affermati, come David Niven e James Mason. Vedere questo film mi riporta sempre a quella magia dei film della mia infanzia, tra un *Pomi d'ottone* e *manici di scopa* della Disney ed un qualsiasi episodio della celebre serie TV *Twilight Zone* (*Ai confini della realtà*), la quale ha ispirato decine di registi contemporanei.

La Jetée, di Chris Marker, 1962. Uno dei più significativi e sfolgoranti, ed allo stesso tempo, meno conosciuti esempi di racconto sul viaggio nel tempo è sicuramente *La Jetée*. Fortunatamente è possibile visionare quest'opera anche su Youtube (non ho trovato sottotitoli in italiano, ma non fatevi fermare da questo particolare), dura circa una ventina di minuti. E non è un vero e proprio film ma un cortometraggio, o più precisamente, un fotoromanzo.

Infatti ci sono solo immagini stabili durante il racconto, mentre una voce narrante spiega la storia. Alcuni effetti sonori e, in alcuni momenti, una colonna sonora, assolutamente struggente, di Trevor Jones. Siamo in un futuro non molto lontano, ambientazione post conflitto atomico. le popolazioni patiscono la fame e sono costrette a vivere nei sotterranei, probabilmente perché la superficie è invivibile a causa delle radiazioni. Sappiate che la trama, sulla quale preferisco non dirvi di più, ha



"La Jetée" (1962) di Chris Marker

ispirato Terry Gilliam nel suo celebre *L'esercito delle 12 scimmie*, nel quale ci sono tantissimi riferimenti a *La Jetée*.

Lola corre, di Tom Tykwer, 1998. Un vero e proprio piccolo cult della mia infanzia. La trama si svolge principalmente a Berlino, ed il perno centrale è Lola (Franka Potente), intricata in una serie di vicende che la costringono a prendere una decisione dietro l'altra per salvare il proprio fidanzato Manni, colpevole di aver perso una borsa piena di soldi che avrebbe dovuto consegnare ad un boss della malavita. In realtà, nella storia, non esiste una vera e propria macchina del tempo, un Arq o un artefatto che permetta di fluttuare da un lasso temporale all'altro. Il tema del *reboot temporale*, in stile videogame (muori, game over, riparti da capo) è un artificio applicato da Tykwer per

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mostrare la vicenda come si sarebbe svolta con un finale alternativo. Questo è un tema che ritroveremo in tanti altri film che, pur non parlando di viaggi nel tempo, fa del loop e del reboot temporale un suo asse. Alcuni esempi possono essere *Sliding Doors*, la parte finale di *Minority Report*, il più recente *Edge of Tomorrow*, e tantissimi altri. La manipolazione temporale è stato spesso un espediente interessante per dare un tono assolutamente creativo ed inaspettato alla trama. In questo caso vi consiglio anche *Memento*, di Christopher Nolan, storia che viene narrata letteralmente al contrario rispetto allo scorrere del tempo.

Predestination, dei fratelli Spierig, 2014. Per tornare invece sul tema del loop temporale, vi propongo *Predestination*, riadattando uno dei più celebri romanzi dello scrittore Robert Heinlein. E' la storia di due individui che una sera si incontrano in un locale: John, uno stranissimo individuo dai lineamenti ambigui, e di un agente "temporale", un investigatore votato alla ricerca di un criminale. Da qui nascerà un dialogo, la storia di una ragazza, Jane, della sua struggente e dolorosa vita. Attraverso innumerevoli viaggi nel tempo, il punto focale del racconto è l'intreccio, profondo sino all'inverosimile, di tutti questi personaggi. Molte scene della vita di Jane verranno rivissute da noi spettatori più volte, da più punti di vista, ed ognuna di esse sarà fondamentale per dipanare l'intricatissima trama, che sfocerà in un finale terribile. Il viaggio nel tempo qui ha un ruolo fondamentale. E, al contrario, ad esempio, della trilogia di *Ritorno*

quanto di più semplice ci possa essere. Un uomo scorge dalla sua casa una donna nella foresta. Credendola in difficoltà la raggiunge e la vede sopraffatta da una figura orribile: un uomo avviluppato in un giaccone nero, con un cappello a larghe tese nero, con la testa fasciata in una garza rosa. Una specie di incrocio tra *Darkman* e *L'uomo invisibile*. Da qui ogni sua azione lo porterà a volgerne un'altra, ritrovandosi in un loop temporale, rivivendo continuamente la stessa scena da più punti di vista. L'aspetto che mi spaventa sempre da matti di



"Midnight in Paris" (2011) di Woody Allen

questa vicenda è che, in una situazione del genere, se tenti di fare qualcosa per risolvere un problema, ci si accorge che quell'azione era stata già fatta, senza sortire effetto. E' come essere nelle sabbie mobili: più ti muovi e più sprofondi. Un film veramente interessante.

Midnight in Paris, di Woody Allen, 2011, e *Questione di tempo*, di R.Curtis, 2013

Altri due esempi divertenti di racconti basati sull'uso del tempo sono *Midnight in Paris* e *Questione di tempo*, due commedie godibili: nella prima Gil Pender, trasognato scrittore americano, si trova con la futura moglie e famiglia nella città di Parigi. Ma nella notte, durante le passeggiate solitarie di Gil, Parigi si trasforma, torna ai tempi d'oro del brulichio di artisti, scrittori e musicisti. Gil incontrerà personaggi come Hemingway, Dalì, Scott Fitzgerald, Picasso, Bunuel e tanti altri. La seconda è la storia di una famiglia, della quale padre e figlio, come nelle generazioni precedenti, hanno la possibilità, a loro piacimento di viaggiare a ritroso nel tempo, in un momento della loro vita. E come nelle più classiche delle commedie d'amore inglesi, questo sarà un elemento fondamentale nella storia, ma in maniera soft. In realtà è la storia d'amore tra Tim (il giovane componente della famiglia) e Mary.

Philadelphia Experiment, di Stewart Raffill, 1984. Ecco un altro film sui balzi temporali davvero degno di nota, basato su presunti esperimenti scientifici svoltisi verso la fine della seconda guerra mondiale. Leggenda narra che nel 1943 il Dottor Reno (o Reinhart secondo altre fonti) abbia, per conto del governo americano, tentato di rendere una delle navi della marina militare (la USS Eldridge) "invisibile", grazie all'azione provocata di alcuni campi magnetici. La Eldridge risulterà poi scomparire per alcuni minuti, per poi riapparire, con tutto l'equipaggio nello stesso esatto punto in cui si trovava prima del lampo. Secondo alcune testimonianze, la nave sarebbe stata teletrasportata prima nel futuro e poi nel passato. In particolare uno dei marinai affermò di aver



"Philadelphia Experiment" (1984) di Stewart Raffill,

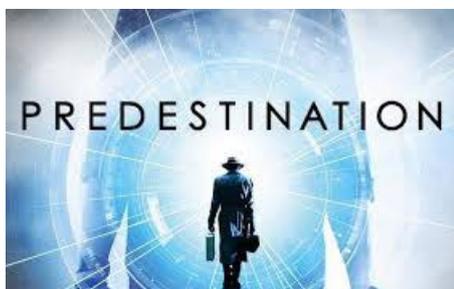
viaggiato nel tempo, svariate centinaia di anni oltre l'anno duemila. La trama del film è molto più semplice e romanzata; trattasi di due membri dell'equipaggio della Eldridge che vengono catapultati nell'anno 1986. Un film interessante per una vicenda interessante. *Arq*, di Tony Elliott, 2016. Una eccellente commedia sui loop temporali è sicuramente *Ricomincio da capo*, capolavoro di A.Ramis del 1993, del quale vi ho già parlato nella scorsa puntata. Sempre sullo stesso tema, in alternativa, vi consiglio caldamente *Arq*, di Tony Elliott del 2016, che potete facilmente trovare su Netflix, un vortice di loop temporali da cui farete fatica ad uscire (la stessa fatica con cui ne sarà uscito anche lo sceneggiatore).

Primer, di Shane Carruth, 2007. Il re, per me indiscusso, di questo gruppo, è un film che è tutt'ora una leggenda, un simulacro, un vero e proprio esempio di quanto un'idea, un'eccellente idea, svolta in maniera perfetta, conti più di mille effetti speciali o di grandi finanziamenti. Il regista di questo assoluto capolavoro è Shane Carruth, un nome che ai più non dirà niente, ma che, con quest'opera, ha segnato la storia del cinema in maniera indelebile. *Primer* è un'esperienza intensissima, terribilmente complessa e quasi fastidiosa nella sua prima visione. Equiva-



le a leggere un libro composto di pagine alternate tra *Guerra e Pace* ed un manuale di trigonometria, un'esperienza delirante. Ma se darete tempo e possibilità, oltre che a tante altre visioni, vi accorgete che ciò che avete percepito durante la prima visione è solo la punta della punta dell'iceberg. Ancora oggi ci sono forum dedicati dove migliaia di persone discutono e teorizzano su quali siano i reali eventi narrati in *Primer*. Direzione, montaggio, colonna sonora, sceneggiatura: tutto è stato concepito da Carruth, con un budget di appena 7000 dollari. Spero di non avervi spaventato ma altresì incoraggiato a cimentarvi in questa (breve) opera sul viaggio nel tempo. Affrontate David Helfgott, il pianista protagonista di *Shine*, affrontate l'opera Rach 3. Non ve ne pentirete assolutamente.

Giorgio Campani



"Predestination" (2014) di Michael e Peter Spierig
al Futuro, dove una semplice rivista sportiva può stravolgere la storia di un'intera città e dei suoi abitanti, in *Predestination* non c'è un futuro alternativo. Anzi, più i protagonisti si muovono nelle pieghe del tempo e più si renderanno conto che il loro sentiero è stato già calcato, le loro azioni già svolte.

Timecrimes, di Nacho Vigalondo, 2007. Un altro film costruito su questa (terribile) sensazione di déjà-vu e di impotenza nel loop temporale è sicuramente *Timecrimes*. La storia qui è



"Timecrimes" (2007) di Nacho Vigalondo

Estraneo a bordo: un interessante esperimento dal risultato amaro



Giacomo Napoli

Estraneo a bordo è una pellicola del 2021, ad opera del regista Joe Penna, i cui diritti di distribuzione sono stati acquisiti dal colosso streaming Netflix nel dicembre del 2020, praticamente appena il film è stato ultimato. Il lungometraggio, della durata di quasi due ore, presenta una serie di spunti veramente intriganti ed originali, uniti ad una regia particolarmente impeccabile e ricercata e ad un comparto di effetti visivi e cinesetici assolutamente efficaci, di primissima categoria, da fare invidia a *Gravity*. Il regista, molto sapientemente e dimostrando una cultura cinematografica non comune, ci introduce a bordo di un vascello spaziale diretto in missione su Marte, in un futuro relativamente vicino. Lo scopo è quello di portare sul pianeta rosso un biologo di grande talento affinché possa impiantare delle colture di alghe in una base già presente in loco e dare inizio così alla terraformazione dell'arido corpo celeste. Ad affiancare lo scienziato ci sono un'alga ed esperta comandante e una giovane e allegra dottoressa. O perlomeno così sembra, finché non spunta fuori un ferito privo di conoscenza rimasto incastrato tra le paratie della nave fin dalla partenza; un anonimo ingegnere di terra, inconsapevolmente e suo malgrado divenuto un clandestino. Ma all'interno di una nave spaziale claustrofobica e ristretta, una persona in più o in meno può fare la differenza molto velocemente tra il vivere e il morire, perché il consumo di acqua, cibo e soprattutto di aria è stato calcolato per tre individui, non per quattro... e il viaggio dura cinque spietati mesi, non un minuto di meno...

Con queste originali premesse, Joe Penna ci mostra un ambiente vitale ostile, ridotto al minimo spazio indispensabile, diventare rapidamente una asfissiante trappola per topi, come se ci trovassimo dentro un romanzo di Aghata Christie e non nello spazio interplanetario. In effetti, con piglio palesemente hitchcockiano, l'autore ci presenta molto bene i pochi attori sulla ristretta scena e li mette plausibilmente in relazione tra di loro senza mai scendere nell'ovvio

ma anzi dotandoli velocemente di un certo affascinante spessore. Ecco che il biologo, apparentemente il tipico samurai giapponese intemperato ed inossidabile, comincia a mostrare un comportamento notevolmente umano, mai patetico ma piuttosto meditativo e sensibile seppure comprensibilmente fragile. La comandante, donna esperta di missioni spaziali e capace di superare con appena un leggero fastidio professionale situazioni che manderebbero nel panico le persone normali, mostra invece un carattere vigliacco, stranamente attaccato alla vita; al tempo stesso il clandestino, timido ingegnere dai modi gentili, mostra atteggiamenti melliflui e apparen-

responsabilità dell'atto criminale? Eh, già, perché da buon giallo fantascientifico abbiamo a che fare col crimine e nello specifico con l'omicidio preterintenzionale; difatti, essendosi rotto proprio il filtro dell'anidride carbonica che provvedeva anche al supporto dell'ossigeno, adesso nella navicella spaziale a forma di pendolo solo tre persone potranno sopravvivere fino a Marte... tre persone che diventano due nel momento in cui capita un secondo incidente, quindi qualcuno deve morire, qualcuno va sacrificato per il bene di tutti. L'unica alternativa ad un conflitto mortale o ad una rassegnata eutanasia pare essere rappresentato dall'ossigeno utilizzato per innescare la

rotazione della gravità artificiale ma tale scorta si trova dalla parte opposta della nave-pendolo e per raggiungerlo i nostri personaggi dovranno farsi una passeggiata molto lunga nello spazio, aggrappati come funamboli ai sottili cavi che collegano la prua alla poppa della nave spaziale. La trama, immersa in una regia densa e cupa, esteticamente notevole e impernata sul rapporto simbiotico tra uomo e tecnologie vitali, adesso ci mostra tutta la sua complessità. Un ambiente soffocante, una missione rovinata, un misterioso clandestino, un sacrificio umano e la sottile speranza appesa ad un paio di bombole di ossigeno. Un film fantascientifico, tecnico, credibile e al tempo stesso un giallo intrigante, un dilemma da risolvere e una storia da dipanare. Il tutto intrecciato in un realismo tecnologico veramente convincente. E arriviamo però al punto dolente: il finale. Un finale povero. Concreto, tutto sommato credibile ma incredibilmente povero. Come se gli autori avessero improvvisamente finito il carburante e l'unico modo di chiudere fosse troncato con eleganza l'intera preziosa trama lentamente intrecciata. Rimane l'amaro in bocca, anche perché il film è decisamente al di sopra della media e delle aspettative, presentandosi inizialmente addirittura al livello di un *Alien*, pur senza il mostro. Non fraintendetemi, resta un'ottima pellicola, da vedere certamente, ma quel finale così tronco e rinunciatario... forse la produzione aveva terminato il budget? Un'opera comunque solida, matura, efficace e convincente. Ma se sperate di avere la soluzione del giallo allora rimarrete delusi.

Giacomo Napoli



temente incongrui man mano che la trama procede. L'unica a restare fedele al proprio candido personaggio è la dottoressa ma il mistero si infittisce: qual è la vera ragione della presenza dell'estraneo a bordo? Perché la comandante appare così fragile? E, quando la situazione precipita a causa di un guasto provocato proprio dall'ingombrante ingegnere durante la sua perdita di coscienza, chi si assumerà la

mente addirittura al livello di un *Alien*, pur senza il mostro. Non fraintendetemi, resta un'ottima pellicola, da vedere certamente, ma quel finale così tronco e rinunciatario... forse la produzione aveva terminato il budget? Un'opera comunque solida, matura, efficace e convincente. Ma se sperate di avere la soluzione del giallo allora rimarrete delusi.

Nasce Cinecittà, la fabbrica del consenso dell'Italia fascista

Il cinema italiano che cerca di rinascere



Pierfranco Bianchetti

dell'imponente complesso vengono realizzati una sessantina di film tra i quali *Giuseppe Verdi*, *Luciano Serra pilota*, *Il signor Max*.

A dirigere Cinecittà è chiamato Carlo Roncoroni, dal 1929 deputato della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, che nel settembre del 1938 muore senza essere ancora riuscito a vedere la vera realizzazione del suo progetto, quello di iniziare un processo di decolonizzazione dal cinema americano fino ad allora in grado di riempire da solo le sale italiane. "Alessandro Blasetti scrive Gian Piero Brunetta su la Repubblica del 23 gennaio 1987-sembra ancora apparire come il leader ideale per guidare alla riscossa il piccolo esercito composto da tecnici e maestranze in servizio permanente effettivo. Accanto a lui sono schierati pressoché tutti i vecchi e giovani campioni registici: Camerini, Alessandrini, Palmeri, Gemina, Gallone, Elter, Guazzoni, Mattoli, Mastrocinque, Vergano, Righelli..".

Anche attori e attrici come Amedeo Nazzari, Fosco Giachetti, Vittorio De Sica, Assia Noris, Maria Denis, hanno il compito di sostituire nei sogni cinematografici degli italiani, divi americani del calibro di Marlene Dietrich, Greta Garbo, Errol Flynn e Clark Gable. Ovviamente è un obiettivo non semplice da raggiungere per la ben nota potenza dell'industria di Hollywood. Luigi Freddi e Giovanni Tofani, succeduti a Roncoroni nella presidenza di Cinecittà, cercano di costruire una macchina cinematografica capace di conquistare i cuori del pubblico che va al cinema.

Molte produzioni entrano in attività, ma su 280 film, una buona parte è costituita da commedie realizzate per attori provenienti dalla rivista e dall'avanspettacolo, quali Totò, i fratelli De Filippo, Dina Galli, Macario, Angelo Musco e Aldo Fabrizi.

Escono però nei circuiti nazionali anche pellicole di grande valore come *Mille lire al mese*, *Ore nove lezione di chimica*, *Castelli in aria*, appartenenti al genere dei telefoni bianchi destinato a far dimenticare la realtà socio-economica di un'Italia che di lì a poco sarà travolta dal dramma

Il 28 aprile 1937 sotto un sole caldo e un clima mite viene inaugurata Cinecittà, una struttura con 14 teatri di posa, sorta in una vasta area in via Tuscolana a Roma. Nei due anni successivi nei 600 mila metri quadrati

della guerra scatenata dal fascismo al fianco di Hitler.

"Questi film- scrive ancora Brunetta-condannati una volta per sempre, e senza possibilità di appello, dalla critica militante dell'epoca come opere di pura evasione e irresponsabile allontanamento dai problemi del momento, erano di fatto più vicini di quanto non si potesse pensare all'orizzonte di attese ai bisogni dell'italiano di Mussolini". Gli ambienti ricostruiti in studio da registi e scenografi, cercano infatti di alimentare la voglia di una vita borghese serena e felice, tra appartamenti arredati con poltrone Frau, lampade di Venini e oggetti eleganti e di lusso.

La guerra scoppiata il 10 giugno 1940, non fa però sconti a nessuno. Anche se con difficoltà la produzione cinematografica procede fino



Cinecittà 1938



Cinecittà, sfollati



Alessandro Blasetti (1900 - 1987)

al 25 luglio 1943, quando il regime fascista viene scalzato dal potere. A Cinecittà il regista Renato Castellani deve interrompere le riprese del suo film *Donna della montagna*. In poco tempo l'attività cinematografica si spegne e i mille dipendenti si ritrovano senza lavoro.

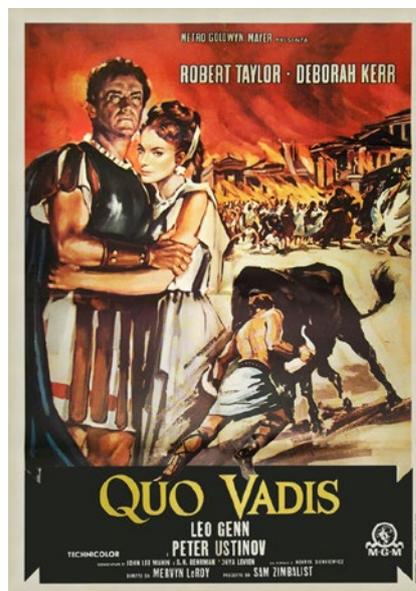
Luigi Freddi, prima arrestato e poi liberato, riesce a bloccare solo parzialmente il trasferimento di preziose apparecchiature filmiche in Germania. Nel febbraio 1944 una parte dei materiali e delle maestranze romane, daranno vita al Cinevillaggio veneziano della Giudecca voluto dalla Repubblica di Salò.

I bombardamenti degli anglo-americani nel frattempo distruggono sette studi cinematografici e dal giugno 1944 tutta l'area di quella che era la capitale del cinema italiano, si trasforma in un campo profughi pronto ad ospitare i tanti sfollati della guerra.

Alla fine delle ostilità e con la nascita della nuova democrazia, per risollevare le sorti drammatiche di Cinecittà, viene lanciata una pubblica sottoscrizione dalla rivista *Star*.

Solo nel 1947 in via Tuscolana sarà girato il primo film della rinascita, *Cuore* di Duilio Coletti e con

l'arrivo delle produzioni americane (*Il principe delle volpi*, 1948 e *Quo vadis?*, 1951) Cinecittà ritorna a splendere. Hollywood punta molto sulla realizzazione delle produzioni decentrate a Roma, dove i costi sono molto più economici che non in California. Con la nascita del neorealismo e la ripresa dell'attività produttiva nel 1948 il cinema italiano è pronto ad affrontare nuove sfide e a imporsi a livello internazionale con i suoi Rossellini, Fellini, De Sica, Visconti.



Pierfranco Bianchetti

Un treno, un film #23

Terrore sul treno (1953)



Federico La Lonza

Vi è mai capitato di vedere - per caso - un film che trovate bellissimo, e del quale nulla sapevate prima, più che per vostra ignoranza, perché di esso - al di là dall'immane, succinta scheda - nessuno ha mai scritto due righe, intendendo con esse un articolo meditato, una citazione in una storia del cinema? Beh, a me che sono un appassionato cinefilo succede spesso, e ogni volta che capita mi chiedo sconcertato come ciò sia possibile: ma lo sconcerto passa presto, quando penso a quante nuove emozioni mi attendono proprio grazie a queste 'dimenticanze' di critici e storici della settima arte. In questa ahimé vasta categoria di film ingiustamente trascurati da critica e pubblico a mio avviso rientra anche *Terrore sul treno* di Ted Tetzlaff (1953): un thriller di marca britannica molto ben diretto, interpretato e ambientato, con una storia semplice ma ricca di tensione emotiva, che cattura lo spettatore fin da subito. Siamo in Inghilterra, a Birmingham, città della contea delle West Midlands, nell'attualità d'allora: una tarda sera, durante un controllo nello scalo ferroviario, l'agente della polizia Charles Baron (John Horsley) scopre un uomo nascosto dietro un'arcata: quando gli chiede i documenti l'altro l'aggredisce e tra loro avviene una breve colluttazione, poi l'aggressore riesce a fuggire. Baron rinviene lì nei pressi una valigia carica di detonatori e munita dei componenti necessari per predisporre esplosivi: egli, che ha prestato servizio militare come artificiere dell'esercito, sospetta il fuggitivo sia un sabotatore, e abbia avuto modo di piazzare dell'esplosivo su qualche treno transitato lì in stazione. Avverte perciò immediatamente i suoi colleghi della centrale, i quali non tardano molto a scoprire qual è stato l'obiettivo dell'attentatore: un merci speciale che ha lasciato la stazione solo pochi minuti prima e trasporta un grosso carico di mine marine destinate all'arsenale marittimo della base del Royal Navy Yard a Portsmouth. Viene informato il responsabile della sicurezza della locale polizia ferroviaria, Jim Warilow (Maurice Denham), al quale spetta l'ingrato compito di avvertire il suo diretto superiore, sir Evelyn Jordan (Harold Warrender), che intento a pronunciare un discorso in un banchetto, lo segue subito al comando di zona per studiare il da farsi e assumere le opportune deliberazioni. Poiché l'esplosivo che trasporta il merci è in grado di recare danni irreparabili anche a una certa distanza, viene deciso di dirottare il treno sullo scalo in disuso di Felsworth, e allo scopo vengono fatti avvertire i due macchinisti che lo stanno conducendo; per maggiore sicurezza, trovandosi quello scalo nelle vicinanze di una zona abitata, vengono inviate alcune



gazzelle e dei camion a evacuare i residenti. Frattanto, la polizia cerca inutilmente il sabotatore negli ostelli cittadini, e per accertare dov'è stato piazzato l'esplosivo sul treno e tentare di smantellarlo Warilow si rivolge all'ex maggiore Peter Lyncort (Glenn Ford), esperto di munizioni dei Canadian Royal Engineers, che risiede in città dove lavora per la Anglo-Ca-



Anne Vernon e Glenn Ford
nadian Machine Tool Co. Ltd.. Quella sera stessa, Lyncort è appena stato lasciato dalla moglie, la parigina Janine (Anne Vernon), conosciuta in guerra, che pure amandolo non sopporta il fatto di vederlo poco e di saperlo troppo dedito alla sua professione; egli accetta l'incarico, e si reca con Warilow a Felsworth, dov'è stato parcheggiato il treno.

Salito da solo sul merci, Lyncort si rende conto che per esaminare con la massima cautela oltre una trentina di mine (giacché il cavo del



John Horsley, Victor Maddern, Glenn Ford, Maurice Denham

sensibilissimo meccanismo di scoppio è nascosto all'interno) gli occorrerà almeno tutta la notte: supposto che il congegno sia stato regolato per scattare verso le sei del mattino (cioè quando, in base all'orario stabilito, il convoglio avrebbe dovuto giungere a Portsmouth), per motivi di sicurezza la polizia gli concede cinque ore per cercare di portare a termine il suo compito. Mentre egli si mette febbrilmente al lavoro, l'agente Baron non ha perso la speranza di rintracciare il sabotatore: e si apposta presso la stazione ferroviaria di Portsmouth, sicuro che prima o poi lo vedrà scendere da qualche treno per assistere a distanza di sicurezza al successo del suo sabotaggio. Alla stazione ferroviaria di Birmingham giunge invece Janine, che tuttavia ha la sorpresa di apprendere come, anche a motivo del sabotaggio del merci, la corsa per Londra che voleva prendere non è più prevista fino all'indomani; ella tuttavia ignora che il marito sia stato coinvolto nell'operazione di smantellamento dell'esplosivo dal treno, e pensandolo a casa, dopo aver sostato in un bar e in un ristorante decide di ritornare da lui.

Intanto, Lyncort ha quasi compiuto metà del lavoro d'ispezione delle mine, senza ancora trovare collegati ad esse congegni esplosivi; egli viene raggiunto da Warilow, che per lo scarso tempo residuo, resosi conto dell'impossibilità che lui possa attemperare al compito da solo, si offre di dargli una mano: e fatisi spiegare come effettuare l'ispezione di ogni mina, - smuovendo il loro grosso coperchio e palpeggiando con mille cautele al di sotto di esso in cerca di un filo di collegamento col detonatore - si mette subito all'opera. Dopo un altro arco di tempo di lavoro, è proprio lui a rinvenire una carica esplosiva, che Lyncort s'incarica di disinnescare e rimuovere.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Quasi contemporaneamente, a Portsmouth, in un passeggero sceso dall'ultimo treno della serata l'agente Baron riconosce il sabotatore (Victor Maddern) e lo blocca con un collega, caricandolo subito su un'auto per portarlo a Birmingham: qui essi salgono a bordo di un elicottero della Royal Navy che atterra a poche centinaia di metri dal merci fermo nello scalo in disuso. Per far confessare al sabotatore ogni dettaglio del suo piano criminale, Warilow e Lyncort decidono di non rivelargli che la bomba da lui piazzata è già stata disinnescata: ma una volta davanti a loro quest'ultimo rifiuta di fornire spiegazioni, sicché essi lo ammanettano a un vagone del treno e si allontanano a una distanza di sicurezza, in attesa che lui cambi idea.

Alle tre del mattino, vogliosa di far pace col marito, Janine rientra a casa: sorpresa di non trovarlo, nel timore gli sia successo qualcosa inizia a telefonare a tutti gli ospedali più vicini, finché in uno di questi apprende dalla centralinista che un maggiore Lyncort si è recato da loro qualche ora prima per chiedere in prestito uno stetoscopio elettrico (necessario per l'operazione di disinnescare degli esplosivi): afferrata finalmente la situazione, ella si precipita allo scalo in disuso di Felsworth. Poco prima, il sabotatore, conscio che mancano ormai pochi minuti alla deflagrazione, cede e grida di acconsentire a dire tutto. Ma quando, giunti presso di lui, Warilow e Lyncort gli dicono che la bomba è già stata disinnescata, lui confessa di averne piazzate due: la seconda ha una miccia chimica, sulla cui tempistica di conflagrazione non si può essere tanto sicuri. A quel punto, fattosi indicare dove, mentre Warilow si allontana col sabotatore ammanettato, Lyncort si precipita sul treno per tentare l'estremo disinnescamento. In quella pericolosissima situazione, mentre è alle prese con la bomba che potrebbe esplodere da un momento all'altro, egli viene raggiunto da Janine: fa appena in tempo a liberare l'ordigno dalla mina e a gettarlo più lontano possibile da loro, tanto che esso scoppia ancora in aria, in una zona periferica e isolata della stazione a una buona ventina di metri dal merci. Il film si conclude con Lyncort e la moglie che sotto braccio, in ritrovata piena concordia si allontanano dal treno.

Undicesimo dei quattordici lungometraggi diretti da Ted Tetzlaff (1903-95), un regista hollywoodiano di secondo piano al quale dobbiamo tuttavia opere notevoli come *I morti non parlano* (Johnny Allergro, 1949) e *La finestra socchiusa* (The window, id.), *Terrore sul treno* dura 73 minuti, venne prodotto da Richard Stone per la filiale britannica della MGM e girato quasi

interamente sui luoghi. Sceneggiato da Kem Bennett sulla base del suo romanzo *Death at Attention*, si avvale della fotografia di Freddie Young, delle musiche di John Addison e del montaggio di Frank Clarke e Robert Watts. Costato 975.000 dollari, uscì nel Regno Unito col titolo *Time Bomb*, e negli Stati Uniti come *Terror on a Train*, incassando al box office appena 746.000 dollari, di cui soltanto 346.000 negli States. Un fiasco davvero immeritato, perché la pellicola ha indubbi meriti: la storia è molto ben congegnata e avvincente; l'unico difetto imputabile è la nessuna attenzione riservata alle motivazioni del sabotatore: intanto si dà subito per scontato che abbia agito da solo, eppoi, una volta che viene catturato non c'è chi gli chieda il motivo di quell'azione deprecabile e assurda.

Il parere dei critici, inizialmente piuttosto limitativo («Benché cada qua e là nel convenzionale, il film riesce tuttavia, in complesso, interessante. Molto curata la fotografia, efficace la colonna sonora» riferiva nel '54 l'estensore della scheda per *Segnalazioni Cinematografiche*), col passare del tempo si è fatto più compenetrato e favorevole: Steve Chibnall e Brian McFarlane, nel libro *The British 'B' Film* (2009), lo definiscono: «un thriller di suspense fatto con abilità con una svolta nella coda», col merito di avere «indicato la direzione per i lungometraggi britannici di serie B del decennio successivo», e aggiungono: «La sua storia compatta, una chiara traiettoria narrativa, un convincente lavoro di location e una coinvolgente performance centrale, arricchita da divertenti studi sui personaggi, hanno fornito un modello per le più piccole produzioni britanniche che cercavano di dare ai loro film un certo fascino internazionale».

Film di seconda serie dunque, ma di assoluto rispetto. D'altronde, non si spiegherebbe altrimenti la presenza tra i principali interpreti di Glenn Ford ed Anne Vernon, attorniate da uno staff di valentissimi comprimari britannici. L'attore canadese, che in *Terrore sul treno* vesti i panni di un suo connazionale, era all'epoca - e lo rimase per il resto degli anni Cinquanta - uno degli attori più pagati al mondo. Quanto alla bella attrice francese, ancora tra noi alla rispettabile età di novantasette anni, e molto conosciuta nel nostro paese per aver preso parte a diversi film italiani - a partire da quello con cui nel 1950 esordì nel cinema, *Patto col diavolo* di Luigi Chiarini, per seguire tra l'altro con *La donna più bella del mondo* di Robert Zigler Leonard, accanto alla Lollobrigida ('55), *Il conte Max* di Giorgio Bianchi accanto a Sordi ('57), e *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini accanto a Vittorio De Sica ('59) -, la sua figura elegante e sensibile risulta quanto

mai opportuna per definire l'ambito familiare del protagonista; peccato solo che nella versione italiana risulti doppiata piuttosto male.

Federico La Lonza

Come comunicare l'arte al femminile?



Stefano Macera

Negli ultimi decenni sono state riscoperte diverse pittrici di valore, attive nei secoli XVI e XVII. Artiste cui non sono mancati riconoscimenti in vita, ma che la storia dell'arte ha rimosso per lungo tempo.

Tra i casi più significativi, vi è quello della cremonese Sofonisba Anguissola (1532-1625), il cui primo rilancio precede di molto la recente fioritura di studi sull'arte al femminile. Ne è stato infatti artefice un grande critico del secolo scorso: Roberto Longhi (1890-1970), oggi ricordato soprattutto per il suo contributo alla rivalutazione di Caravaggio. Proprio ponendosi il problema degli antecedenti di questo pittore rivoluzionario, egli li rintracciò nella tradizione figurativa lombarda e in una serie di artisti poco noti al grande pubblico e, spesso, persino agli addetti ai lavori come appunto Sofonisba. Certo, in tempi recenti su di lei è stato gettato uno sguardo più complessivo. Intanto, ne è stata indagata la peculiare vicenda familiare: non solo lei, ma tutte le sue cinque sorelle minori vennero formate alle arti (letteratura, musica, pittura). Inoltre, nel corso degli anni, si è effettuata una puntuale ricostruzione della sua produzione pittorica, con la conseguente assegnazione di dipinti un tempo attribuiti ad altri autori. Il crescente interesse attorno alla sua figura ha portato alla stesura di diversi volumi, tra cui una biografia scritta da Daniela Pizzagalli ed edita da Rizzoli nel 2003: *La signora della pittura. Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista del Rinascimento*. E non sono mancate le mostre, come quella intitolata *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, tenutasi a Cremona nel 1994 e approdata, l'anno successivo, a Vienna e a Washington. A questo evento, la Rai ha dedicato un interessante documentario, collocato in un programma curato da Anna Maria Cerrato e Gabriella Lazzoni: *Grandi mostre*. Un lavoro che suscita non poche riflessioni su un preciso tema: come comunicare al grande pubblico quell'arte al femminile che ha subito secoli di oblio? Al riguardo, le scelte possono essere varie: in tanti documentari di produzione inglese, la riscoperta di artiste ingiustamente dimenticate si colloca in un discorso scopertamente femminista. Talvolta ne derivano sconfinamenti nella retorica, ma nella maggior parte dei casi questo approccio militante produce stimolanti riflessioni sull'originale approccio delle donne alle varie forme espressive. Tutt'altra è l'impostazione del documentario Rai di cui ci occupiamo in questa sede, diretto da Riccardo Vitale e basato su un testo scritto da una straordinaria studiosa: Mina Gregori. Nata nel 1924 e brillante allieva di Roberto Longhi, ella ha rapidamente assunto una fisionomia autonoma, ottenendo fama internazionale per

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
i suoi scritti su vari argomenti, tra i quali la pittura dell'Italia settentrionale tra il XV e il XVIII secolo. Il suo approccio è sempre stato quello della storica rigorosa, che mantiene un certo distacco dalla materia trattata. In questo caso, ciò si traduce in un testo che valorizza il talento di Sofonisba e di Lucia, la più dotata delle sue sorelle, senza mai lamentarsi dell'oblio per troppo tempo riservato a entrambe. Parole misurate, dunque, che vengono accolte in un documentario dal taglio classico e dalla breve durata (poco più di



Mina Gregori

25 minuti). Inizialmente, esso si concentra sul contesto storico-artistico in cui sono cresciute le sorelle in questione: la Cremona del pieno '500, che vedeva attivi artisti validissimi, tra cui quel Bernardino Campi che di Sofonisba fu il primo maestro. Rispetto ad altri documentari dal medesimo impianto, qui non vi è il problema del profluvio di parole: il testo, adattato alle esigenze televisive da Anna Maria Cerrato, è scandito con diverse pause, si da rendere il prodotto più fruibile. Sin troppo diffusa è invece la presenza del commento musicale, peraltro non originale ma fondato sulla rivisitazione del repertorio classico (ad esempio, ritroviamo la celeberrima *Sarabande* di Handel). In ogni caso, ammirevole è l'equilibrio tra le notazioni biografiche e quelle artistiche e le rapide descrizioni delle singole opere risultano sempre incisive. Si pensi al ritratto che la giovane Sofonisba dedicò alla sorella Elena, fresca di voti religiosi e "colta nella sua delicata spiritualità, appena velata da un'ombra di malinconia". L'opera, realizzata nel 1551, indica sia una forte "propensione per la rappresentazione del reale e della luce" sia una precoce maturità artistica. Tanto da rendere meno sorprendente l'alto esito di una tela successiva: *La partita a scacchi*, in cui la pittrice raffigura tre sue sorelle e l'anziana domestica alludendo, in una singolare commistione di allegoria e adesione al reale, al "divario tra la colta giovinezza e l'ignorante vecchiaia". A ben vedere, nella ritrattistica si è distinta anche Lucia Anguissola (1536 ca. - 1565 ca.), precocemente scomparsa. Il suo è uno stile diverso, "più morbido e sfumato" ed ella, come ben esemplifica il Ritratto del Medico Pietro Manna, fu anche capace di adottare "un registro internazionale", tale da venire incontro "alle esigenze rappresentative della pittura ufficiale del tempo". Ora, già questi rapidi cenni suggeriscono personalità forti, ma gli spettatori attenti, e con un minimo di preparazione



Sofonisba Anguissola, "Partita a scacchi"

in tutta Italia, suscitavano l'interesse di Michelangelo Buonarroti, che ne richiese uno incentrato sul pianto di un putto. Aderendo alla prestigiosa richiesta, Sofonisba realizzò un ritratto del suo unico fratello, il piccolo Asdrubale,



Sofonisba Anguissola, "Fanciullo morso da un gambero"

fatto piangere naturalmente attraverso il morso di un gambero. Tale opera, come è ormai noto, venne tenuta in considerazione da Caravaggio nelle due versioni del suo *Ragazzo morso da un ramarro*. Questo "dialogo", diretto o indiretto, con due giganti non può non rimandare a un rilievo assoluto nella vicenda artistica italiana, anche se lo si registra senza particolari sottolineature. In altri casi, però, si spendono parole encomiastiche, nella consapevolezza di non poter ricevere obiezioni da alcun serio studioso. Ad esempio, quando si parla del *Ritratto*

di un uomo barbuto, opera tra le più impegnative di Sofonisba, si evidenzia che in esso "l'increspatura delle pagine del libro è di resa persino superiore al dettaglio del libro in un dipinto del suo maestro Bernardino Campi". Ma l'argomentazione non ruota solo attorno

alla perfezione tecnica: non mancano infatti riferimenti alla modernissima predilezione dell'artista per il dato psicologico. Lo evidenzia il *Ritratto di Massimiliano Stampa*, un piccolo nobile da poco diventato orfano, che "conserva una faccia spaurita e malinconica". Con decisione, questo dipinto viene definito "uno dei ritratti dell'infanzia più intensi mai dipinti nel Cinquecento". Ed elogi di egual portata vengono riferiti ad almeno altre due opere, ma in linea di massima prevale l'assenza di enfasi. Persino in chiusura, quando si narra del significativo incontro con il geniale pittore fiammingo Antoon Van Dyck, avvenuto nel 1624 in quella Sicilia dove la pittrice (che visse

anche in Spagna e in Liguria) trascorse l'ultima fase della propria vita. Al termine della visione, ci si domanda: la prevalente sobrietà della narrazione è riuscita a suggerire la statura di Sofonisba? A nostro avviso sì, anzi siamo convinti che molti spettatori siano stati sospinti ad allargare i propri orizzonti e a mettere in discussione l'idea che la pittura sia un campo esclusivamente maschile. Certo, in un passaggio iniziale non ci sarebbero dispiaciuti toni relativamente accesi. Parliamo del momento in cui si parla delle limitazioni che hanno distinto la formazione delle Anguissola, alle quali (come ad altre artiste) fu precluso lo studio di matematica, prospettiva, tecnica dell'affresco e composizione delle storie, sacre e profane. Tuttavia, nella sua scelta di evitare ogni recriminazione, il documentario costituisce un positivo esempio di quella comunicazione dell'arte al femminile che può esser svolta in vari modi, militanti e non.

Stefano Macera

Melina Mercouri – una vita tra il cinema e la politica



Valeria Consoli

Melina Mercouri nasce ad Atene il 18 Ottobre 1920 da una famiglia di provata tradizione politica. Il padre Stamatīs era un esponente del Partito della Sinistra greca ed il nonno era stato a suo tempo Sindaco della città. Questo le aveva procurato fin da ragazza un forte

senso di appartenenza alla nazione.

Dotata di un carattere ribelle alle imposizioni e di uno spirito anticonformista, poco più che adolescente sposa un uomo, che ben presto lascia per dedicarsi al Teatro e quindi al Cinema.

L'incontro che, agli inizi degli Anni Sessanta, imprime una svolta significativa alla sua vita è quello con Jules Dassin, un attore e regista di origini ebraico ucraine ma naturalizzato americano, che si è lasciato alle spalle gli esiti del 'maccartismo' e della cosiddetta 'caccia alle streghe'.

Il sodalizio fra l'attrice greca ed il regista americano, che nel frattempo è diventato il suo compagno, culmina con il film *Mai di Domenica*, che nel 1961 le vale la partecipazione al 13° Festival di Cannes, decretando il successo di Melina sul piano internazionale. Il film, reso famoso nel mondo dalla colonna sonora del compositore Manos Hadjidakis e soprattutto dalla canzone 'Ta Paidia tou Peirea' cantata da Nana Mouskouri, è una commedia imperniata sulle vicende di Ilya, avvenente e spensierata prostituta del Pireo, che intrattiene rapporti amichevoli con i suoi clienti e che ha la strana abitudine di stravolgere la trama di tutte le antiche tragedie greche, dando loro un finale allegro.

Segue di lì a poco *Fedra* ('62), una moderna rivisitazione della tragedia euripidea, sia pure mediata dal testo di Racine, che si avvale della sceneggiatura della scrittrice Margarita Liberaki e che annovera nel cast, tra gli interpreti maschili, Raf Vallone ed Antony Perkins, rispettivamente nei ruoli di Thanos (Teseo) e di Alexis (Ippolito).

Ma è con *Topkapi* ('66), brillante commedia a colori di genere poliziesco, interamente ambientata ad Istanbul, che la Mercouri raggiunge il culmine della sua popolarità di attrice. Nel frattempo, ottenuto il divorzio da quel primo matrimonio giovanile, ha sposato Jules Dassin. La sua vita si svolge ormai fra gli Stati

Uniti e l'Europa ed il suo nome non è infrequente nelle cronache mondane dell'epoca, quando il 21 Aprile 1967 un Colpo di Stato prende il potere in Grecia, instaurando una giunta militare di estrema destra.

Grande è il suo smarrimento ma anche la sua rabbia. Il senso di appartenenza a quella nazione, che nel passato aveva dato i natali alla Democrazia ed alla Libertà, la porta ad avvertire fieramente la giunta militare. Abbandonando la carriera cinematografica, dagli Stati Uniti dove si trova per lavoro al momento del 'golpe', inizia una vera e propria crociata contro il regime militare del suo Paese, che a sua volta le toglie la cittadinanza greca e procede alla confisca dei beni.

Inizia così il suo girovagare per l'Europa nel tentativo di scuotere le coscienze del Conti-



L'insegna del Caffè MELINA, sito a La Plaka, nel Centro di Atene, all'interno interamente tappezzato di immagini dell'attrice e che all'epoca (2014) era dotato anche di un Cineclub, che programmava i suoi più celebri film!



"Mai di domenica" (1960) di Jules Dassin

nente, isolando in questo modo i componenti della giunta stessa. Caduto il regime nell'estate del '74, Melina può finalmente ritornare in Grecia dove si candida per le elezioni politiche, avvenute nello stesso anno, come membro del PASOK, Il Partito di Centro Sinistra capeggiato da Andreas Papandreu e dove nel 1981 viene eletta Ministro della Cultura e dello Spettacolo.

In questa veste, a partire dall'83 si adopera più che mai per il ritorno ad Atene dei fregi del Partenone, che nel 1813, quando la Grecia era



Melina Mercouri (Atene 1920 – New York 1994) attrice, cantante e politica greca

ancora sotto il dominio Ottomano, erano stati trafugati da Lord Elgin, all'epoca funzionario presso l'ambasciata inglese dell'Impero, per essere esposti a Londra al British Museum. Al di là della vexata questio relativa al ritorno in Grecia dei preziosi marmi di uno dei più celebri monumenti dell'antichità e delle scambievoli accuse di entrambi i Paesi, rimane l'impegno infaticabile di questa grande donna, ancora una volta ambasciatrice del suo Paese presso l'Unesco e le molte altre organizzazioni culturali dell'Europa e del mondo. Avrebbe di sicuro dato molto altro, se un male al polmone non l'avesse spenta a soli 74 anni in un ospedale di New York, assistita dall'amore della sua vita, l'inseparabile Jules Dassin. Il suo ritorno in Grecia viene accompagnato dai funerali di Stato. Lo scorso anno se ne è celebrato il centenario dalla nascita.

Valeria Consoli



1 (gr.) traduz. 'I ragazzi del Pireo', in Italia nota anche come 'Uno a te, uno a me'

Il mistero atmosferico: il cinema della soggettività



Giovanni Mazzallo

Una delle funzioni essenziali del cinema (in tutte le sue declinazioni, drammatico, commedia, sentimentale, avventura) consiste nel suscitare emozioni creando impressioni che colpiscono la sensibilità dello spettatore e lo coinvolgono nell'intreccio narrato consentendogli di immedesimarsi nei personaggi (di cui condivide il *pathos* e le sensazioni, come se la storia riguardasse lo spettatore in prima persona). La meccanica che genera tali scalfiture nella ricezione di chi osserva un'opera filmica è da ricercare nell'allestimento non solo di scene, dialoghi, caratteri e contesti opportuni (che si adattano al modo in cui lo spettatore comunemente vivrebbe, immaginerebbe, esperirebbe e concepirebbe gli avvicendamenti esistenziali, anche quando si tratta di prodotti di fantasia giacché quest'ultima nasce dalla rielaborazione interiore di quanto vissuto), ma anche di particolari dettagli, ossia di specifici oggetti e speciali accorgimenti che sono atti ad accompagnare il susseguirsi dei fatti esposti fungendo da ambiente introduttivo (che presenta ed anticipa ciò che sta per accadere o ciò che è già accaduto ed è ancora ignoto a chi osserva) e da base di consolidamento per ciò che lo spettatore ha già potuto vedere (in tal caso la descrittività dei particolari serve a ribadire l'ineludibile consequenzialità della diegesi della narrazione). Lo scaturirsi del sentimento nello spettatore è dato dal suo aver intrapreso un piccolo viaggio (ogni film è un viaggio a sé che può condurre a molteplici situazioni) in cui egli può aver compiuto (in base alla sua interiorità ed alla profondità dell'opera percepita) un significativo investimento emotivo resosi possibile qualora quanto osservato sia stato in grado di comunicare allo spettatore (alla sua peculiare soggettività) e l'oggetto della comunicazione goda di una particolare importanza ai suoi occhi. Un film

non è, dunque, solo un inanellamento di sequenze che corrispondono al continuo di una trama precisa, perché (all'interno della sua continuità di significato) esso contiene elementi discreti imprescindibili (ossia oggetti e scenografie che costruiscono l'atmosfera e da cui tale continuità dipende) che rivestono l'opera di polisemia (così che essa, pur nella sua fissità di contenuto, può assumere significati diversi a seconda del soggetto che guarda (o, per meglio dire, vive) l'esperienza filmica sulla base della propria individualità). Un film è sia oggettivo-continuo sia discreto-soggettivo (in virtù della discretezza della soggettività diviene possibile la continuità dell'oggettività); i singoli fattori (oggetti, particolari di ambienti e volti, accompagnamenti musicali) sono breccie nel tessuto filmico che (unite) danno origine alla trama, ma (in sé) sono indipendenti dalla trama (che creano intrecciandosi

direttamente al sub-cosciente. Un film non è solo la sua trama, è anche (soprattutto) la sua atmosfera (composta da infinite atmosfere in relazione alla soggettività di chi osserva). L'atmosfera è il *medium* racchiudente ed esprime l'essenza dell'opera filmica (ossia il mistero, un film (strutturalmente profondo nella sua architettura narrativa e stilistica) è un mistero perché ogni soggetto lo vive, concepisce ed interpreta in modo diverso). Nei film horror la sensazione del terrore (della ripugnanza, dell'idiosincrasia) non è provocata dall'apparizione dell'oggetto dell'atterramento (l'assassino, la creatura mostruosa), ma è espressa dall'atmosfera che si crea attraverso i dettagli (oggetti, ambientazioni, volti, musiche) e che prefigura l'avvento del sentimento della paura (il *monstrum* -in latino significa meraviglia- è in realtà l'atmosfera di mistero del film, non il mostro costruito nel suo essere orripilante dall'atmosfera).

The milkman cometh (episodio tratto dalla terza stagione della storica serie tv *Un salto nel buio* (nota anche come *Codice mistero*), in cui un invisibile lattaiolo realizza i desideri delle persone quando di notte lascia il latte davanti alla porta di casa (non è concesso sapere chi sia, quali siano le sue ragioni, come possa fare tutto ciò), dimostra che il generatore delle emozioni è l'ignoto, che si traduce nei vari generi cinematografici e si concretizza nell'attesa dell'avvenimento rivelatore in cui si condensa la soggettività dello spettatore (i suoi ricordi, i suoi pensieri, i suoi dubbi, le sue preoccupazioni, il suo *stream of consciousness* sorgente dall'inconscia comunicazione semantica instauratasi per mezzo dei particolari descritti dall'opera filmica). L'atmosfera comprende la natura complementare del cinema (continuo-discreta, universale-particolare, oggettivo-soggettiva) che conduce dalla materialità dell'oggettuale-sensibile (l'audiovisivo generante emozioni, sensazioni, sentimenti) alla spiritualità del soggettivo-metasensibile (la mente costituente un luogo pentadimensionale perché include anche la dimensione del mistero dell'identità, della soggettività).

Giovanni Mazzallo



e possono veicolare un panorama universale di rimandi semantici che comunicano in modo particolare ad ogni soggettività (l'universalità del cinema risiede nella sua particolarità). Il cinema dell'orrore mostra che il cinema è permeato di mistero in quanto i singoli fotogrammi e le infinite modalità del loro accostamento (nel montaggio, che è inerente anche al sottofondo sonoro) causano il proliferare di innumerevoli percezioni, concezioni, visioni ed interpretazioni che possono sedimentarsi anche nell'inconscio dello spettatore così da rivolgersi



Pasolini, Gherassimov e Tarkovsky

La rassegna del cinema a Venezia



Mino Argentieri

Dopo le magre sorprese dell'inizio, *Mamma Roma* e le opere di giovani esordienti offrono ragioni di meditazione insieme ai film di due registi sovietici appartenenti a generazioni diverse, impegnati nella ricerca di

un nuovo linguaggio.

Dopo un esordio incerto e balbettante, la Rassegna veneziana non ci ha serbato che magre sorprese: un discutibile adattamento di *Lolita* ricucito da Nabokov e Kubrick a uso e consumo di Hollywood, sebbene con inconsueta intelligenza per un film nato con prevalenti finalità commerciali, un esecrabile pastiche argentino, *Homenaje a la hora de la siesta*, di Leopoldo Torre Nilsson; un onesto e accurato film britannico, *Term of trial*, del diligente Peter Glenville, che scocca dardi contro la ipocrisia degli anglo-sassoni; Thérèse Desqueyoux di Georges Franju, versione illustrativa dell'omonimo romanzo di Mauriac. Uniche eccezioni: *Ottobre a Parigi*, un lungo documentario sugli algerini in Francia, girato nella clandestinità e proiettato, ai margini del festival, per iniziativa della rivista Cinema '60; *La volpe folle* di Tomu Uchida, mirabile trasposizione di una leggenda giapponese rievocata con squisita sensibilità culturale; *Un uomo da bruciare* dei fratelli Taviani e di Valentino Orsini, su cui c'intreremo nelle prossime settimane; i sovietici *L'uomo e la bestia*, *L'infanzia di Ivan* e l'italiano *Mamma Roma*, al quale dedicheremo in seguito lo spazio che gli spetta.

Il film di Pasolini ha aperto la stura alle

geremiadi degli insoddisfatti. Si è parlato di grazia smarrita, di scrittura sciatta e disattenta, d'insistenze e stanche ripetizioni, di perdita innocenza figurativa, di documentarismo populistico e di filiazione romantica. E gli stessi che l'anno scorso storsero il naso per *Accattone*, hanno proclamato ai quattro venti la validità di quel film rispetto al più recente saggio di Pasolini. Noi non apparteniamo alla schiera dei colleghi che valutano *Mamma Roma* una battuta d'arresto di Pasolini regista. Pensiamo, anzi, che questo film sia un momento evolutivo della pregnante opera cinematografica del famoso scrittore convertitosi alla settima arte. Gli addentellati che legano *Mamma Roma* ad *Accattone* sono diversi: identico il milieu del sottoproletariato romano, identica la costruzione paratattica del racconto, identico il sentimento che permea i due film, identica la preziosità compositiva e l'erudizione dei riferimenti pittorici che a torto si vuole spacciare per trasandatezza, laddove invece si avverte la mano di un regista fin troppo raffinato.

Identica, preciseremo, è la collocazione di un personaggio centrale minutamente scandagliato, attorno a cui Pasolini lascia ruotare le voci di un coro che s'innesta nell'azione con apparizioni brusche, veloci, incisive e gridate; identico il procedimento narrativo alieno dalle vellutate tracce di un materiale ordinato secondo le regole della graduale progressione drammatica: e identica, infine, è la disperazione, il senso di cieca fatalità, l'alito della morte che si respirano in ogni pagina del film. Identico, in sostanza, anche il mélange di decadentismo, irrazionalismo e anelito a una protesta nutrita di rabbia per una condizione di lacerante disagio causata da un sistema so-

ciale iniquo.

Ma v'è una novità, e non tralasciabile, che differenzia *Mamma Roma* da *Accattone* e c'induce ad affermare che Pasolini, col suo film, ha allargato il raggio della propria osservazione. Se in *Accattone* si rinvenivano gli inconvenienti derivanti dalla descrizione di un ambiente colto nella sua staticità e a lampi contemplato, in *Mamma Roma* si staglia un personaggio che rispecchia una più articolata dimensione sociale e spasmodicamente cerca le ragioni delle sue pene, dell'avversità che lo travolge.

Con ingiustificata fretta si è identificato nella Magnani di *Mamma Roma* la variante pasoliniana di una qualsiasi « Mater dolorosa » nonché il pretesto per innalzare un canto al marmismo nazionale. Eppure nulla di patetico e rugiadoso è decifrabile nel film di Pasolini e nella figura di una donna che semmai apparenteremo, grosso modo, alla madre di *Bellissima* di Visconti. Mondana cresciuta nel fango, sottoposta alle peggiori afflizioni, immersa nel buio della coscienza, ella aspira ad emergere alla luce del sole e a riscattarsi attraverso il figlio e il suo inserimento nella rispettabilità dei benpensanti. Meretrice e aspirante piccolo-borghese, imbevuta di pregiudizi piccolo-borghesi, superstiziosa, assolutamente incapace di guidare il suo ragazzo sulla retta via: e pertanto doppiamente vittima: vittima della miseria prima, e vittima poi della menzogna, dell'inganno e dell'illusione. Esperta in materia di astuzie femminili, di calcolo spicciolo, sincera nel trasporto del suo affetto, ma schiava anche della sua irresponsabilità, della condanna che pende sul suo capo.

Le due opere dei sovietici

Un personaggio così concepito e strutturato su una varietà di piani, non può invitare a chiudere il discorso su Pasolini e *Mamma Roma*; ma lo amplia, lo carica di nuovi significati e implicazioni, sottolineando nessi e rapporti che in *Accattone*, ammorbiditi da una spiccata nervatura naturalistica e da una forte accentuazione lirica, erano impalpabili.

Per una casuale coincidenza, altrettanto stroncatori e assiomatici sono stati gli apprezzamenti in merito alla rappresentanza sovietica costituita da *L'uomo e la bestia* di Gherassimov e da *L'infanzia di Ivan* parto di un regista debuttante. Prolisso, dispersivo e formalmente chiuso entro le strettoie di uno stile vecchio, il film di Gherassimov suggerisce non pochi spunti di meditazione ai critici che s'interessano, senza preclusioni di sorta, al cinema sovietico. Vi si racconta, nell'ossequio dei canoni di una narrativa gremita di situazioni intrecciate, la storia di un soldato russo che, liberato da un campo di concentramento nazista, all'indomani della fine delle ostilità, non rimette piede in patria e affronta le incognite e i disagi di ogni profugo. Egli si rifugia

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

in Argentina, dove come bracciante sopporta le angherie di padroni esosi e sfruttatori, finché una ricca e piacente signora, anch'essa di origine russa, non lo assume al suo servizio. Più tardi si trasferisce in Germania, ad Amburgo, e qui s'arrangia pilotando l'automobile di un industriale. Alexei Pavlov non è un *déraciné*; la lontananza dalla sua terra lo angustia e i suoi incontri accrescono in lui la convinzione di navigare in un mondo nel quale non v'è che in scarsa misura rispetto per i valori più sacri e duraturi dell'uomo. Mortificato nella sua dignità, a distanza di anni, ritorna in URSS. Ha avuto torto a preferire la fuga, l'evasione dalle sue responsabilità? La replica al quesito non è semplicistica, né accomodante.

Gherassimov insiste sul prezzo doloroso che è costato al protagonista il suo vagabondaggio e sulle circostanze che hanno concorso a ritardare il rientro di Pavlov: il timore di una opinione pubblica ostile, la pavidità di coloro i quali non seppero manifestargli comprensione, l'ipocrisia dei parenti che non accettarono di « compromettersi ». Sono queste colpe di ieri, ma sono queste, ci avverte Gherassimov, colpe ricollegabili ad alcuni vizi rinvenibili anche nella realtà di oggi. Ad essi si oppongono gli uomini, in particolare la gioventù, quanti sognano una esistenza cristallina e pulita e si prefiggono di sciogliere l'eterna contraddizione in cui si dibatte l'umanità, divisa fra una spinta al dominio e al potere e un insopprimibile bisogno di libertà. Avere affrontato un tema così scottante e impegnativo reca onore a Gherassimov, le cui ultime prove più di una volta ci hanno deluso; e la spregiudicatezza dimostrata ci conferma che, nel cinema sovietico, ormai volge definitivamente al tramonto la stagione dei film facili ed edificanti, dei compitini eseguiti nella più sorda ignoranza di quella che è la dialettica di una società la quale, benché si sia affrancata dalla schiavitù del privilegio e del profitto, cerca di darsi un ordinamento sociale e politico sempre più consono ai suoi postulati rivoluzionari.

Vale a dire che l'atteggiamento dei cineasti sovietici, di giorno in giorno, si fa più critico e ha una tangibile incidenza, sia nel rifletterlo, sia nel condurlo alle estreme conseguenze, il processo in corso in un paese il quale si scrolla di dosso le ceneri dello stalinismo. V'è, dunque, nonostante ciò che sostengono taluni critici, qualcosa di

nuovo in una cinematografia cui tutto si può rimproverare fuorché di mantenere gli equivoci del passato e di eludere i suoi compiti impellenti.

L'uomo e la bestia

Questa premessa, tuttavia, peccerebbe di genericità se, a un esame più circostanziato, non balzassero, accanto ai sintomi e alle testimonianze di una coscienza desta, i ritardi, la timidezza degli approcci tendenzialmente più stimolanti. Si veda ciò che accade nel film di Gherassimov. Il regista non nasconde una certa dose di coraggio nel soffermarsi su un personaggio sospettato di antipatriottismo, che in altra epoca non avrebbe avuto diritto di asilo nella letteratura cinematografica sovietica. E non la nasconde soprattutto quando si sforza di capirne i motivi umani. Tuttavia, sentiamo che il passo compiuto dal regista resta un gradino al di sotto della problematica che lo ispira. Perché Alexei Pavlov decide di ricostruirsi una vita lontano dalla sua gente? All'interrogativo, determinante ai fini del racconto e della sua impronta ideologica, Gherassimov non risponde, riparandosi dietro una cortina fumogena che lo condiziona sino alla fine e sposta lo svolgimento in una dire-

zione moralistica.

Siamo infatti calati in un tessuto allusivo di ricostruirsi una vita che, se a larghi sprazzi si presta a una lettura in trasparenza, mantiene nel sottofondo il nucleo più bruciante e fertile. Quel che meriterebbe di essere discusso e analizzato sfuma di continuo in un conflitto, che serve a Gherassimov soltanto per richiamare alla necessità di una salda coerenza morale e per ricordare che difficilmente sradicabili sono nei transfughi le radici che li saldano alle tradizioni, all'aria stessa del loro paese, al loro popolo. L'angolazione presenta parecchi svantaggi: il racconto, costretto nei limiti di una esortazione basata su vaghi riferimenti storici, assume un andamento parabolico e l'avventura di Pavlov non esce dai confini di alcuni termini di paragone generalmente schematici e spesso non esenti da un manicheismo tenace.

Basti notare come Gherassimov dipinge l'Occidente, il «paradiso capitalistico», con frequenti ricorsi a scene di spogliarello, danze sfrenate, grossolane raffigurazioni di milionari, giovani bruciati e potenziali fascisti, cui si alternano le immagini di laboriosi operai. Basti notare come Gherassimov, anziché mette-

re l'accento sulla crisi di libertà, che in forme diverse mina le basi della democrazia borghese, appunta la sua attenzione sui caratteri distintivi di una civiltà sacrificata sull'altare del sesso, del denaro e del benessere, cui oppone una civiltà che, carica di echi antichi, conserva intatta una fisionomia contadina e coltiva i diritti dell'anima.

Non che manchi una nobile intenzione umanistica e una sostanziale attendibilità in questo giudizio; tuttavia, abbiamo la sensazione che il regista non osi sino al punto di prendere il toro per le corna, cioè sino al punto di enucleare il dramma di Alexei Pavlov come il tipico dramma di un individuo che ripara all'estero in cerca di libertà, non la trova ed è indotto a tornare sui propri passi ammaestrato dalla delusione ricevuta e persuaso, infine, che l'unica alternativa storicamente concreta e possibile consiste nel riprendere combattivamente il posto abbandonato là dove la democrazia non ha un significato mistificatorio.

Un accenno in tale senso lo si carpisce soltanto nell'ultima parte del film, la più polemica, attuale e sferzante, incentrata sulla sopravvivenza di un conservatorismo duro a morire e sulla lotta intransigente contro il quieto vivere di stampo

segue a pag. successiva

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 18 (nuova serie) anno 19

Sabato 8 settembre 1962

Lire cento

Il nostro voto per la nazionalizzazione

Caro Direttore,

vorrei esprimere alcune considerazioni sull'atteggiamento del nostro partito circa la nazionalizzazione dell'energia. Debbo che l'annunziata nostra posizione di favore, sia pure con seri e numerosi tentativi di modifica e di miglioramento, non mi convince.

Mi pareva di aver capito, fino ad ora, che le riforme possono avere contenuto e senso rivoluzionario, ove non si distaccino dalla prospettiva di una modificazione radicale della società, dalla prospettiva socialista, ove — meglio ancora, come tu spiegavi al IX Congresso — siano momenti di avanzata verso quella prospettiva, siano elementi catalizzatori, capaci di raccogliere attorno a sé masse in movimento, le quali dalla battaglia per questo o quell'obiettivo limitato siano educate a una visione più ampia, globale, degli obiettivi da raggiungere, delle trasformazioni da operare. In altri termini, ad esempio, si doveva concepire una nazionalizzazione come elemento di educazione e di coscienza di una *large* massa alla battaglia socialista, rivoluzionaria. Questo è quanto si sforzava il '56 di chiarire ai compagni francesi, che dal canto loro giustamente ricordavano che una nazionalizzazione in sé non rappresenta nulla e ben poco, come il labirinto del dopoguerra o la Renault di Parigi dimostravano e dimostrano.

Arrivati alla nazionalizzazione dell'energia in Italia, come abbiamo tradotto quelle premesse teoriche in termini concreti? Mi riferisco all'articolo di Giancarlo Pajetta comparso alcuni numeri addietro sulla nostra rivista. Credo di aver capito questo: la nazionalizzazione avrà un senso nella battaglia antimonopolistica, se sarà fondata di certi contenuti. Se l'ENEL e la sua politica saranno strettamente collegati con gli enti locali e in particolare con la Regione, col Parlamento, coi rappresentanti operai del settore, i suoi indirizzi potranno davvero essere tali da colmare squilibri sociali e regionali, da adoperare l'energia per una programmazione economica democratica e antimonopolistica, il che in fondo dovrebbe significare l'effettività al servizio della rinascita meridionale, delle campagne, l'energia a prezzi più bassi per l'artigianato, il piccolo e medio imprenditore, l'utente in genere. Avevo, di conseguenza, capito che non dandosi quelle condizioni, non verificandosi quell'atteggiamento democratico, la potenzialità antimonopolistica del provvedimento sarebbe stata assai scarsa o addirittura nulla. Questo, pure, mi pareva il senso del più citato articolo di Pajetta. La voce sua afferma che la nazionalizzazione è un problema politico, più precisamente che « il problema centrale resta, anzi diviene più essenziale, che mai, quello del carattere democratico dello Stato, di una democrazia moderna che inventa del suo controllo, della sua partecipazione, della sua iniziativa sempre più larghi della vita economica... ». Ora, non credo che sulla strada per ottenere questo controllo, partecipazione, iniziativa democratica siano stati compiuti nella discussione tra i « 43 » socialisti passi, come invece in qualche misura mi pare tendano ad accadere e l'Intervista di Longo sull'Unità del 10 luglio e successivi pezzi sullo stesso nostro quotidiano. Proprio da queste fonti apprendiamo che è stata respinta la nostra proposta di una Commissione Parlamentare di vigilanza sull'Enel; che si avrà solo la comunicazione al Parlamento di una relazione programmatica sull'attività dell'Enel, il che mi pare significare che il Parlamento non avrà poteri di decisione in merito e così si dica per le estetiche « co-coordinazioni » con le Regioni e i sindacati.

E allora, stabilito questo, come spiegare l'annuncio del compagno Nenni, secondo il quale il nostro partito voterà a favore del provvedimento? Un annuncio — si badi bene — che non aspetta neanche la sorte dei nostri pessimi tentativi di migliorare sostanzialmente il contenuto della legge. Mi sembra anche scarsa la valutazione politica generale con la quale la decisione viene giustificata. È possibile sul serio parlare di « scelta politica che ispira il provvedimento », quando tutto la DC, Moro e Fanfani in testa, lo dipinge come un provvedimento tecnico, e quando, massima dimostrazione possibile di tale posizione ecc., si forniscono ai gruppi elettori e ai gruppi di lavoro per ricostruire in altri settori produttivi posizioni

di monopolio? So bene che un pericolo da cui guardarsi è una sorta di produzione sterile, fatta da posizioni di « purezza rivoluzionaria ». So anche che, nel valutare i termini della nazionalizzazione, non si deve guardare solo alle posizioni di vertice, ma anche alle masse che possono e devono essere chiamate alla battaglia per portare oltre i limiti imposti dal provvedimento di nazionalizzazione. Ma non ti pare che questa possibilità di intervento e di lotta ci sarebbe con più chiarezza, con più possibilità di successo, se noi gliene creassimo le condizioni, ricorrendo o quanto meno astenendoci dal votare il provvedimento, in quanto manoscritto di tutte o di alcune delle condizioni essenziali per avere seria efficacia antimonopolistica? Così, in quale forza e chiarezza domanderemo domani uno sforzo per modificare una legge che abbiamo approvata?

Mi sembra che su questa strada si possa finire per legittime dubbi e incertezze quali affiorano — permeniti di dita — dal tuo ultimo fondo su *Rinascita*: « Comunismo e riformismo ». Leggo accenti come questi: « Le situazioni rivoluzionarie avvengono non sorgono molto di frequente e non si creano a piacere... Quando non ci si trova di fronte a uno di questi nodi storici, non si deve ritenere che il movimento della classe operaia sia costretto a stagnare... in questa situazione la lotta per delle riforme assume un'importanza fondamentale ». A mio parere, in questo modo non solo si rischia di avallare le posizioni di astensione e di sfiducia (e lo dice anche Togliatti che, in questa situazione, per il potere non c'è niente da fare...), ma si oscura o non viene ripetuta chiaramente la stessa prospettiva di avanzata pacifica e democratica verso la rivoluzione in Italia, quell'enucleazione dell'VIII e IX Congresso per cui le riforme e le avanzate parziali sono parte integrante della costruzione quotidiana del potere. E' vero, tu giustamente affermi più oltre che « in paesi di forte combattività operaia e forniti di ordinamenti democratici, la via del riformismo non può essere presa senza affrontare e riformare ciò che incalza, più o meno profondamente, nella

nozione di democrazia ». So bene che un pericolo da cui guardarsi è una sorta di produzione sterile, fatta da posizioni di « purezza rivoluzionaria ». So anche che, nel valutare i termini della nazionalizzazione, non si deve guardare solo alle posizioni di vertice, ma anche alle masse che possono e devono essere chiamate alla battaglia per portare oltre i limiti imposti dal provvedimento di nazionalizzazione. Ma non ti pare che questa possibilità di intervento e di lotta ci sarebbe con più chiarezza, con più possibilità di successo, se noi gliene creassimo le condizioni, ricorrendo o quanto meno astenendoci dal votare il provvedimento, in quanto manoscritto di tutte o di alcune delle condizioni essenziali per avere seria efficacia antimonopolistica? Così, in quale forza e chiarezza domanderemo domani uno sforzo per modificare una legge che abbiamo approvata?

Sommario

- P. 4 Ugo Pecchioli
Lotte operaie e nuovo governo
- 2 P. 4
Sulla « svolta del centro-sinistra »
- 3 Antonio Terrasi
La crisi dei quotidiani
- 3 Libero Pizzanelli
La prova dell'instabilità
- 3 Giorgio Signorini
L'America oggi
- 12 Eugenio Peggio
L'Europa di Mosca
- 12 Aldo Bonarroti
Appunti per un bilancio delle elezioni di sabato a Milano
- 23 Mario Matarazzo
La programmazione in Italia
- 25 Dario Micacchi
Citta di Comoglio
- 26 Lucio Lombardo Radice
L'eterogeneità gli uomini
- 26 Miss Arzuffieri
Pavlov, Gherassimov e Tolstoj

Novella

Politica sindacale e intervento dei partiti pag. 3

Mec e Comecon al convegno pag. 13

di Mosca

Krusciov

Nuovi documenti inediti sui rapporti tra il PC d'Italia e il Comintern nel 1924 pag. 17

segue da pag. precedente

borghese, le meschine furberie della quotidianità, l'arte di arrangiarsi osannando al più potente, la paura delle proprie idee. Gherassimov, in questi squarci, alza il velario su una Russia cinematograficamente inedita e non ha tentennamenti nel denunciare i residui di una formamentis deprecabile.

Ed è tanto fermo nella sua denuncia che non fornisce alcuna attenuante a favore degli imputati. Nondimeno il suo atto d'accusa ha un suono moralistico ed è ancora distante dalla precisione e dalla immediatezza con le quali alcuni scrittori sovietici hanno affondato il bisturi nella cancrena del conformismo, così come si manifesta in un consenso socialista. Gherassimov si accosta per eccessiva circospezione al bersaglio, sfruttando relativamente i margini di autonomia garantitigli. Sono questi rilievi dai quali sarebbe sciocco dedurre, qualcuno lo ha fatto, che il regista non è intimamente convinto della tesi che per ora e che pertanto il suo punto di vista sarebbe la risultanza di un adeguamento esteriore e opportunistico alle esigenze del cinema sovietico di oggi.

L'infanzia di Ivan

Ci sembra invece che, ad onta dei suoi precedenti film, malati di retorica, Gherassimov abbia corretto gli errori che hanno contraddistinto la sua carriera e, con profonda onestà, si sia accinto a mutare registro. La partecipazione commossa, con cui ha dipanato le traversie di Alexei Pavlov, la fiducia e la speranza che trapelano dalla vicenda, il rifiuto di rappresentare la realtà a colori rosei, è vero, non pensano il grigiore stilistico del suo film e la pedante osservanza di un modulo narrativo ottocentesco; ma sono questi segni indicativi e tali da confortarci.

Ugualmente confortante è l'esito conseguito da *L'infanzia di Ivan*, il film del trentenne Tarkovsky che si situa fra le creazioni più intense e mature che siano venute dai registi dell'ultima ondata. La stragrande maggioranza dei critici, presenti a Venezia, lo ha sottovalutato attribuendogli arbitrariamente un carattere formalistico e fermandosi a un esame epidermico del film. In effetti, nel suo poemetto consacrato a un bambino che la guerra trasforma in un soldato imberbe, Tarkovsky versa intendimenti che nulla hanno a che spartire con gli sterili ricami della calligrafia e della tecnica più disinvolta e spericolata. Per rendersene conto si consideri la consistenza psicologica del personaggio principale.

Rifuggendo dai pericoli del sentimentalismo e dalla corda patriottica, Tarkovsky rinuncia a schizzare una figurina di tipo deamicisiano. Il piccolo Ivan, malgrado le asserzioni dei più, non è un eroe esemplare, agiografico, irrealistico, da libro scolastico, tagliato tutto d'un pezzo. Tarkovsky non esita a delinearne sotto un profilo allucinante e mostruoso, nella sua innaturale e precoce durezza, nella sua apparente impermeabilità: conseguenze queste della violenza esercitata dagli eventi bellici. Al contempo, però, non trascura di illuminare quegli aspetti della sua personalità che lo riconducono alle reazioni della sua verde età e, in tale modo,

tratteggia il disegno di un personaggio riccamente sfaccettato. All'inizio del film, lo scorriamo agire con una risolutezza sorprendente, con una carica di odio che sconcerta, con la sicurezza di un ragazzo divenuto uomo prematuramente, con una disumanità che si palesa nella totale assenza di paura. Tuttavia, il suo comportamento s'impasta con atteggiamenti inconfondibilmente infantili. Le stesse imprese militari, cui partecipa, si traducono in un giuoco crudele, al quale si concede senza inibizioni. Nondimeno, alla fine del film, un sentimento umano palpita nuovamente nel protagonista: il piccolo Ivan paventa il nemico e la morte, che lo coglierà in un campo di sterminio.

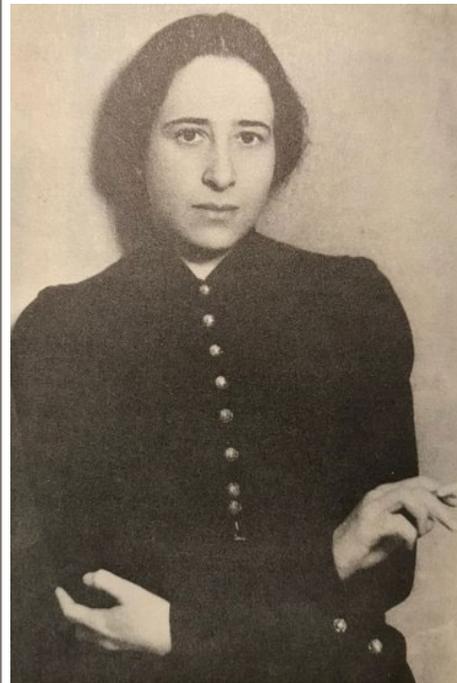
Mai prima di questo film, nonostante l'esistenza di decine e decine di esemplari cinematografici imperniati su analoghi argomenti, un regista è riuscito a farci sentire in tutta la sua tragicità gli orrori della guerra. E tanto più efficace e profonda ci sembra la disamina di Tarkovsky in quanto *L'infanzia di Ivan* non scomoda revocazione di particolari raccapriccianti, bensì, qui risiede la sua originalità, punta sulle laceranti ferite inferte al cuore di una tenera creatura. Di fronte a una materia densa e a un'elaborazione psicologica acuta cadono tutti gli appunti mossi a un film che per essere classificato formalistico, a rigor di logica, dovrebbe poggiare su un piedistallo d'argilla e non possedere alcuna vibrazione interna.

D'altro canto, scambiare per puro virtuosismo e vuoto ideologico la ricerca di uno stile tendente a rivalutare i coefficienti visivi della composizione cinematografica in un film svolto in chiave poetica, equivale a non comprendere che i giovani registi sovietici non si accontentano di un semplice rinnovamento contenutistico ma si prodigano per restituire all'espressione filmica i suoi elementi specifici. Con questo non s'intende negare che il film di Tarkovsky annoveri compiacimenti, digressioni e tarde rimesticature. Vi riconosciamo, però, al di sopra di molti squilibri, un sicuro talento, le qualità di un artista che — diversamente dai pargoli della nouvelle vague e dai partigiani di una falsa avanguardia — non insegue farfalle e non bara. Contrapporlo, come qualcuno ha tentato di fare, alla esiguità stilistica di Gherassimov e alla sua tematica non ci seduce, poiché niente di più assurdo vi è nelle affermazioni dei critici che ipotizzano una insanabile diversità di propositi e una irreparabile frattura fra cineasti di generazioni diverse. Anziché cullarsi in arrischiate divagazioni su un fantomatico contrasto di interessi, ci pare giusto rimarcare che in Unione Sovietica gli artisti operano in una molteplicità di direzioni, che garantisce una dialettica culturale ed è indice di un risveglio il quale, se non esclude cedimenti, approssimazioni e lentezze, è pur sempre strettamente ancorato al realismo e a una visione dell'uomo inteso come il prodotto condizionato e condizionante della storia.

Mino Argentieri

Poetiche

La buia stanza obliqua del mio cuore



... Vieni e abita
nella buia stanza obliqua del mio cuore,
che la vastità delle onde ancora
si chiude allo spazio.
Vieni e cadi
nei fondi colorati del mio sonno,
che ha paura del ripido
abisso del nostro mondo.
Vieni e vola
nella lontana curva della mia nostalgia,
che l'incendio divampi
all'altezza di una fiamma.
Stai e resta.
Aspetta che l'arrivo giunga
inesorabile dal lancio
di un istante. ...

Hannah Arendt

Trent'anni della cinematografia sovietica



Umberto Barbaro

L'atto di nascita della cinematografia sovietica è costituito dal decreto, emanato da Lenin nell'agosto 1919, con cui essa è stata nazionalizzata; ne ricorre quindi il trentennale, avvenimento che non può passar sotto silenzio perché *la cinematografia sovietica costituisce il complesso di fatti artistici più importanti non solo di tutta la storia del film, ma di tutta l'arte contemporanea.*

Questa verità non è accolta universalmente come dovrebbe, giacché per intendere la cinematografia sovietica, le sue teorie, i suoi metodi, e il reale valore delle sue opere, si debbono abbandonare le vecchie estetiche canoniche — aspetti particolari di sorpassate ideologie — e si deve assumere un punto di vista critico più rigoroso e più attualmente valido. La mancanza di una tale posizione non ha impedito l'ammirazione e lo sbalordimento dinanzi alla serie ininterrotta di opere originali e profonde come i film sovietici, ma ha precluso la comprensione del fenomeno in tutta la sua portata e perfino la valutazione piena dell'effettivo valore dei singoli film. Proiettati sugli schermi di tutto il mondo, i film sovietici hanno suscitato entusiasmi unanimi di artisti e di critici, di cineasti e di pubblico, hanno — come si dice — fatto furore; ma la definizione critica di essi, fuori dall'U.R.S.S., ne ha stravolto il significato e il valore ha dimostrato, una volta di più, e in modo lampante, l'atonia preagonica della cultura borghese, l'impossibilità congenita, in cui essa si trova ormai, a penetrare e a valutare i fatti dell'arte.

Perché fuori dall'U.R.S.S. i film sovietici, pur tanto ammirati, non sono stati compresi? Perché i critici occidentali hanno cercato il segreto della loro artisticità in superficie, in qualche cosa di esterno: perché hanno cercato di costringere quella grandezza negli schemi angusti e fradici delle estetiche formalistiche, idealistiche, misticheggianti. E, per esempio: il valore dell'*Incrociatore Patiomkin* andarono a scovarlo nella recitazione degli attori; una recitazione che parve tanto perfetta ed efficace da non poter essere che di professionisti, ed anche

particolarmente evoluti e provetti; e, poiché in Russia gli attori più evoluti e provetti erano quelli di Stanislavski, *L'Incrociatore Patiomkin* fu diffuso, nell'Europa occidentale e in America, con titoli di testa che lo dichiaravano «Interpretato dagli attori del Teatro dell'Arte di Mosca». A Parigi, il regista del film S. M. Eisenstein, per il quale s'erano aperte al cinema le solenni porte della Sorbonne, spiegò allegramente che *avevano visto in quel film quanto non c'era*, perché il film era stato realizzato non solo senza gli attori del teatro di Stanislavski, ma addirittura senza attori professionisti.

Fu un errore marchiano e una prova di straordinaria leggerezza: ma in quell'errore si addensavano e si annidavano i più grossolani equivoci e pregiudizi estetici. Anzitutto quello di considerare l'artisticità del film come precedente e indipendente dalla macchina da presa riponendola ad esempio nei valori della recitazione; e cioè non si intendeva la macchina da presa come creatrice di arte, ma come uno strumento meccanico, un mezzo di riproduzione, un moltiplicatore in copia di un fatto artistico preesistente. Si giudicava il film con una totale incomprendenza di ciò che rende il film un'arte.

La prima retta impostazione del film, non come strumento meccanico di riproduzione, ma come fatto creativo in sé fu infine acquisita dalla critica occidentale; e fu il punto di partenza della celebre trattazione dell'Arnheim, *Film als Kunst* (Berlino, 1932): ma la felice intuizione estetica dei sovietici vi si guastò e perdettero ogni valore, sistematizzata nel quadro di dottrine e correnti sorpassate, quali lo psicologismo estetico positivistico e quegli aspetti del formalismo che, nelle arti figurative vanno sotto il nome di estetica della *pura visibilità*.

Il primo grossolano fraintendimento critico del *Patiomkin* — relativo alla inesistente recitazione — fu seguito da altri errori, anche quando l'informazione sui cineasti sovietici cominciò ad estendersi e derivò direttamente dai trattati e dalle opere. Il complesso concetto di montaggio elaborato dai sovietici e posto come «base estetica del film» non fu inteso, come doveva, cioè quale «montaggio come ideologia»,

ma semplicemente come montaggio di pezzi brevi: montaggio «alla russa» significò genericamente «montaggio rapido»; e non mancò qualche spiritoso imbecille che mise in circolazione la freddura per cui il «montaggio alla russa» era una semplice fandonia reclamistica, perché esso era già stato inventato involontariamente dagli operatori di cabina delle sale suburbane, di seconda e di terza visione, col loro costante praticare gran tagli arbitrari nei film, per accorciare la durata degli spettacoli e per guadagnare così la possibilità di fare, in una stessa giornata, uno spettacolo in più.

Era solo una spiritosaggine: ma abbastanza indicativa del fatto che s'era inteso il «montaggio alla russa» solo nel suo aspetto più esteriore, e anche meno caratteristico, epperò più transitorio, quale montaggio rapido; spiritosaggine indicativa ancora della intenzione di sminuire e di svalutare la presa di coscienza, per opera dei sovietici, del più tipico tra i mezzi espressivi del cinema.

A questa interpretazione affrettata e puerile fece seguito una specie di infatuazione mistica per il montaggio. I sovietici lo avevano indicato quale «base estetica del film» e ne avevano elencato, empiricamente e a mo' di esempio, alcuni dei possibili modi: ebbene, bisognava, in Occidente, rendere esaurienti e sistematiche queste loro ricerche formali, bisognava fonderle con quelle degli avanguardisti francesi e dei registi americani: e fu tutto un fervoroso costruire tabelle, schemi, prospetti, in una gara di completezza che, oltre all'assurdità teorica, giungeva all'assurdità pratica, così che, per esempio, le tabelle del già citato Arnheim, per pretesa scientifica catalogarono anche casi dichiaratamente impossibili (*Unverwendbar!* op. cit. pag. 118). Oppure si fece convergere l'attenzione sul fatto che il montaggio è creatore del ritmo del film, e si spesero fiumi d'inchiostro su quest'argomento. Cioè si distorse in senso formalistico una ricerca che nei registi sovietici era intesa a identificare il mezzo più artisticamente efficace per giungere alla espressione contenutistica e ideologica; e che solo in qualche parziale incertezza, smarrimento o errore (successivamente riveduto o corretto) mostrava il sopravvivere di vecchie posizioni formalistiche. E, mentre i critici si spassavano inseguendo i modi e le forme del montaggio cinematografico quale creatore del ritmo del film, certi distributori mostrarono di aver bene inteso il concetto di montaggio «come ideologia», tanto che (come fu rivelato da Béla Balázs, nel suo *Der Geist des Films*) cambiando l'ordine delle sequenze de *L'Incrociatore Patiomkin* trasformarono quel film rivoluzionario in un film reazionario.

Anche la grande originalità e libertà delle angolazioni e delle inquadrature, che nel film sovietico significava abbandono del concetto teatrale dello spazio entro tre pareti e diretta e piena adesione alla realtà nei suoi aspetti caratteristici, non fu

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

intesa come frutto di una scelta significativa dal punto di vista e del taglio, nella realtà, della sua porzione più tipica e rivelatrice, ma semplicemente come «inquadatura sghemba» dall'alto, dal basso, obliqua. Fu intesa come un affrettato gettare a mare il filo a piombo della macchina da presa per soddisfare un bisogno estetico di originalità a tutti i costi, una maniera inconsueta di presentare la forma degli oggetti in modo che essi non fossero riconoscibili di primo acchito, una caccia di effetti sorprendenti e inediti pour épater le bourgeois. Quasi che l'estetica dei registi sovietici fosse ancora l'estetica controriformistica e barocca, che assegnava come fine dell'arte la meraviglia, o l'estetica dei surrealisti e degli avanguardisti che degradavano l'arte al livello del gioco gratuito.

E se taluno vide ciò che era evidentissimo, che i mezzi del cinema erano impiegati per capriccio formalistico o per giuoco, ma con la volontà di «dire qualche cosa», si schematizzò il loro impiego della macchina da presa in normatività estetiche delle più triviali: fu «il tiranno si fotografa dal basso e la vittima dall'alto!» Così lo scarso uso dei carrelli e delle panoramiche dei primi film sovietici fu visto come ostracismo a mezzi tecnici contrastanti col « ritmo rapido » caratteristico del nuovo stile, e cioè ancora una volta e sempre, come preoccupazione meramente formale: e non li si intese, e doveva essere pur facile, riluttanza ad un convenzionalismo avvertibile dal pubblico e tale pertanto da diminuire l'efficacia realistica della rappresentazione. Perfino l'esclusione delle barbe finte e delle parrucche e l'uso di sostituire il cerone con oli e grassi per sottolineare le caratteristiche delle figure e dei visi, fu interpretato come un mezzo per dar evidenza alla plasticità dei corpi e se ne fece un gran chiacchiere e scribacchiare a maggior gloria delle teorie ultraformalistiche dell'ultima borghesia; verbigratia della teoria berensoniana dei valori tattili, di cui si parlò nel mondo cinematografico da quando il suo divulgatore in Italia, Emilio Cecchi, fu inopinatamente nominato direttore generale della Cines, da Ludovico Toeplitz del Ry.

La lista di queste grossolane e stupide interpretazioni della cinematografia sovietica e dei suoi metodi potrebbe continuare a lungo e certo più della pazienza dei lettori più pazienti; ma l'essenziale che qui ne abbiamo offerta basta certamente a mostrare a qual genere di trastulli si dedichi la critica borghese, e a sottolineare la sua riluttanza e la sua incapacità a intendere, nei suoi veri valori, i fatti artistici.

Per intendere la cinematografia sovietica bisognava, e bisogna, battere altra strada: vedere anzitutto in essa un contributo alla edificazione del socialismo, causa primissima del suo indiscusso valore artistico. Come tale il cinema fu inteso teoricamente dai realizzatori sovietici e fu pra-

ticamente impiegato come tale.

Fu Pudovkin a definire, in un'analisi indimenticabile, il cinema come «momento di evoluzione dello spettacolo» (in *L'attore nel flir-ti* cap. I). Nel teatro, ha osservato Pudovkin la qualità dello spettacolo è «inversamente proporzionale all'ampiezza del locale»; perchè l'enorme ampiezza della sala obbliga l'attore (che deve esser visto e udito da tutti gli ordini di posti) a «impostare» il proprio gesto e la propria voce, col risultato di renderli generici e di perdere «le sottili sfumature del sentimento» («l'attore di teatro mormora urlando, cioè contraddicendo il senso stesso della parola mormorare»); ma la qualità dello spettacolo teatrale è anche inversamente proporzionale alla diffusione della rete dei teatri, per il fatto che l'attore si adegua al suo pubblico, adatta la sua recitazione alle esigenze dei pubblici diversi. Cosicché le contraddizioni tipiche del teatro ne fanno uno spettacolo per cui la qualità artistica è inversamente proporzionale al numero degli spettatori.

Questa contraddizione è risolta dal cinema, arte del popolo, e non arte di élites: qui la qualità è fissata una volta per tutte e non varia per il variare dell'ampiezza della sala o per il numero delle programmazioni. Caratteristica che risolve una contraddizione affine a quella del teatro, e che è tipica delle arti figurative, irripetibili per eccellenza (una cosa è vedere un quadro e un'altra vederne una fotografia) e quindi a pubblico limitato.

Inoltre il film sonoro e parlato compendia i metodi delle diverse arti che gli consentono la più minuta delle analisi, ma anche la più stringata delle sintesi espressive; così che un film può abbracciare una quantità enorme di realtà e può minutamente analizzarla e approfondirla. In questo senso il film è forse

davvero, come vuole Pudovkin (*Film e Fono-film*) «l'arte che sopravviverà a tutte le altre», non monopolio della classe borghese e difesa dei suoi interessi, ma potente strumento di lotta nelle mani della classe operaia, che, nell'U.R.S.S., ha abolito la distinzione di classe.

Strumento di lotta. Oggi l'individuo non è più monade umana, ma parte organica della società; e l'arte non può esser fine a sé stessa, trastullo di sfaccendati, meccanismo psichico destinato a riparare scompensi individuali o insoddisfazioni singole. E il cinema, arte collettiva per eccellenza, ben risponde a questa nuova coscienza dell'umanità, dei suoi compiti e dei suoi fini. Anche, e soprattutto, perchè il necessario accordo tra i collaboratori alla realizzazione del film, implica che la loro volontà espressiva si definisca concretamente in un'idea, o «asse della collaborazione».

Creazione collettiva, cosciente e destinata a enormi collettività, il cinema è dunque davvero, quale l'ha definito Lenin, o «la più importante delle arti».

A queste conclusioni è giunta la teoria dell'arte cinematografica sovietica, nella sua concretezza. E le opere, i film sovietici, nella loro alta moralità e nella loro bellezza artistica, ne sono una gloriosa conferma. E' da queste premesse estetiche fondamentali, che si concreteranno più recentemente nella teoria e nella pratica del *realismo socialista*, che va guardato il trentennio glorioso della cinematografia sovietica; abbandonando il metodo fallace, quando non disonesto, dello sterile e vuoto formalismo. Guardare il film sovietico, senza superficialità e senza fraintendenza, significa anzitutto vedere quanto la sua tematica sia lontana, e quanto più degna, di quella del film borghese in genere e hollywoodiano in particolare.

Questo, soggetto agli interessi della speculazione artistica e agli interessi della reazione, non può che sollecitare i più bassi istinti del pubblico, non può che essere espressione e alimento di corruzione e di vergogna, il film sovietico è espressione della realtà del paese del socialismo: è perciò esaltazione della vita nei suoi valori più nobili, è fiducia di vivere e gioia di vivere.

Da questo punto di vista vanno visti tutti i problemi particolari del film. E, per esempio: il lieto fine?

E' già stato detto autorevolmente che solo il film sovietico può essere a lieto fine, perchè solo nel film sovietico il lieto fine non è una menzogna. Tanto è vero che, assai spesso, i film sovietici finiscono con un documentario. Per esempio il *Circo* di Alexandrov dove i protagonisti si trovano, tutti insieme, a marciare nella grande parata sulla Piazza Rossa: quella stupenda gioventù sana e felice, quelle ragazze piene e agili, quei volti ridenti, la salute e la gioia che vi si esprimono, non sono menzogna, sono il volto della nuova realtà sovietica, che il film fedelmente riflette.



Umberto Barbaro

Corpus Christi (2019) Jan Komasa – un prete finto, una storia vera



Tonino Mannella

Sinossi: Daniel è un ventenne che vive una trasformazione spirituale mentre sconta la sua pena in un centro di detenzione, vorrebbe farsi prete ma questa possibilità gli è preclusa per la sua fedina penale. Uscendo dal centro di detenzione, gli viene assegnato un lavoro presso un laboratorio di falegnameria in una piccola città, ma al suo arrivo, una serie di equivoci lo porta a essere scambiato per un sacerdote e inizia a professare in una piccola parrocchia. La comparsa di questo giovane e carismatico predicatore diventa l'occasione per la comunità, scossa da una tragedia avvenuta qualche tempo prima, per cominciare a rimarginare le sue ferite.

Di falsi preti al cinema ce ne sono stati molti, interpretati da grandi attori come De Niro, Sordi, i quali hanno dato vita a situazioni spesso leggere, costruite sugli inevitabili equivoci che il travestimento porta con sé. Non è il caso di *Corpus Christi* che descrive con toni drammatici e

giovani attori la parabola di un ragazzo che si finge sacerdote. *Corpus Christi* è l'opera terza del giovane regista polacco Jan Komasa, salito alla ribalta internazionale grazie alla partecipazione a importanti festival e che è uscito in Italia in concomitanza con la riapertura delle sale cinematografiche dopo il lungo, forzato periodo d'inattività causa pandemia. Il film è sceneggiato da un altro giovane, Mateusz Pacewicz, il quale ha preso spunto dal suo stesso reportage su un fatto di cronaca per confezionare un testo che s'interroga sulle istituzioni che regolano la vita civile e sui concetti di colpa e redenzione.

La trama, infatti, nasce dalla combinazione di due fatti di cronaca originariamente slegati tra loro: il primo è la storia di un giovane polacco che si è finto prete e ha ingannato la comunità locale per sei mesi mostrando una fede e una dedizione superiore ai sacerdoti precedenti, casi simili, si è poi scoperto, essere avvenuti anche in altri Paesi, come, ad esempio, in Spagna (non a caso un altro Paese a forte tradizione cattolica) dove la messa in scena è addirittura durata dodici anni prima di essere scoperta. La seconda vicenda è quella di una piccola comunità lacerata da un evento tragico: un incidente automobilistico, uno scontro mortale tra due auto, che ha causato la morte di sei giovani e di un uomo.

Il protagonista è Daniel, un ragazzo che ha ucciso involontariamente un coetaneo e sta scontando la sua pena in un riformatorio, qui si avvicina alla fede cattolica tanto che vorrebbe

prendere i voti e diventare sacerdote. Ottenuta la libertà condizionata, il cappellano gli impedisce di mettere in pratica il suo desiderio indirizzandolo verso il percorso riabilitativo canonico previsto per i giovani delinquenti ossia il lavoro manuale. Una serie di eventi fortuiti porta il giovane a spacciarsi per sacerdote e a dover sostituire temporaneamente l'anziano vicario del paese venendo così a contatto con la realtà di una comunità da ricostruire nella quale i valori cristiani del perdono e dell'inclusione hanno lasciato il posto a



risentimento e giustizialismo. Un clima di diffidenza e di esclusione pervade il piccolo paese, dove i parenti dei ragazzi deceduti colpevolizzano e ostracizzano la vedova dell'uomo, morto anche lui, che avrebbe causato l'incidente. Il buonsenso e l'anticonformismo carismatico di Daniel sembrano riuscire laddove la Chiesa ufficiale ha fallito nel nome di



un quieto vivere che preserva la rispettabilità di tradizioni consolidate.

Il film si presenta quindi come un classico racconto di redenzione nel quale il protagonista contribuisce a ricostruire il tessuto sociale del piccolo paese e allo stesso tempo compie un percorso di formazione individuale. In realtà il regista non fornisce allo spettatore molti strumenti per definire la condizione emotiva del protagonista ma è bravo nel mettere in luce i tratti contraddittori della sua personalità e a instillare il dubbio sull'autenticità della

fede di Daniel. Molto del merito della riuscita del personaggio si deve all'ottima interpretazione di Bartosz Bielenia che con la sua fisionomia algida, quasi aliena ma anche empatica e a tratti allucinata riesce a cogliere i risvolti variegati del giovane sacerdote. Anche i comprimari sono ben psicologicamente delineati e danno forza alla narrazione, in special modo nei personaggi che rappresentano le istituzioni, sono i loro atteggiamenti e comportamenti, infatti, che ne decretano il fallimento. In particolare è proprio il ruolo delle istituzioni, rigide e dogmatiche a essere messo in discussione e soprattutto la funzione della Chiesa che in Polonia rimane ancora un forte punto di riferimento sociale. Come alcune scene rappresentano in modo esemplare, il senso di protezione e sicurezza della tradizione cattolica è dovuto, più che i valori e i principi dottrinali, a meccanismi rigidi e codificati. La stessa protezione che in qualche modo riceve Daniel attraverso l'abito talare, un guscio che lo preserva dal giudizio del mondo civile rispetto al suo passato.

Dal punto di vista stilistico il regista si sofferma molto sui primi piani rinunciando sistematicamente alla profondità di campo una scelta che se da un lato focalizza l'attenzione sullo sguardo magnetico del protagonista dall'altro ne denota la difficoltà a occupare una posizione definita all'interno di questa società. Inoltre, essendo privilegiato il punto di vista di Daniel, lo spettatore è a conoscenza di aspetti della personalità preclusi ad altri personaggi del film, ottenendo in questo modo una forte identificazione con il protagonista.

Dove il film mostra qualche limite è nell'eccessivo schematicismo di alcuni passaggi che appaiono troppo didascalici e nella rappresentazione cristologica di Daniel anche se di forte impatto spettacolare, in ogni caso il risultato complessivo è ottimo, il ritmo avvincente e la storia trattata in modo intelligente e profondo, il finale aperto inoltre alimenta interrogativi e discussioni sul ruolo delle istituzioni nella vita di ognuno.

I premi vinti, tra cui il Premio Edipo Re per l'inclusione alle giornate degli autori di Venezia 2019 e la recente candidatura agli Oscar come miglior film internazionale testimoniano la bravura di un giovane regista figlio di una grande scuola di cinema come quella polacca. Ci auguriamo di sentire ancora parlare di Jan Komasa in futuro perché il cinema ha bisogno di storie interessanti e ben raccontate, intanto, per chi ha apprezzato *Corpus Christi* e volesse approfondire la sua filmografia, è già possibile vedere il successivo *The Hater* disponibile sul catalogo Netflix.

Tonino Mannella

Festival

La 39a edizione del ValdarnoCinema Film Festival

San Giovanni Valdarno | Cinema Teatro Masaccio 6-10 ottobre 2021



Paolo Minuto

Ritorno con piacere alla direzione artistica del ValdarnoCinema Film Festival dopo l'edizione del 2019, l'ultima pre-pandemica, e sono fermamente convinto che, dati alla mano, accompagnati dall'aumento della velocità della campagna vaccinale, sarà la prima edizione post-pandemica, seppure non al 100% sarà l'edizione della ripartenza. La ripartenza è anche un dovere civile, da rispettare entro i limiti di agibilità dei dati epidemici del momento, ma entro questi limiti da vivere pienamente.

Ripartire deve significare ricominciare a muoversi ma anche, come il suo etimo suggerisce, redistribuire. Una redistribuzione che serve alla riduzione delle disuguaglianze che sono materiali ma anche culturali, il "pane e le rose" in altre parole. La forza delle immagini si unirà dunque alla forza della comunità, che si ritrova dentro una sala cinematografica per un Festival. Un evento come questo si nutre al 50% della presenza comunitaria del pubblico, e per il restante 50% nutre a sua volta la comunità. La comunicazione fertile è necessariamente biunivoca, la trasmissione senza risposta non è comunicazione, almeno non democratica e nemmeno formativa. La scuola, come luogo deputato alla formazione istituzionale, parteciperà al festival collaborando e vivendo le giornate di cinema come confronto umano e culturale. La scuola sarà anche quest'anno protagonista di un incontro con un film e con il suo autore specificamente scelti per dialogare con gli studenti. Inoltre tra un'edizione e l'altra il ValdarnoCinema ha progettato di dedicarsi alla formazione del pubblico e alla convegnistica di approfondimento, non paludata e appesantita da ermellini accademici ma viva e aperta alla storia, da una parte, e alla società del pubblico e degli studenti, dall'altra, ben inteso che dobbiamo considerarci tutti pubblico e tutti studenti. La formazione stabile del pubblico è anche oggetto delle attività permanenti programmate tra un'edizione e l'altra, organizzate insieme al Cineclub Sangiovese. Il cineclub locale assegnerà, tra l'altro, anche quest'anno il suo premio al miglior film di un autore toscano.

In quest'ottica e con questa prospettiva formativa l'edizione 2021 del Festival ha già fissato un appuntamento d'eccellenza, gli ottant'anni di *Quarto potere*, il film che ha rivelato al mondo il talento di Orson Welles, ricordato in questa stagione cinematografica dal film *Mank* di David Fincher, protagonista anche all'ultima edizione dei Premi Oscar. Dalla profondità di campo di Welles alla profondità della conoscenza del mondo attraverso il cinema. L'evento speciale sarà curato da Roberto Chiesi, direttore artistico del VCFF dell'anno scorso e studioso di altissimo livello, nonché tra i protagonisti dell'attività di studio e di ricerca del

momento, italiani e internazionali, senza rinunciare a scoprire e a proporre nuovi talenti che si faranno strada negli anni a venire.

Come ogni anno brillerà poi il Premio Marzocco d'oro alla carriera, assegnato ad una personalità del cinema che il Festival onorerà e omaggerà per il suo contributo all'eccellenza dell'arte cinematografica e per il suo rapporto con il pubblico nella sua carriera percorsa fino ad oggi. Il concorso ritorna al doppio percorso, film lunghi e film corti, ma con la novità che anche i corti avranno il loro vincitore assoluto. Si cercherà così di dare conto del miglior cinema in circolazione nei quasi due anni precedenti lo svolgimento del Festival, tra autori affermati e giovani talenti da scoprire.

Il pubblico sarà dunque protagonista delle varie fasi, dalle proiezioni in sala alla formazione, ma sarà anche protagonista nel determinare i propri vincitori, con il confermato Premio del pubblico al miglior film di ciascuna delle due categorie del concorso.

Rivedremo confermati, tra i vari riconoscimenti, alcuni premi caratterizzanti storicamente il ValdarnoCinema Film Festival, ovvero il Premio ANPI, per il film che meglio rappresenta i valori della Resistenza e della Costituzione, e il Premio Basaglia, per il film che meglio rappresenta il rapporto della società con le persone affette da varie forme di malattia mentale. Infine, ma non meno importante e ormai tradizionale, sarà assegnato il Premio **Diari di Cineclub**, deliberato da una giuria di qualità nominata dal media partner del Festival, che è anche il mensile di approfondimento di cultura cinematografica che pubblica questo articolo che state leggendo.

Come per l'edizione del 2019 farò di tutto, insieme a tutti i collaboratori ciascuno nel suo ruolo, affinché i film e gli autori che parteciperanno potranno portare a lungo nel tempo il ricordo e il prestigio del Festival anche per l'edizione 2021, che si prospetta già particolarmente attesa ed emozionante.

Paolo Minuto
(Direttore Artistico)

Il bando del concorso e la scheda di iscrizione sono scaricabili sul sito ufficiale del Festival

www.valdarnocinemafilmfestival.it

Diari di Cineclub | Media partner



la Cineteca di Bologna. Gli altri eventi speciali e le masterclass, che saranno via via definiti e inseriti nel programma, assolveranno a questo stesso compito formativo, coinvolgendo personalità del mondo del cinema.

Il concorso sarà diviso in due distinte categorie, film lunghi e corti, ma senza altre distinzioni al loro interno. L'obiettivo è di portare a concorrere alcuni dei migliori autori del

Zac, si taglia!...

Il decreto Franceschini ha abolito la censura cinematografica, che ha caratterizzato la storia del cinema dalla sua nascita fino ad oggi



Nino Genovese

«Com'è avanzato il mondo: nel Medioevo avrebbero bruciato me!»...

E, infatti, il «Tribunale dell'Inquisizione» non solo ha mandato al rogo migliaia di libri, finiti nell'«Indice dei libri proibiti», ma, in molti casi, anche i suoi autori: come – caso emblematico – il frate domenicano Giordano Bruno, filosofo e scrittore, spirito ribelle e simbolo del libero pensiero, i cui libri, il 17 febbraio del 1600, furono bruciati a Roma, in Piazza San Pietro, mentre nello stesso giorno anche lui fu arso vivo a Campo de' Fiori.

Diciamolo chiaramente: la censura nella storia dell'umanità è sempre esistita, praticamente in tutte le epoche, e si è espressa in varie forme e modalità, tra cui, principalmente, distruggendo intere biblioteche (alcune antichissime) e milioni di manoscritti, codici e libri.

Alcuni esempi: Miguel De Cervantes, in un capitolo del suo *Don Chisciotte della Mancia*, racconta che il curato e il barbiere bruciano i libri di cavalleria che, secondo loro, avrebbero causato la pazzia del protagonista; ne *Il Nome della Rosa* di Umberto Eco, il frate Jorge Burgos dà fuoco alla Biblioteca del Monastero per evitare che il mondo venga a conoscenza dell'unica copia rimasta al mondo del secondo libro della *Poetica* di Aristotele; nel romanzo *Fahrenheit 451* (1951) di Ray Bradbury (diventato film nel 1966 per la regia di François Truffaut), viene descritta una società in cui è vietato leggere e i libri vengono mandati al rogo.

Se questa costituisce, purtroppo, una prassi consolidata nella storia della (in)civiltà umana, vi è un solo caso, però, che riguardi il cinema: ed è il film *Ultimo Tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci che, sequestrato e processato, nel 1976 viene (letteralmente) mandato al rogo, a parte tre copie, depositate presso la Cineteca Nazionale di Roma come «corpo del reato».

E forse anche lo stesso Bertolucci – come Freud – avrà pensato di essere stato fortunato a non vivere in un'epoca in cui, insieme al suo film, anche lui sarebbe stato mandato al rogo. Comunque, le copie fortunatamente «salvate» ci consentono di vedere ancora oggi un film che sarebbe andato irrimediabilmente perduto e che, invece, è stato ampiamente riabilitato nel 1986, trasmesso perfino da Rai 2 in prima serata e da altri canali televisivi, fino a diventare sostanzialmente un «film per tutti». A parte, quindi, la considerazione «scontata» di come possa modificarsi nel corso del tempo il cosiddetto «comune senso del pudore», questa

Sembrirebbe che Sigmund Freud, venuto a conoscenza che i suoi libri erano stati bruciati durante una delle tante «Bucherverbrennungen» (i roghi dei libri nella Germania nazista), abbia esclamato:



«Ultimo tango a Parigi» (1972) di Bernardo Bertolucci

incresciosa vicenda dimostra – se ce ne fosse bisogno – anche la miopia di una censura che non è stata in grado di valutare nel modo dovuto un'opera che costituisce – a giudizio di chi scrive (ma non solo) – un capolavoro per il rigore stilistico-espressivo che la caratterizza e che si avvale della dimensione erotico-sessuale non in maniera «gratuita» e fine a se stessa, ma in chiave metaforica, tale da farla divenire un atto di accusa contro alcuni valori «borghesi» della società moderna (come la coppia, il matrimonio e la famiglia, intesi nella loro dimensione più retrograda), secondo lo spirito tipico del periodo post-Sessantotto, che, fra l'altro, ha perfino «sdoganato» il cinema pornografico *tout-court*, sia pure relegandolo (com'è giusto) in locali unicamente adibiti a proiezioni «a luci rosse», che, per molti anni, hanno dato linfa vitale alla produzione cinematografica, determinando notevoli incassi, che i produttori «intelligenti» e «acculturati» hanno poi utilizzato per la produzione di film di ben diverso impegno e rilievo culturale: a dimostrazione che ogni elemento negativo può presentare anche aspetti positivi, senza contare il fatto che i film assolutamente pornografici (fatto poco noto) sono esistiti fin dalla nascita del cinema (e le «Giornate del Cinema Muto» di Pordenone, qualche anno fa, ne hanno presentato un'ampia antologia)!... Ma – nonostante questo caso «particolare» e circoscritto ad alcuni circuiti – c'è da dire che la censura ha inizio praticamente con la nascita stessa del cinema.

Se, nei primi anni del Novecento, lo spettacolo cinematografico era regolato dalla legge di Pubblica Sicurezza, che dava la possibilità alle autorità locali di vietare gli spettacoli «offensivi» nei confronti del «buon costume», nell'aprile

del 1913 il Ministro dell'Interno annunciava la creazione di un Ufficio Centrale per la Revisione delle pellicole, che poi, il 25 giugno 1913, porterà alla legge n. 785, con cui nasce ufficialmente la censura, per la quale ogni film italiano o straniero non poteva essere rappresentato in pubblico senza il «Nulla Osta» del Ministero dell'Interno, che lo concedeva dopo la visione del film stesso da parte di un funzionario.

Negli anni del fascismo, questa funzione di rigido controllo (che riguardava tutti i mezzi di comunicazione di massa di allora) era esercitata dal famigerato «MinCulPop», il Ministero della Cultura Popolare.

Ora, che la censura sia sempre stata (e continui ad essere) una prerogativa e uno degli strumenti maggiormente utilizzati dalle dittature per controllare e reprimere le manifestazioni di pensiero contrarie al regime, è un fatto risaputo.

Ma non è che le cose siano andate molto meglio nel dopoguerra, quando, con l'avvento della democrazia, si respirava un'aria diversa ed un clima di libertà, che faceva ben sperare! Infatti, anche allora, la Commissione di censura continuò ad esistere, anzi ad... «imperversare», non solo tagliando le sequenze che mostravano qualche centimetro di epidermide femminile in più, ma anche quelle che avrebbero potuto in qualche modo urtare la «sensibilità» dello spettatore «medio» (che, poi, non si capisce chi sia e quali caratteristiche abbia), o che affrontavano temi delicati dal punto di vista politico e/o religioso.

Il caso più eclatante è quello di Giulio Andreotti che – nella sua veste di Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Spettacolo – con riferimento al film *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica, che descriveva la miseria dell'Italia del dopoguerra attraverso la figura di un povero pensionato, ebbe a dichiarare che «i panni sporchi si lavano in famiglia». Un passo avanti si fece con la legge n. 161 del 21 aprile 1962, che prevedeva una Commissione di primo grado e una di appello e la necessità, così come a inizio secolo, di un apposito “Nulla Osta” per l'arrivo di un film nei cinema, ma anche che si potevano vietare esclusivamente i film contrari al buon costume, e non per altri motivi (di carattere politico, religioso, ecc.).

In ogni caso, sono stati davvero numerosi i film censurati nel corso del tempo: praticamente (“naturalmente”, si potrebbe dire) quasi tutti i film di Pier Paolo Pasolini, dal primo



“Umberto D.” (1952) di Vittorio De Sica

«degradante per la dignità del popolo siciliano, del mondo italiano e dell'umanità» (addirittura!)....

E sono soltanto alcuni esempi fra i tanti che si possono fare, che ci fanno venire in mente il grido «Taglia! Taglia!» dell'addetto alla censura interpretato da Renato Rascel, nell'episodio *Il Censore* del film *Gran varietà* (1953) di Domenico Paolella, che fa nel dopoguerra quello che faceva in epoca fascista; o il suono del campanello con cui padre Adelfio (Leopoldo Trieste), in *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore, indicava all'operatore le sequenze da tagliare nei film che vedeva in anticipo (in genere, innocenti scene di baci, che poi, messe tutte insieme, costituiranno la stupenda “antologia” dei baci più significativi della storia del cinema, con cui si chiude il bel film di Tornatore).

Questa censura adesso, nell'A.D. 2021, è stata finalmente abolita!... Infatti, il 5 aprile del corrente an-



“Accattone” (1961) di Pier Paolo Pasolini

no, il Ministro della Cultura Dario Franceschini ha firmato un decreto, che segue la cosiddetta “Legge cinema” del 2016 ed istituisce una nuova Commissione per la classificazione delle opere cinematografiche, la quale potrà al massimo vietare la visione di certi film ai minori di 18 anni; ma non potrà più (come teoricamente continuava ad essere possibile fino ad ora) imporre tagli o modifiche a determinate scene o, addirittura, vietare l'uscita nei cinema di certi film.

Così, secondo Franceschini, è stato «definitivamente superato quel sistema di controlli e interventi che consentiva ancora allo Stato di intervenire sulla libertà degli artisti», dal momento che il suo decreto attuativo prevede che d'ora in poi i film destinati ai cinema siano divisi in quattro categorie: quelli adatti a ogni tipo di pubblico e quelli vietati ai minori di 6, 14 e 18 anni;



“Rocco e i suoi fratelli” (1960) di Luchino Visconti

ma a proporre la categoria ritenuta più adeguata per ogni film saranno direttamente i loro produttori e solo a quel punto la Commissione per la classificazione delle opere cinematografiche potrà confermare la categoria o, al massimo, proporre una diversa: il che – anche se di primo acchito potrebbe non apparire – costituisce invece un fatto di rilevanza storica, che significa finalmente l'abolizione della censura, così come era stata intesa fin dalla nascita del cinema a pochissimo tempo fa...

Una storia lunga, complessa, tormentata, che, però, non si deve dimenticare, “a futura memoria”: e affinché ciò non avvenga, contribuiscono a ricordarla i risultati del gruppo di lavoro *Italia taglia* (composto da Tatti Sanguineti, Gian Piero Brunetta, Riccardo Redi, Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Anna Fiaccarini, Gennaro Bruni, Piero Tortolina, ecc.), che ha prodotto una serie di testi e di documenti per la “Cineteca di Bologna”; la Mostra permanente, visitabile online sul sito cinecensura.com, promossa dalla Direzione Generale Cinema del MIC e realizzata dalla Fondazione “Centro Sperimentale di Cinematografia” e dalla “Cineteca Nazionale”, che contiene, in esposizione, i materiali relativi a 300 lungometraggi, 80 cinegiornali, 100 tra pubblicità e cortometraggi, 28 manifesti censurati e filmati di tagli, il tutto diviso in quattro sezioni, riferite agli ambiti maggiormente colpiti dagli strali della censura: Religione, Politica, Sesso, Violenza; e, infine, anche il bel libro di Gian Piero Brunetta, *L'Isola che non c'è. Viaggio nel Cinema italiano che non vedremo mai* (Cineteca di Bologna, Collana “Il Cinema ritrovato”,



“Totò che visse due volte” (1998) di Cipri e Maresco

2015), che costituisce una mappa dei numerosi film che non hanno mai visto la luce per svariati motivi, tra cui anche quelli ascrivibili a una censura grezza e miope, che adesso sostanzialmente non esiste più, perché – come ha avuto modo di osservare giustamente il grande Fellini - «la censura è un modo di conoscere la propria debolezza e insufficienza intellettuale. La censura è sempre uno strumento politico, non è certo uno strumento intellettuale. Strumento intellettuale è la critica, che presuppone la conoscenza di ciò che si giudica e combatte».

Come non essere d'accordo?!?...

Nino Genovese

Scene di lotta di classe a Beverly Hills (1989), di Paul Bartel



Demetrio Nunnari

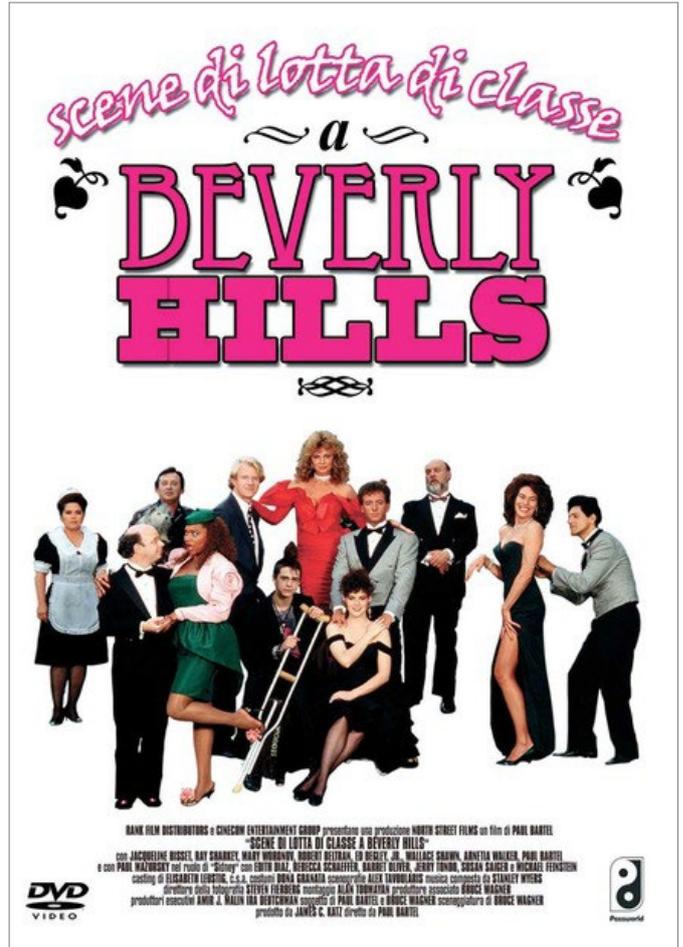
Durante un *weekend*, Lisa Saravian bonifica la propria dimora dagli influssi ostili dell'ex marito. Col figlio Willie (Barret Oliver) soggiornerà da Clare (Jacqueline Bisset), di là dalla strada. Attrice, questa s'accinge a tornare alla *soap* nelle vesti di "Hilary". Ma è un brutto momento: il suo Sidney (Paul Mazursky) si è strangolato nel mezzo di un gioco erotico. E Zandra, la figlia, non sa del dettaglio. Il dolce Willie è un prodigio al pianoforte, ma è infermo e ha vita breve. Giungono in villa anche Peter (Ed Begley Jr.), fratello di Lisa, e la moglie To-Bel. Lui è un drammaturgo mediocre; lei, una promessa del cinema. Intanto, Juan e Frank - domestici delle signore - si confidano; chi sedotto adolescente dalla *baby-sitter*, e chi adescato da una coppia *voyeur*. Scommettono poi di portarsi a letto l'uno la padrona dell'altro. Ma se il *chicano* perde, Frank lo farà suo per una notte. Col ritorno inatteso di Howard (Wallace Shawn), consorte fedifrago di Lisa, è il *caos*. To-Bel prova a schivarlo poiché son stati amanti, ma se la spassa sul divano con quel satiro di Frank. Zandra, lolita del domestico, è furente, mentre Willie - che ha una cotta per lei - si consola coi filmetti *hard*. Scopre così che zia To-Bel è la regina del porno. Ma tiene il segreto, e quella in compenso gli fa da "nave scuola". Ignaro delle prodezze della mogliettina, Peter trascorre la notte con Clare, di cui si è pure innamorato. Il dottor Van De Kamp (Paul Bartel), amichetto della signora, non immagina di certo. Lisa si chiude in camera con Juan, che le ha fatto una corte spietata, e Howard, come un cane senza l'osso, torna a testa bassa ai piedi di To-Bel. Per non screditare il buon nome di Lisa, infine, Juan nega di esser stato insieme a lei, e s'appresta ad onorare il debituccio che ha con Frank. Poi, l'indomani, porta la sua bella lontano, via da quella gabbia dorata ed infelice. Era molto più di una semplice scommessa. Fin dagli esordi, *Scene di lotta di classe a Beverly Hills* accende gli animi, suscitando

nella critica pareri anche discordi. Operetta mondana e sguaiata per alcuni, geniale e irriverente per altri. Bartel [1938-2000] crede molto nella sua riuscita. Lui che del film è regista e attore, confida alla stampa di questa s'accinge a tornare alla *soap* nelle vesti di "Hilary". Ma è un brutto momento: il suo Sidney (Paul Mazursky) si è strangolato nel mezzo di un gioco erotico. E Zandra, la figlia, non sa del dettaglio. Il dolce Willie è un prodigio al pianoforte, ma è infermo e ha vita breve. Giungono in villa anche Peter (Ed Begley Jr.), fratello di Lisa, e la moglie To-Bel. Lui è un drammaturgo mediocre; lei, una promessa del cinema. Intanto, Juan e Frank - domestici delle signore - si confidano; chi sedotto adolescente dalla *baby-sitter*, e chi adescato da una coppia *voyeur*. Scommettono poi di portarsi a letto l'uno la padrona dell'altro. Ma se il *chicano* perde, Frank lo farà suo per una notte. Col ritorno inatteso di Howard (Wallace Shawn), consorte fedifrago di Lisa, è il *caos*. To-Bel prova a schivarlo poiché son stati amanti, ma se la spassa sul divano con quel satiro di Frank. Zandra, lolita del domestico, è furente, mentre Willie - che ha una cotta per lei - si consola coi filmetti *hard*. Scopre così che zia To-Bel è la regina del porno. Ma tiene il segreto, e quella in compenso gli fa da "nave scuola". Ignaro delle prodezze della mogliettina, Peter trascorre la notte con Clare, di cui si è pure innamorato. Il dottor Van De Kamp (Paul Bartel), amichetto della signora, non immagina di certo. Lisa si chiude in camera con Juan, che le ha fatto una corte spietata, e Howard, come un cane senza l'osso, torna a testa bassa ai piedi di To-Bel. Per non screditare il buon nome di Lisa, infine, Juan nega di esser stato insieme a lei, e s'appresta ad onorare il debituccio che ha con Frank. Poi, l'indomani, porta la sua bella lontano, via da quella gabbia dorata ed infelice. Era molto più di una semplice scommessa. Fin dagli esordi, *Scene di lotta di classe a Beverly Hills* accende gli animi, suscitando

nella critica pareri anche discordi. Operetta mondana e sguaiata per alcuni, geniale e irriverente per altri. Bartel [1938-2000] crede molto nella sua riuscita. Lui che del film è regista e attore, confida alla stampa di questa s'accinge a tornare alla *soap* nelle vesti di "Hilary". Ma è un brutto momento: il suo Sidney (Paul Mazursky) si è strangolato nel mezzo di un gioco erotico. E Zandra, la figlia, non sa del dettaglio. Il dolce Willie è un prodigio al pianoforte, ma è infermo e ha vita breve. Giungono in villa anche Peter (Ed Begley Jr.), fratello di Lisa, e la moglie To-Bel. Lui è un drammaturgo mediocre; lei, una promessa del cinema. Intanto, Juan e Frank - domestici delle signore - si confidano; chi sedotto adolescente dalla *baby-sitter*, e chi adescato da una coppia *voyeur*. Scommettono poi di portarsi a letto l'uno la padrona dell'altro. Ma se il *chicano* perde, Frank lo farà suo per una notte. Col ritorno inatteso di Howard (Wallace Shawn), consorte fedifrago di Lisa, è il *caos*. To-Bel prova a schivarlo poiché son stati amanti, ma se la spassa sul divano con quel satiro di Frank. Zandra, lolita del domestico, è furente, mentre Willie - che ha una cotta per lei - si consola coi filmetti *hard*. Scopre così che zia To-Bel è la regina del porno. Ma tiene il segreto, e quella in compenso gli fa da "nave scuola". Ignaro delle prodezze della mogliettina, Peter trascorre la notte con Clare, di cui si è pure innamorato. Il dottor Van De Kamp (Paul Bartel), amichetto della signora, non immagina di certo. Lisa si chiude in camera con Juan, che le ha fatto una corte spietata, e Howard, come un cane senza l'osso, torna a testa bassa ai piedi di To-Bel. Per non screditare il buon nome di Lisa, infine, Juan nega di esser stato insieme a lei, e s'appresta ad onorare il debituccio che ha con Frank. Poi, l'indomani, porta la sua bella lontano, via da quella gabbia dorata ed infelice. Era molto più di una semplice scommessa. Fin dagli esordi, *Scene di lotta di classe a Beverly Hills* accende gli animi, suscitando

delle loro pose posticce è figlia del nulla. Ancora piacente, Clare non realizza di essere già al tramonto per i meccanismi inesorabili dello *showbiz*. Peter raggiunge invece un piacere orgasmico al solo sentir decantare i versi della sua ultima commedia *Liquidi notturni*. E poi To-Bel, mulatta e bellocchia signora del proibito. In quella babele, in fondo, solo Willie ha talento. Le armonie del suo Debussy si spandono fra le volte di quel postribolo, e sono balsamo per l'anima. Ma il ragazzo è malato e, a breve, con lui anche l'arte morirà. È questo il monito sinistro di Bartel.

Demetrio Nunnari



Le notti di Cabiria (1956)



Antonio Falcone

Roma, anni '50. Un uomo ed una donna si rincorrono, fino a giungere alle sponde di un fiume. Sembra un normale gioco fra innamorati, ma all'improvviso lui, dopo averla derubata della borsetta, la spinge violentemente in acqua, abbandonandola al suo destino. Fortunatamente intervengono alcune persone, che riescono a trarla in salvo: "è una che fa la vita", si affretta a dire un ragazzino accorso con gli altri sul posto, conosciuta col nome di Cabiria (Giulietta Masina), Maria Ceccarelli all'anagrafe, vive in una casetta di mattoni grezzi al 19° chilometro della strada verso Ostia, alla Borgata San Francesco. L'uomo che stava con lei, Giorgio, rappresentava fino a qualche ora fa l'ennesima illusione di un'esistenza "normale", un compagno di vita a fianco e la possibilità di un mutamento di rotta, forse definitivo, almeno nella speranza coltivata da questo buffo scricciolo che comunque, nonostante l'amarezza ed un attimo di disillusione, non si dà certo per vinta, riprendendo insieme alla corpulenta amica Wanda (Franca Marzi) il consueto iter lavorativo serale lungo la Passeggiata Archeologica. Un'attività svolta in solitaria, senza alcuna protezione esterna, che per lei va a rappresentare una sorta di cammino necessario verso l'emancipazione e l'autodeterminazione; eccola infatti cambiare zona e recarsi a Via Veneto, dove sarà abordata dal fascinioso divo del cinema Alberto Lazzari (Amedeo Nazzari), a zonzo per locali notturni dopo aver litigato con l'amante Jessy (Dorian Gray), il quale la condurrà infine nella sua lussuosa villa, con tanto di piscina e maggiordomo. Forte di una vivida umanità e contraddistinta da una primigenia purezza che pare trasmutare tutto ciò che è sotto il suo sguardo in un'aura incantata, Cabiria funge da filtro o, meglio, da cartina di tornasole, nel far venire fuori pregi e difetti delle persone con cui si rapporta; anche Lazzari sembra propenso a lasciarsi andare, ma il ritorno di Jessy chiuderà il cassetto di questo ulteriore sogno e Cabiria dovrà trascorrere la notte bloccata in bagno, per non intralciare la riconciliazione. Nel tornare a casa incontrerà un uomo che nottetempo gira fra le campagne, per offrire cibo e generi di conforto a quanti vivono miseramente all'interno di naturali anfratti del terreno, venendo così a conoscenza di una realtà miserevole e disagiata. Dopo essersi recata con le compagne in pellegrinaggio al Santuario del Divino Amore, dove chiederà alla Madonna la grazia di farle cambiare vita, non sentendosi esaudita andrà via sconsolata, rifugiandosi all'interno di un cinema. E' in corso uno spettacolo di varietà ed un illusionista (Mario Passante) la sottoporrà ad un numero d'ipnotismo, facendole vivere in

trance quell'amore a lungo vagheggiato, che sembrerà poi materializzarsi nella figura del ragioniere Oscar d'Onofrio (François Périer), il quale inizierà a corteggiarla, fino ad arrivare alla proposta di matrimonio: Cabiria è al settimo cielo, vende la sua casetta, ritira i risparmi alla Posta, ormai sicura di poter iniziare una nuova vita, ma una sera... Diretto da Federico Fellini, anche autore della sceneggiatura (in tal ultimo caso insieme a Ennio Flaiano e Tullio Pinelli, con la collaborazione di Pier Paolo Pasolini riguardo i dialoghi), *Le notti di Cabiria* rappresenta una prosecuzione della linea narrativa tracciata dal cineasta riminese con i suoi precedenti lavori, *La strada* (1954) e *Il bidone* (1955), il primo in particolare modo, ovvero suffragare un realismo intriso di liricità e poesia, andando a raffigurare una società ormai avviata ad una compiuta definizione, al cui interno si agitano, cercando d'individuare il proprio posto in un mondo nel quale si sentono estranee, persone che hanno ancora preservato un certo candore, anche nei confronti di ogni lordura che venga loro profusa, inclini a conciliare nella loro personalità la vita nella sua interezza, assecondandone il sussultorio susseguirsi di gioie e dolori. Il personaggio di Cabiria, con già pre-



senti alcune intuizioni relative al carattere e al particolare abbigliamento (ad esempio il bolearino di penne di pollo), fa una sua prima, breve, apparizione, ne *Lo sceicco bianco* (1952), ma la sua compiuta definizione si deve alla capacità propria di Fellini nell'offrire visualizzazione cinematografica a quanto percepito emozionalmente, anche a livello d'inconscio, nel venire a conoscenza di determinati accadimenti cronachistici o di particolari situazioni legate al personale vissuto quotidiano, come riportato da Tullio Kezich nel libro *Federico Fellini, la vita e i film* (collana *Vite narrate - Universale Economica Feltrinelli*, 2007): riguardo i primi, ecco la notizia del ritrovamento a Roma, il 12 luglio 1955, presso il lago di Castel Gandolfo, località Acqua Acetosa, del corpo senza testa di una donna, Antonietta Longo, cameriera trentenne, oriunda siciliana, scomparsa da giorni. Affermava di essere prossima alle nozze con "un bravo ragazzo" e quindi aveva ritirato dall'Ufficio Postale i propri risparmi, una piccola



somma sparita insieme all'assassino, rimasto ignoto e quindi impunito. Riguardo invece le seconde, il regista, colpito dall'ingenuità della Longo, aveva collegato la sua storia con i racconti di Wanda, una prostituta incontrata durante le riprese del citato *Il bidone*, che abitava in una baraccopoli sotto l'acquedotto Felice, litigiosa con tutti e che tre volte tentò il suicidio per amore, senza mai comunque perdere la propria forza vitale. Egualmente legata alla realtà, poi, la figura dell'"uomo col sacco" incontrato da Cabiria di ritorno a casa dopo essere stata nella villa del divo, sequenza all'epoca censurata (la beneficenza deve seguire i binari "istituzionali"...): si trattava di Mario Tirabassi, un ex infermiere di Orvieto, che ogni notte si prodigava in solitaria e senza clamore alcuno nel dare assistenza ai bisognosi. Come notato da molti critici dell'epoca, *Le notti di Cabiria* palesa sì un andamento narrativo episodico, ma evita la frammentarietà dispersiva in virtù del personaggio di Cabiria, vero e proprio *fil rouge* tra le varie vicende, reso con trasporto ed umano calore empatico dalla Masina, che con la sua interpretazione riesce ad unire il sorriso e le lacrime, mediando con naturalezza fra quanto richiesto dal suo Federico, delineare una dimensione clownesca, dando vita ad una sorta di scanzonata ed irriverente marionetta e la sua felice intuizione di contemplare l'estroversione che le era propria con la drammaticità incalzante degli eventi. Il percorso intrapreso da Cabiria va dunque a sostanzarsi come una laica *Via Crucis*, volta all'affermazione di sé e della propria essenza vitale, che la vedranno più volte inchiodata al legno dell'amarezza e del disincanto, mentre la resurrezione non sarà rappresentata dalla possibilità di una nuova vita, o almeno di quella anelata

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

come richiesto in forma di grazia alla Vergine Maria, bensì dalla consapevolezza di dover proseguire la propria esistenza perseverando nella quotidiana lotta volta a far sì che la personale visione del mondo in genere possa sempre emergere, e fare la differenza, da quella melma dei rapporti umani ormai ridotti a puro e semplice mercimonio. Cabiria, quindi, lo si nota nel bellissimo finale, dove il suo sguardo è rivolto tanto ai giovani festanti, quanto, soprattutto, a noi spettatori, attraverso la mediazione della macchina da presa, vuol farci comprendere come lei, novella Pierrot, similitudine notata da molti, con quella lacrima disegnata sul viso dal trucco che cola, non smetterà di continuare a credere alla possibilità di un amore puro e di una vita improntata a preservare il suo ancestrale candore, forse facendosi bastare le stelle e senza chiedere la luna come la citata maschera, citando una frase di Bette Davis (in *Now, Voyager*, 1942, diretto da Irving Rapper, tratto dall'omonimo romanzo del 1941 di Olive Higgins Prouty). Andando quindi a concludere, ne *Le notti di Cabiria* Fellini nel dare adito alla ritualità dell'esistenza ne avalla e trasmuta quella surrealtà propria di molte sue situazioni, anche attraverso un'aspra ironia volta al grottesco (il pellegrinaggio al *Divino Amore*, con fede e superstizione ad invadere i rispettivi, labili, confini, l'una spalla dell'altra) o assecondando un ritmo circense (i giovani festanti del finale), coadiuvato al riguardo dal sinergico lavoro di scenografia (Pietro Gherardi), costumi (sempre Gherardi) e fotografia (Aldo Tonti ed Otello Martelli per le sequenze aggiunte), quest'ultima prodiga di uno scintillante bianco e nero incline anche a circoscrivere eventi e situazioni con ricercati chiaroscuri, senza dimenticare il commento musicale di Nino Rota, compiutamente in sintonia con lo scorrere delle immagini, come nei film muti delle origini, ed infatti Rota compone la musica direttamente in sala, sullo scorrere del girato. Fra gli altri interpreti, da citare Amedeo Nazzari praticamente nelle vesti di se stesso, piuttosto sornione nell'accettare il saggace ritratto felliniano dei propri vezzi divistici, e l'attore francese François Périer, che andò a sostituire il paventato Leopoldo Trieste, impegnato nei suoi lavori teatrali, che regala ad Oscar quell'aura melliflua ma anche infida e serpentina propria di chi, non soddisfatto della propria condizione esistenziale, vede nel prossimo nient'altro che qualcuno da sopraffare e ridurre alla propria mercé, in nome del personale tornaconto. *Le notti di Cabiria* conseguì, fra numerosi altri riconoscimenti, il premio Oscar come *Miglior Film Straniero*, un anno dopo che Fellini lo ricevette per *La strada*; nel 1966, a conferma della sua popolarità, la pellicola trovò trasposizione in un musical andato in scena a Broadway, *Sweet Charity*, scritto da Neil Simon e diretto da Bob Fosse, il quale a sua volta tre anni dopo ne adottò il soggetto per il film dall'identico titolo, protagonisti Shirley MacLaine e John McMartin.

Antonio Falcone

Teatro

Titus Andronicus e Ifigenia in Aulide

Spettacoli dello Stabile di Verona per le sere estive nella città scaligera



Giuseppe Barbanti

Da qualche mese alla direzione del Teatro Stabile di Verona-Centro di produzione teatrale, teatro di rilevanza culturale che opera nel Teatro Nuovo della città scaligera, si è insediato Piermarco Vescovo, ordinario di storia del teatro nell'Università di Venezia. Fra i più accreditati studiosi a livello internazionale del teatro italiano dal Cinquecento al Settecento, Vescovo vanta anche una lunghissima esperienza sia come traduttore e adattatore di testi che come regista di allestimenti di teatro di figura, intensificatasi negli ultimi dieci anni. Proprio grazie a questo suo curriculum assieme a Claudio Longhi, direttore del Piccolo Teatro di Milano dallo scorso dicembre, è tra i pochi cattedratici italiani ad avere un percorso che gli consentisse di candidarsi alla direzione di un teatro. "Sono entrato in carica in un momento veramente unico nelle sempre travagliate vicende dello spettacolo dal vivo - ci dice Vescovo -. La riapertura di maggio non ha purtroppo, ancora avuto positive ricadute. Si punta a riprendere nell'annata 21-22 dalla programmazione della passata stagione che causa pandemia non si è potuta svolgere. Per il momento stiamo lavorando alla recite estive che vedranno lo Stabile di Verona impegnato sul fronte di nuove produzioni che andranno in scena, per il momento, all'aperto". Verona è l'unica città italiana in cui si svolge ormai da ben 73 anni un festival di prosa dedicato a William Shakespeare. "Andremo in scena a partire dal 20 luglio nel giardino lapidario intitolato all'archeologo veronese Scipione Maffei a pochi metri, da Piazza Brà, al cui centro si trova l'Arena - prosegue Vescovo -. La nostra nuova produzione si intitola *Titus La dolorosissima tragedia romana di Titus Andronicus*: si tratta di un adattamento da me curato del *Titus Andronicus*, sicuramente la tragedia più violenta e sanguinaria che il Barocco ci ha lasciato, proposto nella forma mista per teatro d'attore e di figura, con burattini". Appartiene al genere della tragedia di vendetta, nello specifico di un immaginario generale, nella direzione di indifferenza i suoi strali contro Tamora, regina dei Goti: è un testo che ha

goduto nei secoli passati di una considerevole fortuna scenica sbiaditasi nel '900. "Nella mia riduzione un Narratore, impersonato da Bob Marchese, legge da un libro ed evoca una storia antica, piena di crudeltà e orrore, come facevano gli aedi dell'epica, peraltro sulla falsariga anche di quanto accade con la figura del Cantore nel *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht - conclude il curatore dell'adattamento e regista dello spettacolo - Dal libro i vari personaggi prendono corpo "in figura": un gruppo di attrici-manovratrici animano a vista "fantocci", o burattini, dando voce, volto e carne a questo racconto che si fa teatro. Il pubblico comprenderà poi con quale dei personaggi, dalla distanza iniziale, il Narratore finisca coll'identificarsi, in una prospettiva partecipe e dolente. L'ambientazione nel bellissimo lapidario di Scipione Maffei è stata scelta per evocare, attraverso are, frammenti antichi, marmi sottratti al tempo, presenti materialmente il contesto storico della tragedia nella città più romana dell'Italia settentrionale". Le figure sono ideate e costruite da Antonella Zaggia, che pure le anima assieme a

un nutrito gruppo di attrici manovratrici: Linda Bobbo, Silvia Brotto, Ludovica Castellani, Maddalena Donà, Michela Degano, Manuela Muffatto, Marika Tesser. A settembre, sempre nel lapidario, il Teatro Stabile di Verona sarà produttore esecutivo di un'edizione di *Ifigenia in Aulide* di Euripide interpretata da un gruppo di 18 ragazzi dai 18 ai 26 anni, al-

lievi della scuola Spazio Teatro Giovani diretta Silvia Masotti e Camilla Zorzi, che curano drammaturgia e regia dello spettacolo. Nell'allestimento sarà coinvolta anche la compagnia

Anagoor di Castel Franco Veneto impegnata da più di vent'anni nella messa in scena di spettacoli e realizzazione di video che rileggono i grandi classici latini e greci. Per questa importante partecipazione le registe hanno deciso di trasformare il primo monologo di Agamennone in un prologo alla tragedia (che manca, mentre sarebbe utilissimo per evidenziare gli antefatti) e di affidarlo assieme ai due messaggeri alla compagnia Anagoor, che produrrà tre quadri video, con la regia di Simone Derai, l'interpretazione di Marco Menegoni, il suono di Mauro Martinuz e la direzione della fotografia di Giulio Favotto.

Giuseppe Barbanti



Piermarco Vescovo



Museo Lapidario Maffeiiano, Veduta del cortile (Foto Ottica Nodari di Calliario Nereo, Verona)

Il femminismo arcaico nel cinema di Márta Mészáros



Tonino De Pace

Márta Mészáros è sicuramente la prima regista ungherese riconosciuta nel panorama internazionale ed è probabilmente anche la più importante regista ungherese in un Paese che vanta una tradizione sicuramente molto importante nel cinema, ma che dopo l'addio di Bela Tarr fatica a ritrovare un autore o un'autrice altrettanto di primo piano come eredi di quella tradizione.

La regista, nata nel 1931, e oggi quasi novantenne, purtroppo è pressoché sconosciuta al grande pubblico, ma i suoi film restano un appuntamento da non mancare in occasione di retrospettive festivaliere o altre simili occasioni in cui sia possibile colmare lacune e riempire spazi vuoti con un cinema che non finisce di sorprendere. Di recente è stato proprio il Bergamo Film Meeting ad offrire la possibilità di una riscoperta del lavoro della regista ungherese, dedicandole una nutrita retrospettiva frutto di una ricerca attenta come è tradizione per il festival di Bergamo. È in questa prospettiva di ricerca che il cinema di Márta Mészáros può raccontare un'epoca intera, quella durante la quale il regime comunista, come accadeva per altre dittature, entrava nelle vite delle persone trasformando profondamente i caratteri e soprattutto le relazioni. I film della regista hanno saputo fare emergere l'intreccio di queste indesiderate connessioni, hanno, soprattutto, saputo rivelare i bisogni e i desideri femminili frustrati nel rispetto di regole volte alla collettivizzazione di tutto, nel rispetto di un pensiero unico distante dalla vita personale, volto ad escludere relazioni, sentimenti e aspirazioni. I personaggi femminili di Mészáros hanno mostrato questo disagio, questa distanza tra i loro desideri e le imposizioni sociali. La regista ha raccontato tutto questo con la necessaria trasversalità, diremmo anticensura, fatta di contaminazioni con un reale sempre stringente e sempre presente, privilegiando il profilo intimo dei suoi personaggi. Nelle sue piccole storie che la sua macchina da presa sapeva seguire in un pedinamento ininterrotto e affettuoso, in un'ottica zavattiniana, ma che qui diventava, invece, ricerca di una intimità inespresa o manifestazione di aspirazioni e ambizioni personali.

Un pedinamento che sotto l'aspetto artistico coinvolge anche se stessa, quando con un atto significativo e liberatorio mise in gioco con i suoi film la sua stessa tormentata biografia. Cresciuta nell'Unione Sovietica del regime

comunista, con i genitori artisti perduti prematuramente, il padre a causa delle purghe staliniane e la madre proprio alla sua nascita, Márta Mészáros al ritorno in Ungheria con i suoi film ha saputo leggere le contraddizioni del comunismo e dei regimi totalitari. Da queste riflessioni più strettamente personali, nascono i suoi *Diari* che hanno segnato la seconda parte, quella più recente, della sua filmografia. Un lavoro introspettivo e personalissimo nel quale Márta Mészáros ha messo in gioco la sua stessa vita e i propri sentimenti in rapporto alla situazione politica del suo Paese. *Diario per i miei figli* del 1984, *Diari per i miei amori* 1987, *Diario per mio padre e mia madre* del 1990 e *La piccola Vilma: l'ultimo diario* del 2000 sono da considerarsi quasi un'opera unica, un lungo resoconto, nel quale la regista rivela se stessa sotto le vesti del suo alter-ego Juli, la sua vita interiore segnata dalla assenza di affetti strettamente familiari, influenzata e intrecciata con le vicende politiche che si susseguivano fino e oltre alla caduta del muro e il dissolversi dei regimi dell'est europeo. Mészáros, prima e per molti anni l'unica cineasta ungherese, ha saputo interpretare un incipiente femminismo, il desiderio di autodetermina-



"Adozione" (1975) di Márta Mészáros, Orso d'oro al Festival di Berlino

zione femminile e una condizione di genere che risultava per nulla avvantaggiata dalla politica e dal regime.

La filmografia di Mészáros è stata anche arricchita dai premi ricevuti durante la sua carriera, fra questi l'Orso d'oro al Festival di Berlino per *Örökbefogadás*, il cui titolo internazionale è *Adozione* (1975), e il premio FIPRESCI a Cannes per *Kilenc hónap* (*Nove mesi*) del 1976.

È proprio su questi due film, in qualche modo esempi precisi dei percorsi artistici di Márta Mészáros, che è forse utile soffermare l'attenzione, due opere strettamente legate e non soltanto perché nascono una di seguito all'altra, ma perché realizzate utilizzando due atteggiamenti artistici differenti. Le protagoniste



Márta Mészáros

di questi due film sono personaggi parzialmente differenti, ma anche accomunati da un sentimento di affermazione. Márta Mészáros lavora sul diverso atteggiarsi di questi sentimenti, colti dentro un sistema politico anta-

gonista. Kate e Juli, i due personaggi, sono posti in stretta relazione con l'ambiente sociale, in rapporto con l'altro sesso e quindi il tema sembra essere il differente modo di vivere i desideri, di aspirare ad una affermazione personale e privatissima. Non c'è traccia qui di femminismo, almeno nell'accezione conosciuta nelle società occidentali. Nel cinema di Márta Mészáros sembrava invece manifestarsi una originaria e primitiva forma di affermazione, che qui, invece che essere collettiva, diventava, paradossalmente e inversamente, privata, personale, tutta introspettiva.

In *Adozione* la vicenda è quella di Kata una donna non più giovanissima che ha una relazione con un uomo sposato. Lei desidera un figlio, ma il suo partner non vuole altri figli avendone altri due con la moglie. Kata, instaura una relazione quasi materna con Anna che vive in un collegio femminile vicino casa sua. La ragazza ha un difficile rapporto con la famiglia d'origine e i genitori non le danno il permesso per sposare il ragazzo che ama. Anna chiede aiuto a Kata e grazie alla sua intercessione ottiene l'assenso dei genitori per il matrimonio. Ma in Kata rimane il desiderio di avere un figlio e così avvia le pratiche per l'adozione.

L'anno successivo Márta Mészáros avrebbe realizzato *Nove mesi* con l'esplicito riferimento già nel titolo al tema della gestazione.

La protagonista è Juli, donna ancora giovane

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che si divide tra il lavoro in fabbrica e lo studio per diventare agronoma. Janos, il suo capo reparto, si innamora di lei e scopre che Juli ha un figlio nato da una relazione con un docente universitario con il quale continua ad avere rapporti amichevoli e l'uomo nutre sentimenti protettivi verso Juli e il figlio. Janos non accetta questa parte della vita di Juli e le cose precipitano quando Juli svelerà a Janos di essere incinta. Trascorsi i nove mesi darà alla luce il figlio.

I due film, come si percepisce, hanno molti punti in comune ruotando attorno al tema della filiazione e della natura femminile, definendo gran parte dei temi del cinema di Márta Mészáros.

Il femminile, la maternità ostacolata dalle convenzioni e dalle regole sociali, la frustrazione da sperimentare nelle relazioni con il partner, il desiderio e la volontà dell'autodeterminazione, costituiscono sicuramente la materia di cui sono intessuti i due film. Una comunanza che però svela anche le necessarie differenze che risiedono, soprattutto, nell'elaborazione caratteriale dei due personaggi femminili e nel diverso approccio proposto da Kate e da Juli rispetto allo stesso tema.

Pur separati da un solo anno e quindi del tutto consequenziali *Adozione* e *Nove mesi* si rapportano alla materia narrativa e al tema centrale con quasi opposte modalità, attraverso differenti percorsi che però giungono alla stessa e felice conclusione.

Adozione girato in un bianco e nero che sa di cinema classico, vive sugli stringenti primissimi piani di Kata, quasi a leggere i suoi sentimenti sul volto. Il tono intimistico del film lo fa annoverare in quella categoria del cinema introspettivo così caro alle cinematografie dell'est europeo. La sopportazione di Kata è l'altro tema del film. Lei non è una donna ribelle, sopporta l'amante e il suo desiderio di farle conoscere la moglie, sopporta la propria condizione e prova a rendersi disponibile. Ma dentro di lei cova il desiderio di una maternità respinta che caparbiamente realizza sul filo di lana di un'età che non è più giovanile. Il film è dunque un pacato racconto di una progressiva presa di coscienza, di un riconoscimento di una propria identità di genere, di una silenziosa, ma determinata affermazione, contro ogni volere, della realizzazione dei propri desideri. Nulla a che vedere dunque con il femminismo, non c'è la rabbia produttiva di sconvolgimento di regole sociali, non vi è neppure un sentimento che vada al di là del già esaustivo fine che è la definizione dell'anima di Kata. Il film possiede una grazia e un tocco femminile, che sembra sovrapporsi perfettamente ad ogni riflessione e ad ogni sentimento di Kata. Un film di rispecchiamenti, nel quale Kata riflette le proprie angosce nelle



"Kilenc Hónap" - Nove mesi (1976) di Márta Mészáros

lora questa sensazione. Márta Mészáros abbandona i primi piani strettissimi, abbandona anche la stringente ed esaustiva indagine sui sentimenti e introduce, con risolutezza, la relazione con il personaggio maschile. Un personaggio ancorato, nonostante il clima sociale e politico, ad una – già all'epoca – sorpassata concezione del rapporto di coppia fatto di regole di convivenza imposte dall'uomo. Il film sa essere nervoso e i colori spenti dell'inverno ungherese sottolineano la precarietà dei rapporti di Juli e l'instabilità della sua situazione con Jonas. Una relazione messa in crisi anche



"Kilenc Hónap" - Nine Months (1976) di Márta Mészáros

difficoltà di Anna, Anna che in lei cerca la madre e forse Márta Mészáros che vive dentro questi due personaggi. L'autrice sa sperimentare nelle sue immagini sature di senso anche grazie alla sensibilità della sua attrice protagonista Katalin Berek, e in quel suo insistere nella ricerca dei sentimenti in quelle espressioni rassegnate che caratterizzano il personaggio.

In realtà sembra passato più di un solo anno se guardiamo, invece, alla differente struttura di *Nove mesi*. A cominciare dalla protagonista Juli che non ha la remissività di Kata, è dura, è volitiva, è dominante. In altre parole è il contrario di Kata, anche la struttura del film avva-

dalla famiglia di Jonas, che non accetta né il loro rapporto, né l'annunciata gravidanza di Juli. Il film si chiuderà con una riaffermazione della volontà e del carattere della protagonista, con il suo parto ripreso dal vero e senza veli, in una visibilità piena che non è ostentazione di coraggio, né voyeurismo spicciolo. Al contrario, la forza di quelle immagini diventa manifestazione indelebile di una potente e salvifica femminilità, metafora e icona della perpetuazione della sua intima essenza come unico alveo naturale dentro il quale si rivela la forza rigeneratrice della natura.

Non vi è dubbio che i due film della regista ritraggano due facce della stessa medaglia e mirino a ricostruire due differenti modi in cui si atteggia una ricerca di indipendenza da parte dei suoi personaggi femminili. Un primario femminismo che partiva da esigenze altrettanto originarie e quindi lontane da quelle che hanno dato vita al movimento politico che conosciamo. Márta Mészáros lavorava su un femminismo arcaico che faceva leva sul carattere delle individualità, più che su un desiderio collettivo di mutare i rapporti di forza. D'altra parte le sue dichiarazioni su questi temi sono proprio centrate su questa concezione "solitaria" della donna davanti alla difficile rivendicazione delle proprie istanze e a questo proposito la regista ungherese ha detto: *Una donna indipendente – una donna che si trova in una situazione in cui deve prendere una*

decisione da sola – è il personaggio centrale di ogni film che ho fatto finora.

Il suo cinema ha tenuto fede a questi principi e resta, la sua, una filmografia indispensabile per comprendere quelle relazioni così complesse tra individuo e società, tra vita privata e vita politica ed è per questa ragione che la scelta del Bergamo Film Meeting di dedicare una retrospettiva alla sua filmografia è stata apprezzabile e necessaria e speriamo anche proficua per la riscoperta dell'opera di questa autrice.

Tonino De Pace

La follia è la follia



Nicola Santagostino

All'interno della filosofia degli archetipi uno di quelli che spesso viene frainteso all'interno della narrativa da parte dei lettori è quello del Folle. Il Folle incarna la spontaneità e la curiosità prive di giudizio e condizionamento, la libertà somma di dire e fare tutto quello che si vuole e allo stesso tempo la consapevolezza quotidiana della verità. È il giullare di corte che ricorda al re che per quanto potente egli comunque è mortale come tutti gli altri, è il truffatore che schernisce gli dei e la persona comune che va contro le convenzioni per il puro piacere di farlo.

L'archetipo del folle, ama il gioco e la sfida in quanto tale e non per secondi fini, anche se perde esso non si arrende mai per il piacere di riattivare la sfida.

Da amante del gioco esso sa bluffare e camuffarsi, è un ottimo osservatore che intuisce facilmente le mosse e gli scopi altrui, dai quali si sa abilmente destreggiarsi. A modo suo il Folle è lo scienziato che ricerca andando contro le regole, al non arrendersi e al concepire la vita in modo diverso, poiché molto spesso la follia è la chiave del successo e dell'evoluzione, poiché scardina tutti i metodi convenzionali figlie della paura del cambiamento e aralde della stagnazione. La sua forza risiede nell'elasticità della sua espressione e nella capacità di rialzarsi e di riprovare continuamente in modi costantemente diversi e ricchi di pensiero laterale.

Il Folle è la forza che muove il genio molte volte, l'intuito e l'intuizione, il demone e la musa che spesso chiede il sacrificio della razionalità se non adeguatamente gestito: il Joker, il nemico storico di Batman, incarna perfettamente questo lato delirante e psicotico. Questo genio del crimine è la scheggia impazzita, la variabile che riesce a mettere in crisi la feroce razionalità del detective per eccellenza, l'incarnazione dell'ambiguità al punto tale da essere effettivamente uno dei primi personaggi ad avere caratteristiche gender neutral ben prima che il tema venisse affrontato con serietà nel campo del fumetto americano. Il Joker muove le sue azioni secondo la filosofia che nulla ha senso e che il principio su cui si basa la società umana e le convenzioni sono solo fragili illusioni frantumabili da una semplice "giornata sbagliata".

Abbandonata quindi questa vanità di normalità altro non rimane che vivere tutto come un gioco, un mondo "senza conseguenze", come un vaso di ferro in mezzo a vasi di coccio. Ma la follia non sempre si trasforma in violenza, anzi, spesso la genialità figlia della rottura delle norme può dare risultati incredibili: pensiamo ad esempio al Dottor Stephen Strange, lo Stregone Supremo del mondo Marvel. Stephen Strange era un incredibile ma allo stesso tempo avido chirurgo che ha



Stephen Strange, lo stregone supremo dell'universo Marvel

visto la sua carriera rovinata dopo un incidente automobilistico: in preda alla disperazione

e dopo aver cercato con ogni mezzo tradizionale di riparare i danni ai nervi delle sue mani decide di cedere alla superstizione. Dopo aver viaggiato in Tibet e aver trovato l'Antico, Stephen inizierà un percorso di totale rinuncia al mondo materiale fino ad assurgere al ruolo di custode della Terra rispetto alle minacce sovranaturali.

Ed è questo il segreto che in fondo muove il Folle: se il Mago cerca i meccanismi che muovono il creato, il Folle ormai è andato oltre la necessità di regole, poiché tutto è illusione, come in un gioco di prestigio, ma oltre l'illusione? Esiste la Vera Magia.



Varie facce del Joker, la follia al servizio del male

Nicola Santagostino

Santuari

«Ne ho conosciuto molti di santuari prima di arrivare al Barbaric posada, santuario dei santuari.

“Avete sentito?” diceva il vecchio Motore non ancora ubriaco del tutto. “Alla guerra di Sant’Enis hanno ucciso Lulù Bonette, il bandito crudele e temuto che sembrava non dovesse morire mai, lui che nella chiesa diroccata di Santa Molina aveva ammazzato in un colpo solo Tagliatediprete, Mangiainferno, Vomita-sangue, Carestia, Negacqua. Versa da bere taverniere! che non hai le mani secche! ».

Barbaric posada, romanzo work in progress.



Natalino Piras

I santuari popolano il cinema e sono di molte religioni e fedi. Santuari sono il tempio di Gerusalemme che custodisce l’arca dell’alleanza e le piramidi, tombe di faraoni, per la cui edificazione

molti prigionieri e schiavi lavorarono e furono immolati come bestie. Ci sono pure le piramidi che annerite dal tempo escono dal deserto nel film *I professionisti* (*The Professionals*, 1966) di Richard Brooks, western che sconfinava nella rivoluzione messicana. Dalla cima di quelle piramidi rotolavano le teste di migliaia e migliaia di sacrificati ai crudeli dei aztechi, Huitzilopochtli il più sanguinario. Come in *Apocalyppto* (2006) di Mel Gibson.

E ancora, nel segno dei sacrifici umani, spostando lo sguardo in altro continente, i templi indù dedicati a Shiva e Kālī in diversa cinematografia della saga di Sandokan, delle tigri di Mompracem e altro esotico Oriente. Santuari dentro la jungla con tutto quello che questa comporta, compresa quella della terribile guerra in Vietnam di *Apocalypse Now* (1969) di Francis Ford Coppola, a sua volta basato nel romanzo *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899) di Joseph Conrad, sugli orrori del colonialismo europeo in Africa, specificatamente nel Congo belga.

La jungla, la foresta e i suoi fiumi come luoghi di guerra e di agguati, di sangue. La crudeltà degli idoli e dei totem dei nativi è niente a confronto della voracità, la spietatezza dei devoti e dei senza Dio europei, scopritori e conquistatori di nuovi mondi.

Tornando all’America Latina, dopo Cortés che fa uccidere Montezuma, l’ultimo re azteco, Atahualpa, sommo sacerdote, ultimo imperatore Inca, è sacrificato alla logica di arricchimento e di rafforzamento del potere col



“I professionisti” (1966) di Richard Brooks

sangue che pervade Pizarro. Attoniti, impotenti, impietriti, gli indios. Non avranno più neppure un santuario verso cui tornare. Per questo, perché i nemici venuti dall’Europa periscono nella sua ricerca si inventano il santuario dei santuari, Eldorado, la città tutta d’oro. Un santuario mobile, un miraggio, un luogo mai raggiungibile verso cui dirigono individui e torme, bande e eserciti, *barbas y garras* spinti da *el hambre antigua de Europa* di cui dice Neruda nel suo *Canto General* (1950), posseduti dalla fame che divora le viscere, ricchi, auto inventati legittimi proprietari e possessori di mappe, che vogliono continuare ad accumulare e prostitute amanti ed eroine, folli di Dio e folli del denaro, missionari e laici,

capitani di ventura e puri di cuore, “tutti e profeti e armati” secondo una definizione di Machiavelli anche lui frequentante le taverne come santuari.

Vasta la rassegna di titoli cinematografici in un andare per strade perigliose su picchi e voragini, come in una blasfema cerca del Graal, per sentieri dentro la selva come sinonimo di jungla e foresta, acque e fango, neve e sole cocente, deserti e sabbie mobili, canyon di basso e di nuovo montagne. A volte si ripassa nello stesso luogo, magari dopo anni, lustri, decenni, senza accorgersi che il santuario cercato è sempre là, nascosto, senza che gli empici lo vedano. Da *Aguirre fuore di Dio* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) di Werner Herzog, a *L’oro di Mackenna* (*Mackenna’s Gold*, 1969) di J. Lee Thompson dall’omonimo romanzo di Will Henry, da *Fitzcarraldo* (1982) ancora di Werner Herzog

segue a pag. successiva



“Apocalypse Now” (1969) di Francis Ford Coppola



“Aguirre fuore di Dio” (1972) di Werner Herzog,

segue da pag. precedente



"Brimstone" (2016) di Martin Koollhove

Herzog, ancora Klaus Kinski protagonista, che percorre a ritroso i sentieri e l'intera selva ossessionato da altri dei, a tutti i santuari secenteschi del barocco cattolico nelle Americhe del sud e del centro sino alle essenziali chiese protestanti delle Americhe del nord, tutte riformate nel segno di un vorace capitalismo, ancora proveniente dall'Europa. Santuari che hanno l'arco d'entrata e la torre a cupola tonda, il patio davanti di terra calpestata dai piedi di molta gente sofferente, i cattivi e i buoni, i devoti e no, zoccoli di cavalli ma anche di asini e muli. Una moltitudine di western e film di avventura.

In *Brimstone* (2016) dell'olandese Martin Koollhove, western di castigo biblico, la gente in preghiera dentro una chiesa calvinista evoca fantasmi lontani dalla Grazia e dalla redenzione.

A proposito di importazioni nella terra-America, intangibile, inarrivabile, nonostante i suoi fedeli vengano annientati dalla ferocia di spagnoli e portoghesi, c'è, come sorgente dalle acque, una Camelot nel Paraguay amazzonico, chiesa senza mura, il santuario degli indios di una *reducción* gesuita, pieni di Grazia e



"Mission" (1986) di Roland Joffé

verità e per questo destinati a essere massacrati, i superstiti destinati al mercato degli schiavi, in *Mission* (*The Mission*, 1986) di Roland Joffé.

È evidente che *l'ubi consistam* di questo discorso è il vecchio continente, l'Europa, dove i santuari sono parte fondante della sua storia e prima ancora del suo mito. Dall'Oracolo di Delfi nella Grecia classica al tempio di Giano bifronte di Roma caput mundi dove sembra risuonare l'oracolo della Sibilla cumana che nel suoantro, altro santuario, vaticinava la sorte dei soldati che andavano in guerra: *Ibis et redibis non perieris in bello*, andrai e tornerai non perirai in battaglia. Ma bastava lo spostamento di intonazione, l'immissione di una virgola, da parte della Sibilla, che il richiedente né sentiva né poteva vedere, e la sorte cambiava: *Ibis et redibis non, perieris in bello*. Verso la

conquista di altri templi di popolazioni barbare da sottomettere dopo aver raso al suolo Cartagine e i suoi templi dedicati ai ferocissimi Baal e Tanit, ingoiatori di vittime sacrificali, molti i bambini.

I conquistatori romani molti altri dei conosceranno nel loro inarrestabile cammino, gli idoli d'oro dei Parti e dei Cilici, le are dei Galli, Stonehenge dei Britanni, ancora gli dei sanguinari della Dacia, dopo la selva di Teutoburgo (anno 9 d. C.) dove i Germani di Arminio fecero a pezzi le legioni comandate da Publio Quintilio Varo, quando non varrà più lo spirito religioso del *parcere subiectis et debellare superbos*.

Prima di Teutoburgo, c'è la sequenza iniziale del film *Il re dei re* (*King of Kings*) quando Pompeo, fatti massacrare i sacerdoti che facevano muro davanti al tempio, quello di cui parla il salmo dell'uscita dalla schiavitù dell'Egitto, il santuario degli ebrei, il loro Sancta Sanctorum che custodisce le tavole della Legge, questo viola, squarciando con la spada l'ultima protezione, un velo trasparente.

Ci sono anche santuari laici, postriboli, lupanari, luoghi malfamati e taverne (che contengono tabernacoli), che hanno la summa in un romanzo di Mario Vargas Llosa che attende ancora di diventare film: *Conversazione nella cattedrale* (*Conversación en la Catedral*, 1969) del premio Nobel Mario Vargas Llosa. La Cattedrale è una taverna di Lima, il centro del potere assoluto e sanguinario di Pizarro (a Lima ucciso in una congiura di palazzo il 26 giugno 1541), archetipica del Barbaric posada dell'assunto iniziale e omologa a tanti altri luoghi dei *Dubliners* (1914) di Joyce.

Ci sono anche i santuari di Efix corpo di febbre. *Canne al vento* (1913), capolavoro di Grazia Deledda, reso più volte dal cinema e da sceneggiati televisivi attende ancora una sceneggiatura che ripercorra il cammino di espiazione che fa Efix, il servo delle dame Pintor, trasformato in mendicante. Il cammino di Efix sul finire del romanzo è un cammino di santuari della Barbagia e della Baronia, i loro novenari, le loro feste lunghe. Efix deve lasciare Galte. Deve vagabondare, itinerare, soffrire, confuso insieme ad altri *petitores* di professione, ciechi nati e inventori di malattie. Deve accettare l'elemosina, soldi a volte scagliati, altre volte deposti ai piedi. Efix è una specie di Ulisse che accompagnato dal fido porcaro Eumeo torna nella sua reggia vestito di stracci, mascherato per compiere la vendetta. Presa su di sé la parte, il re mendicante dovrà sostenerla fino in fondo, accettare il combattimento con Iro il pitocco. Tale è Efix che però osserva il combattimento tra i due ciechi, che poi saranno suoi compagni di viaggio, alla festa dei Martiri, a Fonni. Non c'è solo folklore nel romanzo di Grazia Deledda: balli, canti e pranzi collettivi. C'è pure indagine psicologica. Il cammino dei mendicanti Efix lo inizia a Valverde, la domenica dopo Pasqua e lo prosegue poi alla festa dello Spirito Santo, a Dorgali.

L'8 settembre di Efix è per la festa della Madonna



"La via lattea" (1969) di Luis Buñuel

di Monte Gonare, dopo essere stato, sul finire di agosto, al Redentore di Nuoro.

Da Gonare, i mendicanti scendono a Mamoiada per la festa di San Cosma e Damiano e dopo una tappa sopra Orune, arrivano a Bitti per il Miracolo, il 30 settembre. «Una folla riempiva la chiesa, il campo attorno, il sentiero che conduceva al paese. Una processione s'aggrava continuamente attorno al santuario come un serpente rosso e bianco, giallo e nero: gli stendardi sventolavano simili a grandi farfalle, e canti corali, tintinnii di cavalli bardati per la corsa, grida di gioia si univano alle cantilene gravi dei pellegrini».

Riflesso del cammino di Efix, a segno dissacrante, visionario e folle, i pellegrini trasformati in rivoluzionari che arrivano a giustiziare il papa, è quello del film *La via Lattea* (*La Voie lactée*, 1969) di Luis Buñuel a sua volta richiamante, nel cammino verso il santuario di San Giacomo di Compostela tutto il retaggio dei *Racconti di Canterbury* dal poema di Chaucer che insieme al *Decameron* da Boccaccio e *Il fiore delle mille e una notte* ha reso cinema Pier Paolo Pasolini, rispettivamente nel 1972, 1971, 1974. *Nomen omen*. Sta nel centro Santuario (*Sanctuary*, 1931, in Italia nel 1943) di William Faulkner, ambientato nella immaginaria contea di Yoknapatawpha, tra Mississippi e Missouri, da cui verranno fatti due film *Perdizione* (*The Story of Temple*, 1933) di Stephen Roberts e *Il grande peccato* (*Sanctuary*, 1961) di Tony Richardson che mette insieme il romanzo originario ma pure *Requiem per una monaca* (*Requiem for a Nun*) da Faulkner pubblicato nel 1951. *La porta del cielo* (1945) di Vittorio De Sica da un'idea di Piero Bargellini poi trasformata da Zavattini, la basilica romana di San Paolo fuori le mura a fungere da santuario di Loreto e i suoi miracoli (si dice che il film sia servito a nascondere diversi ebrei) è anche la porta che conduce a Fatima. Lourdes, santuari per antonomasia, anche cinematograficamente. Sarà per un'altra volta.

Natalino Piras



"La porta del cielo" (1945) di Vittorio De Sica

Un luogo felice: la letteratura per bambini e ragazzi

L'appuntamento mensile di cultura editoriale condotto da Maria Rosaria Perilli. L'argomento di questo mese tratta di narrativa per bambini e ragazzi, un settore senza crisi. Abbiamo intervistato Annalisa Strada, autrice di rilievo che pubblica con le case editrici più importanti. La rubrica è a disposizione in podcast su **DdCR | Diari di Cineclub Radio** <https://bit.ly/2YEmrj>



Maria Rosaria Perilli

Molti pensano sia facile condurre il pubblico dei giovanissimi tra mille avventure in luoghi fantastici: che ci vuole a scrivere un raccontino? A dir tanto un paio d'ore. Poi basta impaginare il testo con caratteri belli grandi, arricchire il tutto con illustrazioni coloratissime e il gioco è fatto! Magari mi dedico a una saga alla Herry Potter. Se lui è un maghetto io posso dar vita a una fatina con i capelli mesciati o a una stregghetta in top e minigonna fluo che abbia il potere di pietrificare tutti quelli che incrociano il suo sguardo (ma non era Medusa?). E perché non diventare il novello Jules Verne e ambientare su una navicella spaziale in rotta verso Marte? O ancora... possiamo smettere di avere tanta fretta e capire come, prima di tutto, sia essenzialmente necessario mutare il nostro "punto di vista"? Cominciamo sfatando il mito che questo tipo di scrittura sia semplice, e non lo dico io ma lo diceva Dino Buzzati, secondo il quale scrivere un libro per ragazzi è come scriverne uno per gli adulti, solo più difficile. Perché? Spesso, nel sognare di creare testi per lettori giovanissimi e quindi non ancora dominanti quel corredo linguistico fatto di esperienze e conoscenze che aiutano il lettore esperto a interpretare un'opera complessa, tendiamo a confonderci: è questa una diretta conseguenza dell'affermazione diffusa e comunemente accettata che scrivere per bambini sia agevole perché "sono piccoli" e quindi di altrettante "piccole pretese". Invece non è così. Innanzitutto la fantasia dei bambini e dei ragazzi è decisamente più florida della nostra, quindi bisogna riuscire a entrare nella loro testa per capire cosa si aspettano di trovare in una storia. Ma non basta. Se vogliamo scrivere un romanzo rosa o giallo o fantasy o di qualsiasi altro genere destinato agli adulti dovremo chiaramente impostarlo secondo le regole classiche, quindi ambientazioni, personaggi, psicologia, dialoghi e via di questo passo, e se il nostro lettore, uomo o donna che sia, avrà 30 o 50 anni farà poca differenza. Nel mondo della letteratura per l'infanzia e poi su, a salire nella crescita, ci sono invece molte differenze a seconda dell'età. La lunghezza, lo stile, la struttura delle frasi, la linearità della trama, le caratteristiche dei protagonisti sono tutti elementi che vanno calcolati a seconda del pubblico di riferimento. Ideare una storia per un bambino di 4 anni, con il suo immaginario particolare e che, non leggendo ancora da solo, ascolterà la

storia letta da un adulto, è cosa completamente diversa dal realizzarne una per un bambino che di anni ne ha 10 e allora leggerà la storia da sé, per parlarne poi con i compagni. La faccenda cambia ancora se andiamo a scrivere per i ragazzi che frequentano le scuole medie e sono quindi in un'età di passaggio, ci tengono a essere considerati adulti e si immedesimano con personaggi anche più grandi di quanto loro stessi siano. Passiamo dunque da storie brevi, semplici – ma, attenzione, non banali né a livello stilistico né a livello concettuale – dove sono i disegni ad avere il compito di arricchirle, a storie più lunghe, di tematiche più varie e con immagini che occupano meno spazio, ai testi completamente privi di illustrazioni dove i protagonisti sono indipendenti e impegnati in imprese molto animate. In ogni caso è fondamentale, per l'autore, parlare la



Maria Rosaria Perilli e Annalisa Strada

lingua del pubblico di riferimento, vedere il mondo con i suoi occhi, sentire dentro uno spirito avventuroso per riaccendere lo stupore di un tempo (ahimè!) passato. E se ci riusciamo, buon per noi. Nella fascia di età fino ai 14 anni la propensione a leggere è infatti molto più elevata della media: in base all'Osservatorio Aie sulla lettura e i consumi culturali, legge ben l'82% dei bambini e ragazzi, contro il 60% della popolazione italiana. Un tipo di narrativa che costituisce il secondo settore di maggior peso (per fatturato) del mercato di varia (dopo la fiction), e il primo per l'export dei diritti. Ben il 39% dei diritti venduti complessivamente dall'Italia viene infatti da qui, una percentuale elevata e in costante incremento da ormai diversi anni, grazie alla realizzazione, da parte delle nostre case editrici, di prodotti di alta qualità in una logica di innovazione, prodotti molto apprezzati anche all'estero, e alla creazione di competenze per l'internazionalizzazione. Un settore, insomma, che pare non conoscere crisi, un luogo felice dove gli editori producono libri e i lettori ci sono. Ma chiaramente simili risultati non potrebbero mai essere ottenuti se non avessimo ottimi, bravissimi autori, e infatti vado oggi a intervistare Annalisa Strada, una delle scrittrici di maggior successo nella narrativa per bambini quanto in quella per ragazzi (ha pubblicato e pubblica con le più importanti case editrici del nostro Paese, fra le quali cito



Einaudi, Giunti, Piemme – collana Il battello a vapore – Esselibri Simone Scuola e Walt Disney), e vincitrice dei più famosi Premi letterari: dal Gigante delle Langhe all'Arpino, dal Cento al Bancarellino, fino all'Andersen.

Annalisa, come sei arrivata a scrivere per bambini e ragazzi?

Il mio percorso è stato lungo e articolato. Al di là delle particolari situazioni che sarebbe lungo (e probabilmente noioso) raccontare, il filo rosso attraverso tutti gli eventi è stato il mio piacere di stare in mezzo alle storie da leggere, da ascoltare e da osservare. Mi sono sempre sentita circondata da storie. Quanto ai destinatari giovani, non ho una motivazione precisa: rivolgersi a loro non è frutto di una scelta, ma di una propensione. Quando penso storie, le penso per loro.

Quali sono le caratteristiche principali di questo tipo di scrittura?

La scrittura per ragazzi è vittima di un pregiudizio schiacciante che la fa considerare diversa e a parte rispetto alla narrativa. Un errore anacronistico oltre che un difetto di mira. Le storie nascono con le parole giuste di cui vestirsi. Le storie per ragazzi sono un mondo variegato e in crescita che non ha prerogative interne universalmente valide. I libri per bambini e per ragazzi non sono "un genere" sono solo storie con interlocutori anagraficamente giovani.

L'idea di un libro nasce sempre dall'autore o può essere anche una proposta dell'editore?

Quando si parla di narrativa in senso stretto l'idea nasce dall'autore, la non-fiction può occasionalmente nascere da una richiesta dell'editore.

Sappiamo che il genere narrativa per bambini prevede le illustrazioni. L'illustratore lavora a contatto con l'autore, con l'editore o con entrambi? E in che modo?

I testi per bambini su cui le illustrazioni incidono di più sono gli albi illustrati e le prime letture. Il resto può non avere (e spesso non ha) illustrazioni. Di norma, se l'autore non è illustratore (caso abbastanza eccezionale) e se l'autore e l'illustratore non hanno un sodalizio specifico (caso raro) la scelta dell'illustratore cui affidare il testo nasce da una proposta che l'editore avanza.

Maria Rosaria Perilli

Da Linus al Manifesto, Hurricane alle prese con un'ostinata sopravvivenza



Ali Raffaele Matar

In molti ci hanno provato. Ma fare satira geniale come quella di Ivan Manuppelli, in arte Hurricane, è un'impresa di cui pochi possono vantarsi. Da anni protagonista della scena fumettistica underground, con una mole di riviste e autoproduzioni alle spalle, Hurricane è tra i rari prescelti in grado di restituire un'attenta visione del nostro presente costellato di paradossi, con il suo garbato black humour. Le sue strisce scuotono gli animi con idee semplici ma brillanti: «Non hai un lavoro? Non hai soldi? Neanche quelli per comprare questo libro? Da oggi hai una grande opportunità: consegnati alle macellerie dello Stato! Perché vivere di stenti, quando puoi sfamare milioni di contribuenti?» Si apre così, rompendo la "quarta parete" con il lettore, *I Sopravvissuti*, il capolavoro di Hurricane serializzato sulle pagine di Linus e stampato in monografico nel 2018 da Eris Edizioni. Sardonica e sagace, la serie, dietro a una grafica caricaturiale che rimanda alle animazioni anni novanta di Cartoon Network (I protagonisti Omino e Tacchino ricordano vagamente "Mucca e Pollo"), mette a nudo i meccanismi

dello spietato sistema capitalista. Un capitalismo patologico, che intrappola il mondo in una morsa così potente e routinaria, da appannare gli occhi dei privilegiati, sempre più ciechi davanti alle questioni dei martoriati del nostro tempo. Ma ad aprirci gli occhi, ci pensa Hurricane.

Non sarà stato difficile attingere idee per le gag de I Sopravvissuti, in un contesto politico in cui si ciarla ossessivamente di "eliminare i poveri", di impedire "a tutti i costi" gli sprechi (un ossimoro!) e di voler fermare la "fuga di cervelli". E la fuga dei Sopravvissuti da Linus? Anche questa è colpa della mala politica censoria o semplicemente Igart, l'attuale direttore di Linus, ha reputato troppo all'avanguardia le tue strisce?

Non c'è stata alcuna censura da parte di Igart, solo divergenze editoriali profonde. Anzi, ero tra i pochi autori che lui avrebbe mantenuto ma il problema è che il mio rapporto con la rivista era bipolare: ero sia autore che, di fatto, il responsabile della sezione fumetti. E credo di aver svolto un bel lavoro con la direzione di Pietro Galeotti, perché assieme (e con Ivan Carozzi) abbiamo introdotto su Linus nuove serie a fumetti (non avveniva da anni) e autori incredibili: Bruno Bozzetto, Francesca Ghermandi, Luigi Serafini, Paolo Bacilieri, Lorenzo Mò, Fabio Tonetto, Maicol&Mirco, Jesse Jacobs, Atak, Miguel Angel Martin, Sarah Mazzetti, Li Kunwu, Joshua Held, Tom Tomorrow....

In quei giorni di cambio editoriale era molto difficile sentire parlare di imminente rivoluzione editoriale di Linus perché noi la rivoluzione

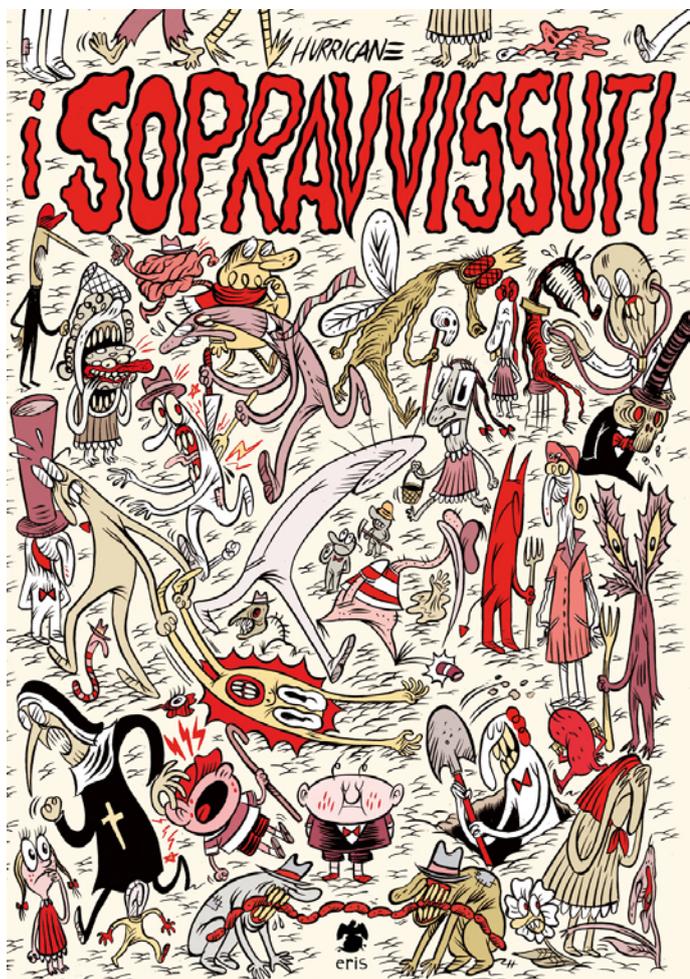


Ivan Manuppelli, in arte Hurricane

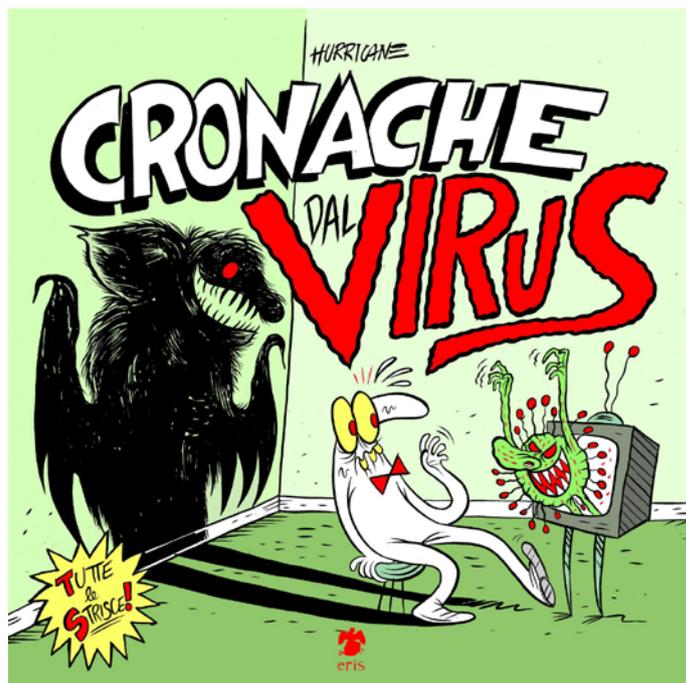
l'avevamo già iniziata da due anni, con budget limitatissimi e zero aiuti dalla casa editrice in fatto di promozione e distribuzione.

Accettare l'invito di Igart a rimanere solo come autore, e vedere tutti i miei collaboratori licenziati, non era sostenibile. Alla fine però ho fatto decidere ai miei personaggi cosa fare, perché credo sia importante per un artista trovare delle soluzioni surreali a problemi concreti. E i *Sopravvissuti* hanno mandato in vacca tutto come sempre, con quella storia in cui vengono licenziati e devono disinfettare le pagine per l'arrivo della nuova gestione. Mi sono detto: se il nuovo corso ha senso dell'ironia mi richiameranno, dopotutto è anche una

segue a pag. successiva



Copertina de "I Sopravvissuti"



Copertina di "Cronache dal virus"

segue da pag. precedente
rivista di satira. Non ci disegno più da allora!
Che opinione nutri, oggi, per la nuova gestione di Linus?

Linus è nata come rivista d'avanguardia, creata da intellettuali veri ma curiosi come bambini. Ogni numero scopriva nuovi linguaggi grafici ed autori mai visti, anticipando mode e casi editoriali con una leggerezza che appartiene solo ai grandi. Pazzesco, scrivi l'esatto contrario di queste frasi e hai la mia opinione su cosa ne penso del Linus di oggi. Che senso ha nel 2021, durante una fase storica così tesa ed epocale come quella che stiamo vivendo, dedicare interi numeri monografici a Fellini, i Beatles, Frida Kahlo? Che cosa si può aggiungere ancora rispetto alle centinaia di libri già scritti e che tutti abbiamo letto? È paradossale: viviamo nella fantascienza e le riviste, invece di anticipare i tempi o anche solo raccontare il contemporaneo, diventano dei mausolei. Anzi, dei mausolei! Oggi, però, pubblichiamo sulle pagine del Manifesto, lo storico quotidiano di sinistra. Nel 2019 è stata la volta delle puntate inedite de *I Sopravvissuti*. Nel 2020, in pieno lockdown, hai raccontato ogni giorno le *Cronache dal virus*, mentre ora sei arrivato alla terza striscia: *Primavera Rosso Robot*. La reputi una rivincita, quella di ritrovarti sul Manifesto nell'anno in cui festeggia cinquant'anni di pubblicazione?

Ho sempre sognato di pubblicare su "il manifesto", fin da quando ho iniziato seriamente a fare fumetti. Credo che il contesto sia fondamentale per veicolare le proprie storie, e sapere di essere su quelle pagine mi fa stare bene perché quel giornale è una oasi di resistenza culturale bellissima e potente. Inoltre pubblicare fumetti su un quotidiano restituisce al mio mestiere quel senso di intrattenimento popolare ed economico che me lo fa amare. *Primavera Rosso Robot* è una serie che avevo in cantiere da parecchio tempo ma la scintilla è scattata proprio quest'anno, in occasione di due anniversari: i 50 anni del manifesto e i cento del PCI. Quale occasione migliore per proporre questa storia di "splatter marxismo"?

Una battuta dei *Sopravvissuti* recita: «Quando dorme, la gente non consuma: aboliamo la notte!». In tempi di consumismo sfrenato h24, è impossibile precludere un canale di vendita mostruosamente ampio come Amazon. Eppure, hai chiesto alla distribuzione di non vendere su Amazon il tuo ultimo libro, *Cronache dal virus* (disponibile nelle librerie e sul sito di Eris Edizioni). Una scelta etica da sostenere, per il coraggio di voler boicottare un colosso che sta eliminando dal tessuto urbano le librerie fisiche. Che effetto ha avuto questa scelta sul tuo libro? Non credo abbia cambiato molto, e forse qualcuno la considera anche come una mossa retorica. Ma è una scelta che mi è venuta naturale e che rifarei, in linea con lo spirito della casa editrice Eris che in piena pandemia sosteneva le piccole librerie indipendenti. Jeff Besoz alla fine è tra i protagonisti di questo pantheon pandemico, tanto quanto il virus e gli altri personaggi che ho disegnato. Peccato che qualche distributore il libro alla fine ce lo

abbia messo comunque su quei canali, contrariamente alle nostre volontà, però il potere è sempre nelle mani del lettore che può sce-

PER VOLONTÀ DELL'AUTORE E IN ACCORDO CON L'EDITORE, QUESTO LIBRO NON È IN VENDITA SU AMAZON.



SOPRA: IL BOSS DEL COLOSSO MULTIMILIONARIO NEI TURPI SOGNI PROIBITI DEL SIG. MURTAGANE

Una vignetta di "Cronache dal virus"

gliere. A me piace pensare a questo libro come una sorta di concept interattivo, in cui tra le tante storie ce n'è anche una non disegnata e che riguarda proprio il lettore: semplicemente, se lo ordina su Amazon il libro dopo pochi istanti si autodistruggerà! Kaputt!

La Milano jazz di Crepax, così come quella che fa da sfondo alle storie di Paolo Bacilieri, è una Milano diametralmente opposta alla tua. L'hai rappresentata apocalittica nell'opera collettiva "La rabbia" (Einaudi, 2016) mentre nel 2012, per la guida ZERO, hai ritratto una Milano di reietti, vagabondi e ubriacconi. "Plebaglia", come li etichetta il personaggio del gallerista, in una vignetta. Un modo singolare di rappresentare la "città dell'alta classe", in linea con la tua visione del sociale. Che lingua parla la tua Milano?

Adoro la Milano glamour di Crepax e Bacilieri, con le loro citazioni colte e popolari, sono tra i miei autori preferiti di sempre... ma amo anche la Milano più notturna e sorniona di Umberto Simonetta, o quella surreale di Dino Buzzati e anche quella sporca e cinica di alcune storie di Max Bunker. La cosa che più mi piace di questa città è la sua profonda stratificazione, può essere mondana e di plastica o regalare momenti di assurdità umane e neorealismo apocalittico. Dipende da dove guardi, e da quale sia la tua predisposizione del momento. È anche una città profondamente paranoica, che ti sussurra storie distopiche a ogni storta. Se stai lontano dai grandi eventi, e guardi negli angoli più nascosti, puoi trovare realtà incredibili e personaggi unici come Becksman, il bluesman con sombrero, o il leggendario Corbetta del bar Peppuccio, o Marina Madreperla e i suoi concerti improvvisati. Basta guardare bene.

Il tuo corso di fumetto si rivolge agli "stomaci forti".

Come si svolge una tua lezione tipica?

Le prime lezioni si concentrano su come rendere vivo un personaggio a fumetti, qualunque personaggio: anche il più stilizzato sgorbio scarabocchiatto su carta, e a cui non daresti mezzo centesimo, può diventare un ottimo attore per le tue storie. E con piccoli esercizi di stretching grafico puoi renderlo vivo, fargli provare emozioni e suscitare subdola empatia con il lettore. Poi più avanti con gli iscritti si inizia a ragionare come una redazione di fumetti vera e propria, e le lezioni diventano molto simili a riunioni di redazione old school: si cerca di creare un universo narrativo, o una ipotetica rivista, e si inventano storie e personaggi. Lo tengo da sette anni. È evidente: con la tua arte, tu fai politica, strappando al contempo sonore risate. Continuerai a stimolare riflessioni sulla nostra società contorta o hai in mente di virare verso altri lidi, in un prossimo futuro?

Chi lo sa! Ma sulla parte politica forse la fai più seria di quello che è, perché il motore delle mie storie non parte mai dal voler suscitare una riflessione. Alcune tematiche sociali contemporanee mi interessano molto dal punto di vista narrativo per le loro contraddizioni grottesche e per la psicologia dei personaggi coinvolti, e poi sono realtà che spesso cono-

L'UOMO S'USSURRA NELLA PANCIA DELLA GENTE!



Una vignetta tratta da "I Sopravvissuti"

sco bene perché ci sono coinvolto pure io. Però cerco di astrarre, se possibile, perché per me anche l'aspetto dell'intrattenimento e dell'invenzione è molto importante. Adoro quegli autori che utilizzano ad esempio una storia horror, o un cartone animato dalle ambientazioni surreali, per veicolare messaggi politici senza forzature e soprattutto senza mai scadere nella retorica. Così si hanno più chiavi di lettura, si creano mondi che prima non esistevano, e l'opera non invecchia.

Ali Raffaele Matar

Chi ha dato la voce al cinema? Un toscano di Maremma



Lucia Bruni

Ivo Crocchi. Un maremmano gavorranese nella storia del cinema italiano è un libro curioso e interessante di Lorian Salvucci, stampato da Effigi Edizioni nel 2020 che narra come nel 1914, il giovane Crocchi, nato e vissuto fino

a età matura a Gavorrano, piccola cittadina collinare del grossetano, avesse trovato il modo di dare la voce al cinema.

Infatti, come scrive Salvucci (documenti alla mano) nel profilo critico-biografico dell'inventore, il 16 gennaio 1914 costui aveva presentato la domanda per il riconoscimento del brevetto del *Cinetofono* al Ministero dell'Industria e Invenzioni, tramite la Prefettura di Grosseto.

Per oltre un secolo la vasta documentazione di Crocchi che riguarda gli studi, le ricerche, la corrispondenza con istituzioni e privati del mondo del cinema e tanto altro, è rimasta celata al pubblico, ma questa pubblicazione rende giustizia alla memoria.

Lorian Salvucci (medico maremmano appassionato di storia, purtroppo scomparso di recente) racconta come, avendo acquistato diversi anni fa un edificio fatiscente sulla Rocca di Gavorrano, si trovasse a fare una scoperta straordinaria.

Nella soffitta dello stabile, fra travicelli spezzati, mobili, indumenti, pezzi di vetro, e rifiuti di ogni genere, ammassati per l'acqua piovana che entrava dal tetto sfondato, ecco spuntare un mucchio di scartoffie dall'aspetto diverso e originale.

"Conservare carte, lettere, documenti del passato", come si legge nell'introduzione dello stesso Salvucci, "è sempre un lavoro prezioso che accresce i contenuti della storia di cose piccole e grandi che altrimenti resterebbero nell'oblio". Il novello proprietario decide di esaminare queste scartoffie con attenzione. Rivedono la luce così tutte le carte, i documenti e i carteggi di Ivo Crocchi che hanno accompagnato il suo lungo e tormentato cammino di inventore alle prese con estenuanti burocrazie, industrie cinematografiche, stampa ingannevole e tanto altro.

Mostrando il tutto a Maurizio Orlandi, esperto Produttore di cinema, anche lui gavorranese trasferito a Torino, fu deciso di prendere contatto con il Direttore del Museo Nazionale del cinema italiano, il quale confermò l'importanza storica della documentazione.

Siamo negli anni 1913-1914, Crocchi appena ventiduenne (era nato il 23 gennaio 1892), tenta di portare a termine, fra varie sfortunate vicissitudini, la sua invenzione, ma dovranno passare ancora tredici anni prima che il cinema riesca "a parlare".

Intanto Crocchi il 16 gennaio 1914 presenta la domanda per il riconoscimento del brevetto del *Cinefotofono* al Ministero dell'Industria e Invenzioni, tramite la

Prefettura di Grosseto e inizia un ansioso e lungo periodo, caratterizzato da incontri, ricerche, diatribe, delusioni e qualche soddisfazione che andranno avanti per quindici anni. Nel libro di Salvucci troviamo i numerosi documenti originali.

Del resto, l'idea di unire immagini e suono nella stessa pellicola era nata col cinema.

Da quando nel 1887, Le Prince gira il primo "cortometraggio", ovvero immagini in movimento, di tre secondi *Man Walking Around a Corner*, e nel 1888 *Roundhay Garden Scene*, sempre di tre secondi, si comincia a pensare a quanto sarebbe bello, assieme alle immagini, poter sentire anche il parlato.

Dovranno passare ancora quarant'anni prima che questo sogno possa avverarsi.

Tanti inventori si sono dati da fare e fra questi rientra Ivo Crocchi. Il suo primo tentativo, del 1912, fu quello di impressionare e riprodurre nella stessa pellicola immagini e suono me-



Ivo Crocchi

dante una fonte luminosa che agisce sul selenio, sfruttando la proprietà dell'elemento, ossia quella di essere alla luce un buon conduttore di elettricità e sensibile al suono. Fenomeno che non accade se il selenio è al buio come spiega dettagliatamente l'inventore in un numero speciale del 15 maggio 1915 della rivista "L'Illustrazione Cinematografica", dove compare un suo lungo articolo intitolato "L'avvenire della Cinematografia parlante. Il Cinetofono" in cui Crocchi racconta come è giunto all'idea della propria creazione. Ecco qualche passo:

[...] "Usando di un film di dimensioni ingrandite e applicando a lato della scatoletta contenente la membrana un obiettivo fotografico per la presa



"Man Walking Around a Corner" è un cortometraggio di 3 secondi del 1887 di Louis Aimé Augustin Le Prince ed è il primo prodotto cinematografico di cui si abbia notizia



delle scene animate, ecco che si sarebbe risolto il modo di impressionare contemporaneamente l'azione visiva e quella uditiva in uno stesso mezzo con un solo apparecchio. [...] ma avevo dimenticato la cosa più essenziale: la riproduzione! Come, infatti, riprodurre i suoni dal film? Nel disco grammofonico ciò avviene facendo ripassare lo stilo del diaframma sopra i tracciati delle vibrazioni sonore alla stessa velocità con cui queste furono impresse. Ma per rendere suoni e parole i segni bianchi del film quali altri mezzi sarebbero occorsi? In vano mi torturai il cervello [...] Circa un mese dopo trassi dalla mia modesta biblioteca da autodidatta un testo di fisica da poco pervenutomi che non avevo ancora sfogliato e l'occhio cadde su un capitolo 'Le applicazioni del Selenio' che attirò d'un subito tutta la mia attenzione. Appresi così, per la prima volta, l'esistenza di questo elemento, scoperto dal chimico Berzelius nel 1817, e che solo molti anni più tardi si conobbe avere la singolare proprietà - se inserito in un circuito elettrico - di non lasciar passare la corrente stando nell'oscurità, e viceversa di lasciarla passare facilissimamente se illuminato. E, continuando a leggere, appresi ancora come Graham Bell - al quale vuoi attribuire l'invenzione del Telefono - (ancora grida vendetta il fiorentino Antonio Meucci! N.d.R.) si giovasse di questa proprietà del Selenio per trasmettere la parola ad una conveniente distanza. [...] Questa geniale applicazione mi indusse a pensare se fra il Selenio e il nastro frastagliato che avrei ottenuto per l'impressione di tracciati luminosi, vi fosse stata una qualche possibile corrispondenza. Un istante di riflessione bastò a convincermi affermativamente. E, diretta da un preciso senso intuitivo ebbi la visione completa del modo con cui riprodurre le vibrazioni sonore dal film. [...]

Immaginai una comune sala di spettacoli cinematografici con una specie di telefono altisonante posto dietro la tela e comunicante
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente elettricamente con una cella al Selenio, fissata alla macchina di proiezione nella cabina in corrispondenza del condensatore di luce. Fra il condensatore e la cella di Selenio immaginai scorresse il nastro frastragliato formato da striature chiare (grafici delle vibrazioni sonore) su fondo scuro. E' evidente che la cella a Selenio - sensibile all'azione della luce soltanto quando fossero passate parti trasparenti - avrebbe ricevuto tante impressioni luminose per quanti segni chiari fossero passati davanti ad essa. Tali impressioni luminose, facendo variare al resistenza elettrica del Selenio avrebbero generato nel telefono altrettante vibrazioni che si sarebbero comunicate all'aria sotto forma di suoni. Aggiungendo alla sorgente luminosa - in conseguenza dell'ingrandimento del film - un secondo condensatore per la proiezione delle scene animate sullo schermo a traverso il solito obiettivo, il sincronismo delle due azioni, nei riguardi anche della riproduzione, non avrebbe potuto essere che perfetto. [...]

Il libro di Salvucci, ricco di numerosi altri documenti al riguardo, intende mettere in risalto la valenza dell'inventore Crocchi, il quale già da giovanissimo dimostra grande disposizione a sperimentare. Siamo nel 1916, è Direttore dell'Ufficio Poste e Telegrafo di Gavorrano, svolto pare, con alta professionalità, studiava il modo non solo di far parlare il cinema ma anche quello di semplificare le comunicazioni a distanza. Si dice, ci racconta Salvucci, che dal suo appartamento fosse in grado di decifrare i messaggi che, tramite il metodo Morse, arrivavano al suo ufficio postale posto due piani sottostanti.

Richiamato alle armi per la Grande Guerra, fu assegnato come Radiotelegrafista al 2° Corpo d'Armata con operazioni in zona guerra da Udine a Cesena e congedato nel maggio del 1918. Questa lunga assenza non gli giovò certo al procedere delle sue ricerche e tanto meno al disbrigo della burocrazia che riguardava l'invenzione.

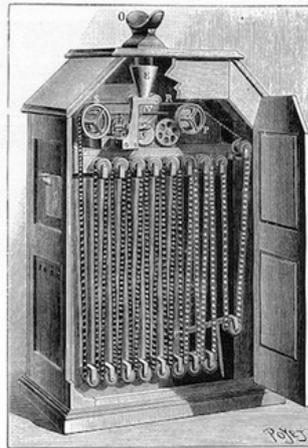
La vasta messe di documentazione a proposito di questi suoi studi la troviamo tutta nel libro di Salvucci: disegni esplicativi, manoscritti, lettere, pagine e pagine di carte bollate, tutte vergate a mano, con l'inoltro delle varie richieste per il riconoscimento dell'invenzione del suo "Cinetografo parlante" e le vicissitudini con le varie aziende a cui si era rivolto per realizzare l'invenzione ed avere il riconoscimento ufficiale.

Per ottenere il brevetto di una invenzione, oltre alla domanda con gli allegati d'obbligo, era necessario dimostrare alla Commissione Ministeriale le novità del prodotto in quanto era ritenuto nuovo quello che nel passato non era mai stato conosciuto, oppure se anche in sperimentazione, se ne ignoravano proprietà e attuazione. Inoltre la legge stabiliva che anche la realizzazione della funzionalità meccanica doveva avvenire entro i tempi stabiliti dalla Commissione Ministeriale che rilasciava il brevetto.

Accadeva spesso che l'inventore, in questo caso il nostro Crocchi, non fosse riuscito a costruire la macchina funzionante nei tempi stabiliti, con il conseguente annullamento della pratica, o ancora che per ovviare a questo inconveniente ed essere preceduto da altri, l'inventore rinunciasse a perfezionare il suo "prodotto". Fra i documenti di Crocchi troviamo ripetuti solleciti alle aziende del settore, come nel caso delle Officine Pio Pion di Milano (e siamo già nel 1923) con le quali poi vengono chiusi i rapporti senza che il "proiettore con la pellicola non perforata" sia realizzato. Ci fu un importante contatto anche con la "Filotecnica dell'ing. Salmoiraghi" (come mostrano le lettere riportate nel libro) che purtroppo non trovò la dovuta attenzione, forse anche perché Crocchi non dette piena fi-



Il Kinetoscopia è un apparecchio ideato da Thomas Edison nel 1888, precursore di un proiettore cinematografico. Fu sviluppato tra il 1889 e il 1892 dall'operatore di Edison William Dickson



ducia a Salmoiraghi.

Fra le varie aziende del settore, contattate all'inizio degli anni Venti troviamo lettere di corrispondenza con risposte negative da parte della "Soc. An. M. Ganzini" di Milano, dalla "San Giorgio" di Borzoli (Genova), dalla "Cinefostampa di Bertoni e Mantegazza, sempre di Milano, e in ultimo, nel marzo del 1925 dalla "Società Anonima Stefano Pittaluga di Torino dove si legge a mo' di esempio:

[...] "ci pregiamo significarVi che non possiamo interessarci alla proposta che cortesemente ci fate poiché essa esula dal n/ lavoro.

La cosa potrebbe richiamare la n/ attenzione soltanto quando entrata in commercio l'apparecchio e dimostratosi praticamente vantaggioso ritenessimo conveniente adottarlo." [...]

Insomma il povero Cocchi dopo anni e anni di avventure e disavventure, tutte presenti con disegni e documenti originali nel libro di Salvucci, si vedrà costretto a desistere. I due progetti di invenzione, sia quello di far parlare il cinema muto, ovvero il suo Cinetofono, sia l'altro di rendere possibile il trascinarsi della pellicola perforata non furono condotti a termine, vuoi per l'interruzione della Grande Guerra, vuoi per l'avversa fortuna o per altri errori, vuoi per la difficoltà di muoversi in un mondo di forte concorrenza con cui venne a contatto lungo il suo travagliato cammino.

Facendo un riepilogo di alcune tappe compiute dal cinema nella evoluzione del sonoro troviamo informazioni interessanti.

Nel 1877 con il fonografo, lo statunitense Thomas Edison registra per la prima volta la voce umana e nel 1879 con il cinetoscopia impressiona il moto continuo; nel 1895 il fratelli Lumière realizzano tramite il proiettore il primo "film" di quarantacinque secondi *L'uscita dalle officine Lumière*; nel 1906 il pisano Pietro Pierini brevetta l'isosincronizzatore ovvero il sincronismo tra film delle immagini e del suono. Il 1910 è l'anno del primo film sonorizzato, a opera del francese Eugène Augustin Lauste: sonoro incluso nella pellicola delle immagini e col 1913 arriva il "cinetofono" di Ivo Crocchi, ossia l'inventore incide nella pellicola delle immagini anche il sonoro, tramite selenio. E ancora due italiani pionieri del "parlato": nel 1921 il messinese Giovanni Rappazzo realizza un film a impressioni di immagini e suono contemporanei e nel 1924, il sardo Bachisio Fancello riesce a sincronizzare perfettamente proiettore e grammofo-

no. Sarà poi il 27 ottobre 1927 a inaugurare il cinema sonoro con la pellicola *Il cantante di jazz*, diretto da Alan Crosland e prodotta dalla Warner Bros, mentre in Italia dovremo aspettare il 1930 con *Resurrectio*, per la regia di Alessandro Blasetti.

E Crocchi? Purtroppo non riuscì ad avere la soddisfazione (con conseguente beneficio pecuniario) di veder portato a termine il risultato del proprio genio. A noi rimane la documentazione di un contesto storico e



"Resurrectio" è un film drammatico italiano del 1930, scritto e diretto da Alessandro Blasetti, primo film sonoro italiano

scientifico che spiega ampiamente la validità delle sue riflessioni, delle sue ricerche e del prezioso contributo offerto per dare la parola al cinema.

Ivo Crocchi, con le sue invenzioni, senza saperlo, si era messo a gareggiare con i più grandi ricercatori dell'epoca possedendo solo capacità deduttiva, tenacia e buona volontà, ma non le conoscenze e i mezzi giusti, anche economici, per affermare il proprio valore.

Il 9 aprile 1972 l'inventore si spegne lasciando a perenne memoria tutto il percorso della propria genialità.

Lucia Bruni

Anniversari

Quarto potere

La ventata rivoluzionaria del cinema, il film più acclamato di sempre, compie 80 anni

Il 1° maggio 1941, al Palace Theatre di New York, l'anteprima mondiale di *Quarto potere*, lo straordinario esordio cinematografico di Orson Welles, allora ventiquattrenne, film che presto divenne fra i massimi capolavori del cinema, opera fondativa della cinematografia e dell'arte e tecnica cinematografica moderna.



Flaubert. Duecento anni fa nasceva il creatore del mito immortale di Emma Bovary



Fabio Massimo Penna

Tra le tante ricorrenze importanti del 2021 spicca quella dei duecento anni dalla nascita di Gustave Flaubert, uno dei massimi geni della letteratura mondiale. Avverso al romanticismo del quale detestava gli eccessi sentimentali, l'autore di *Madame Bovary* (1857) preferiva un'esposizione di fatti resa con stile essenziale e accurato che comunicasse in maniera chiara al lettore il senso delle cose rappresentate. A differenza di molti autori suoi contemporanei lo scrittore francese evitava di inserire commenti personali nei romanzi orientandosi verso una scrittura impersonale. L'autore sceglie i fatti che riporta sulla pagina lasciando al lettore la facoltà di giudicare mentre lui evita di prendere una posizione rispetto a ciò che viene narrato. Flaubert tende, in definitiva, a eliminare ogni indizio della propria presenza nella sua opera. Vissuto in un'epoca che detestava, lo scrittore di Rouen era nauseato dal qualunque piccolo borghese imperante e scelse l'isolamento e il distacco dalla vita sociale trovando rifugio nell'attività letteraria. L'opzione naturalista e realista di Flaubert non preclude, però, una grande attenzione allo stile e all'estetica come dimostra la sua aspirazione a realizzare un'opera esclusivamente formale. In tal senso è illuminante la lettera che scrisse nel 1852 a Louise Colet in cui affermava di avere l'ambizione di scrivere un romanzo sul nulla, privo di soggetto, capace di sostenersi esclusivamente sulla forza interiore del suo stile.

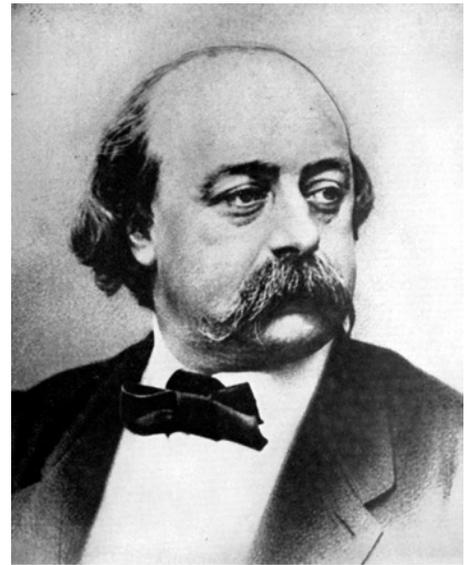
La sua opera più famosa, *Madame Bovary*, fu accompagnata alla sua uscita, prima a puntate sulla *Revue de Paris* e nel 1857 in volume, da uno scandalo e dalle accuse di offesa alla morale e alla religione. Il clamore che ne seguì portò Flaubert in tribunale ma il processo si concluse con l'assoluzione dello scrittore di Rouen. L'ideale romantico di Emma Bovary, donna educata al mito del grande amore, si scontra con il fallimentare matrimonio con un medico mediocre e ottuso e con la soffocante vita della provincia francese. La lettura di novelle romantiche aumentano la crisi esistenziale della donna che prova una profonda sensazione di inutilità che neanche la nascita di un figlio riesce a lenire. Il divario tra le sue alte ispirazioni e il grigio matrimonio nel quale si sente imprigionata la spingono prima tra le braccia di un giovane studente di giurisprudenza e poi di un ricco proprietario terriero. Le sue ambizioni sbagliate la portano alla rovina economica e a subire l'abbandono da parte dei suoi amanti. Disperata la donna si toglie la vita ingerendo dell'arsenico. L'opera mostra il disprezzo dell'autore per i

vacui ideali romantici che sfociano nel ripudio della realtà e nell'atteggiamento vittimistico. Il successo del romanzo è tale che il personaggio di Emma Bovary diventa il simbolo di un certo tipo di carattere sognatore e idealista come riporta la definizione del termine "bovarismo" dal vocabolario Devoto-Oli: "bovarismo: atteggiamento psicologico tendente a valorizzare la fantasia e l'istinto fino alla costruzione di una personalità fittizia in contrasto stridente con la realtà (...) Dal nome del celebre personaggio dell'omonimo romanzo di G. Flaubert (1821-1880)" (Giacomo Devoto-Gian Carlo Oli, il *Devoto-Oli*, vocabolario della lingua italiana, Le Monnier, 2008). Altro personaggio inetto all'azione è Frederic Moreau, il protagonista de *L'educazione sentimentale* (1869), i cui sogni di successi amorosi e di carriera si infrangono contro la dura realtà. Anche il suo grande amore per Mme Arnoux si rivela un'aspirazione irrealizzabile. Scarsa attenzione di pubblico e critica ottenne l'affresco dell'antica Cartagine di *Salammbò* (1862) mentre il postumo *Bouvard e Pecuchet* (1881) narra le vicende di due copisti che, grazie a una ricca eredità, si gettano nel mondo degli affari incappando in una serie di disastri economici. Alla fine, consci dei propri limiti, abbandonano i sogni di gloria e tornano al loro lavoro di copisti.

Flaubert si dedicò anche al teatro scrivendo due lavori che però non ebbero successo: *Il sesso debole* (1873) e *Il candidato* (1874). Vale la pena, comunque, ricordare l'influenza che i romanzi e i personaggi dello scrittore di Rouen ebbero sui drammaturghi successivi: "basti citare per tutti Madame Bovary, le cui figliezioni non sono cessate neppure oggi: da Ibsen ai delusi commediografi intimisti e crepuscolari del nostro Novecento, l'eroina di Flaubert è rimasta presente alla nascita d'innumerabili sorelle minori" (Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico II*, Bulzoni editore, Roma). L'opera del grande scrittore francese finisce inevitabilmente per attirare anche il cinema. Grandi registi del calibro di Jean Renoir, Vincente Minnelli e Claude Chabrol portano sul grande schermo il capolavoro *Madame Bovary*.



Madame Bovary è un film del 1933 diretto da Jean Renoir



Gustave Flaubert (1821 – 1880)

Purtroppo, però, le versioni cinematografiche non replicano il successo del romanzo. Jean Renoir, nella sua pellicola del 1933, intendeva riflettere realisticamente il grigiore e il tedio dell'esistenza umana ma l'opera venne mortificata dall'intervento della produzione che impose alcuni tagli per ridurre la lunghezza, giudicata eccessiva, della pellicola. In questo modo, però, le qualità del lavoro del regista



Jennifer Jones in "Madame Bovary" (1949) di Vincente Minnelli

parigino vennero compromesse. Minnelli, nel 1949, decise di portare sul grande schermo direttamente la figura dello scrittore Flaubert chiamato a difendere la propria opera in tribunale. L'attenzione dello spettatore veniva così rivolta alle accuse di offesa alla morale rivolte al romanzo all'epoca della sua uscita. Si tratta di una versione hollywoodiana che si segnala per l'eleganza delle immagini e l'esattezza della ricostruzione storica. Il film di Chabrol del 1991 è una tagliente critica della mentalità della borghesia della provincia francese. Notevole per intensità e finezza psicologica è l'interpretazione che Isabelle Huppert rilascia del personaggio di Emma Bovary.

Fabio Massimo Penna

Esce Cabiria studi di cinema n. 196 - 197

Sommario

Editoriale

Fellini l'africano

«Che cosa ci sta preparando Fellini?» chiede un missionario italiano all'editore Fausto Di Salvo recatosi in Angola per ritrovare il cognato scomparso. Si tratta, come avrete capito, di una scena di *Riusciranno i nostri eroi...* (1968), di Ettore Scola. E Alberto Sordi, con prevedibile cinismo, risponde: «Ma chi è?», riferito non tanto a Fellini quanto all'inopportuno anziano padre che lo distoglie dall'osservare la nozizia nera da poco convertita mentre sta servendo il pranzo nella missione. Non solo Scola ha voluto omaggiare con una battuta l'amico Federico, ma ha anche evidenziato ciò che Fellini stava diventando in quegli anni: bandiera di italianità, emblema di arte cinematografica nel mondo, interlocutore privilegiato del mondo cattolico. Mi fa pensare a Carlo Carretto, piccolo fratello di Charles de Foucault, che arrivò nella missione di El Albioid, nel deserto algerino, portando con sé, in valigia, le fotobuste di *La strada...*

Ma Fellini e l'Africa sono anche al centro della ricognizione che Roberto Chiesi, responsabile del Centro Studi Pasolini di Bologna, ha realizzato per noi a proposito di un viaggio fatto in Libia, nel 1942, dal futuro regista e allora sceneggiatore, per presenziare – e forse in parte dirigere – un film di propaganda e d'avventura con la coppia Valenti-Ferida rimasto poi incompiuto. La vera avventura fu quella di Fellini e della troupe, costretti a scappare fortunosamente all'arrivo degli inglesi, come leggete. In Libia aveva fatto la guerra come ufficiale medico anche Mario Tobino, lo psichiatra-scrittore con cui Fellini strinse un'amicizia in vista della trasposizione sullo schermo, poi accantonata, delle *Libere donne di Magliano*, il racconto delle esperienze di Tobino nel reparto femminile del manicomio di Lucca. Su quell'avvicinamento, di cui finora poco si sapeva, troverete una lunga disquisizione, arricchita da documenti inediti. E ancora: quante volte Fellini è diventato, apertamente o allusivamente, personaggio di opere letterarie? E come è nata *Fellinette*, il personaggio da lui disegnato per la nipote Francesca che vedete in copertina?

Avevamo già dedicato il fascicolo precedente di «Cabiria» a Fellini, ma le cose da dire su di lui sono talmente tante che uno solo non era sufficiente. Comunque, se non vi basta, proseguendo trovate anche Malick, Pasolini, Eisenstein (all'italiana), Sofia, Welles...

Marco Vanelli

LABORATORIO

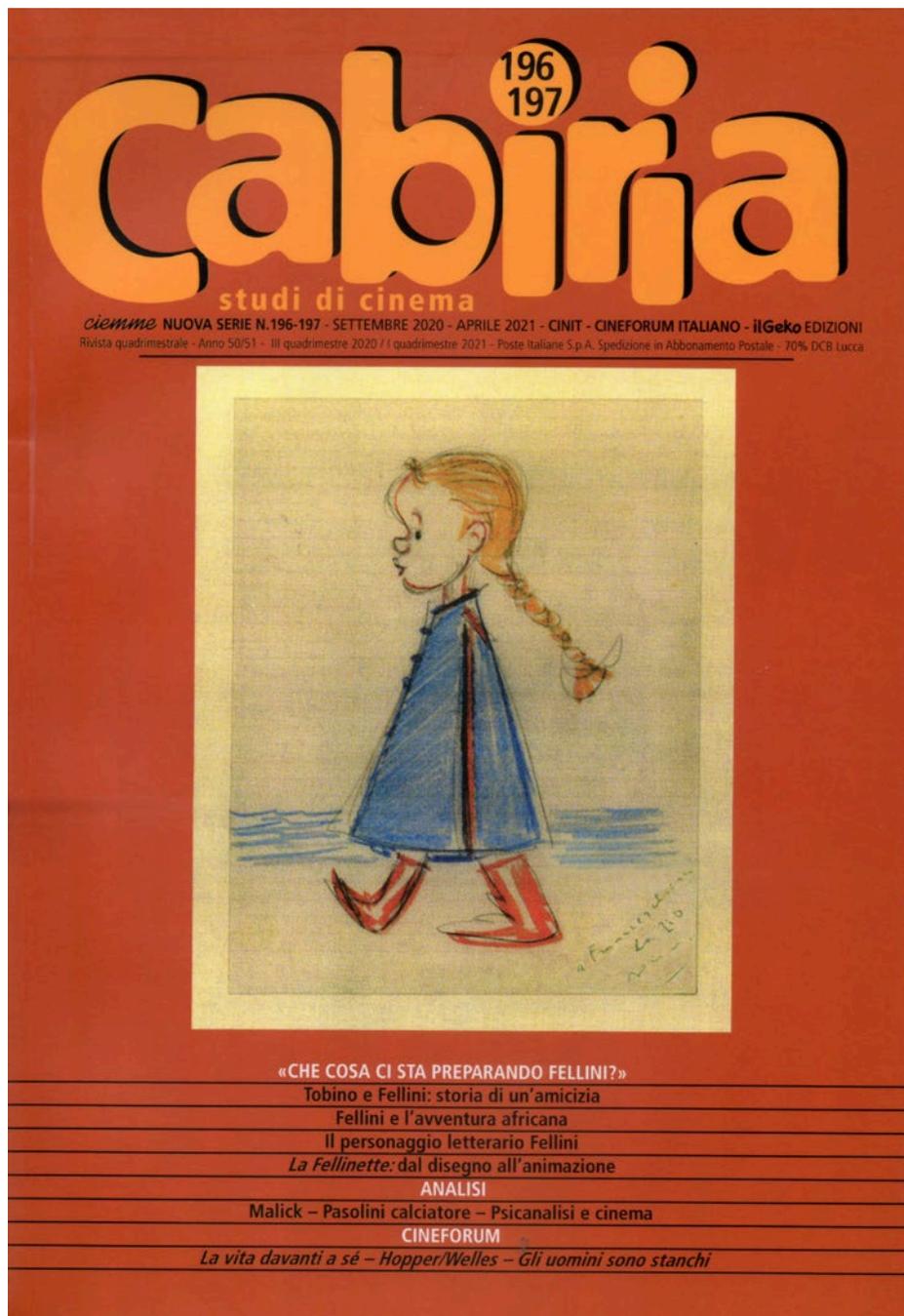
«Che cosa ci sta preparando Fellini?»

- Marco Vanelli: Tobino al cinematografo, Fellini in manicomio. Storia di un'amicizia e di un film mai realizzato

- Roberto Chiesi: «Fu un'avventura memorabile, un sogno». Il misterioso "debutto" salgariano di Fellini

- Giovanni Ricci: Fellini personaggio letterario

- Yehudit Katzir: *Le scarpe di Fellini*



Cabiria
studi di cinema

196
197

ciemme NUOVA SERIE N. 196-197 - SETTEMBRE 2020 - APRILE 2021 - CINIT - CINEFORUM ITALIANO - **ilGeko** EDIZIONI
Rivista quadrimestrale - Anno 50/51 - III quadrimestre 2020 / I quadrimestre 2021 - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in Abbonamento Postale - 70% DCB Lucca

«CHE COSA CI STA PREPARANDO FELLINI?»
Tobino e Fellini: storia di un'amicizia
Fellini e l'avventura africana
Il personaggio letterario Fellini
La Fellinette: dal disegno all'animazione
ANALISI
Malick - Pasolini calciatore - Psicanalisi e cinema
CINEFORUM
La vita davanti a sé - Hopper/Welles - *Gli uomini sono stanchi*

- Michele Cecchini: *Timido omaggio a Giulietta Masina*

- Marco Bellano: *La Fellinette*. Intervista con Francesca Fabbri Fellini e Linda Kelvink

ANALISI

- Vittorio Giacci: *The Tree of Life* di Terrence Malick: l'impassibile bellezza della stasi

- Giovanni Ricci: *Centoventi contro Novecento*: digressioni su Pasolini e il calcio

- Angelo Moscarillo: Il cinema porta dell'inconscio

LIBRI

DOCUMENTI

CINEFORUM

- Marco Vanelli: Il ritorno di Sofia

- Alberto Anile: Davanti al caminetto di Orson. Brevi considerazioni su *Hopper/Welles* con un'intervista a Bob Murawski

- Andrea Fagioli: un corto d'animazione dimenticato: *Gli uomini sono stanchi*

GROOVY MOVIES

- Alberto Anile: Guest Stars (2)

Cinit
Cineforum Italiano



Il tempo della vita

Non è domani, non è altrove, ma è, sempre, ora e qui

Esorterei i professori a usare meno il computer [...] a che serve? Gli studenti, nativi digitali, ne sanno più di chi dovrebbe insegnare loro l'informatica. Ai ragazzi internet fornisce, dopo anni di guerra al nozionismo, un'infinità d'informazioni slegate tra di loro, ma non regala senso critico, connessione dei dati e, quindi, conoscenza. I maestri hanno il compito di sviluppare il senso critico e mettere in connessione i dati. Questi ragazzi bisogna educarli al sentimento per evitare loro l'analfabetismo emotivo: la base emotiva è fondamentale per distinguere tra il bene e il male, tra che cosa è grave e cosa non lo è. E bisogna farli parlare in classe. Il linguaggio si è impoverito. Si stima che un ginnasiale, nel 1976, conoscesse 1600 parole, oggi non più di 500. Numeri che si legano alla diminuzione del pensiero, perché non si può pensare al di là delle parole che conosciamo. E la scuola è il luogo dove riattivare il pensiero.
(Umberto Galimberti, *L'informatica svilisce l'intelligenza. Professori, usate meno il computer*, in *Oggiscuola del 15 febbraio 2020*)



Antonio Lorù

Nasciamo e dobbiamo morire. Moriamo non perché ci ammaliamo, ci ammaliamo perché siamo mortali. La malattia è solo un memènto, un appunto che la nostra condizione mortale ha preso per ciascuno di noi, uomini, animali, piante e cose, cose che chiamiamo illusoriamente naturali e cose artificiali. Tutto sotto alla legge del tempo, i greci antichi sono stati coloro che meglio hanno nel profondo capito la nostra ineludibile condizione, la fatalità, la destinalità comune con cui tutti i singoli destini sono legati in maniera inscindibile, come l'universale logico al particolare logico. Nasciamo e moriamo. Tra le due cose, l'unica cosa intelligente da fare è vivere. Perché, certo è il *memènto dei morti*, ma altrettanto certo dev'essere il *memento dei vivi*: *ricorda che devi morire*, ripete fino allo sfinimento il piagnone savonaroliano a un divertito Massimo Troisi proiettato per incantamento nella Firenze del Rinascimento; ricordiamoci però che dobbiamo anche vivere, abbiamo il sacro e santo dovere di vivere. Vivere a misura d'uomo, se nel frattempo, l'uomo non è sostanzialmente cambiato, se non è intercorsa, tra l'epoca rinascimentale e moderna e quella nostra attuale, contemporanea, moderna e digitale, una mutazione antropologica, e siam diventati qualcosa d'altro che dobbiamo ancora comprendere a fondo; comprendere se siamo ancora umani oppure cyborg, umanoidi, androidi, nuove, e in buona parte ancora sconosciute macchine biologiche. Nel mondo-tempo della tecnica, l'uomo è sempre padrone della macchina, dalla più semplice alla più affinata, dalla mascella d'onagro che impugna nelle savane africane e nelle steppe asiatiche, appena riesce a conquistare stabilmente la posizione eretta e a liberare l'uso degli arti superiori trasformati in mani per difendersi e offendere in un ambiente ostile traboccante di difficoltà, alla più evoluta macchina per scrivere meccanica, la tecnica ha bisogno dell'uomo. La tecnologia no. La tecnologia opera una reificazione dell'uomo, che da signore e padrone delle cose diventa cosa tra le cose, non più soggetto consapevolmente controllore delle macchine ma, sempre più spesso e più diffusamente, oggetto,

appendice delle macchine stesse, che lo usano in funzione puramente meccanica, più di quanto l'uomo usi consapevolmente e quindi responsabilmente le macchine, che nel mondo tecnologico diventano sempre più smart (intelligenti) e l'uomo (sempre più uomini), sempre più idiot (idiota). Siamo di fronte a una nuova forma di alienazione, l'alienazione tecnologica, che si aggiunge a quelle classiche, dall'hegeliana dello spirito, che individua nel non riconoscere in sé stesso il depositario dello *spirito del mondo* e se ne aliena a favore degli elementi naturali (acqua, aria, terra, fuoco), o proiettando i suoi desideri, la sua volontà di potenza in costrutti che prendono la forma intellettuale della divinità, declinata al plurale (politeismi) o al singolare (monoteismo), come nelle tesi sulla religione di Ludwig



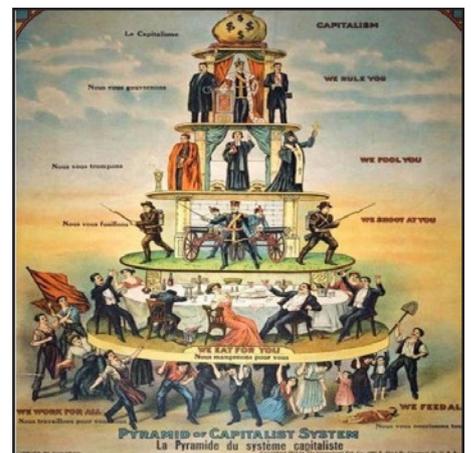
Troisi - (Ricordati che devi morire!) "Non ci resta che piangere" (1984) di Roberto Benigni e Massimo Troisi

Feuerbach e, con accenni e intenzioni diverse, Friedrich Nietzsche, o a quella che ha origine dall'alienazione economica che prende poi la forma di tutte le altre alienazioni, individuata e descritta da Karl Marx nelle sue opere, e che riguarda tutti, non solo, come parrebbe a una prima e superficiale vista, i poveri, ma anche i ricchi e i potenti, i *padroni del vapore*, che si alienano nel mondo capitalistico ridotto alla sola dimensione economico-finanziaria, la possibilità di avere rapporti veri, umani, con sé stessi, gli appartenenti alla loro stessa classe e ceto, il resto degli uomini, la maggioranza, che non possedendo mezzi di produzione e denaro, sono costretti a vivere sotto la tirannia del denaro che ogni valore coinvolge, avvolge e stravolge, riducendo a mero, brutale prezzo, tout court la vita stessa. In un mondo siffatto gli stessi capitalisti sono schiavi del Dio Denaro, essere supremo dell'imperante monoteismo finanziario. In un mondo siffatto, tutto sommato, è però meglio essere detentori dei mezzi di produzione della ricchezza materiale

e intellettuale, piuttosto che dover vendere al peggior offerente la propria forza lavoro, materiale o intellettuale, (sempre che esista una differenza). Insomma, meglio essere ricchi che poveri. Allora dobbiamo *agitarci e studiare* per capire la realtà, questa triste realtà, per cambiarla. Soprattutto i giovani, (le energie sono sempre giovani), per costruire un mondo di uomini e donne, giovani e meno giovani e non solo un mondo monodimensionale d'imprenditori, professionisti, lavoratori e lavoratrici, studentesse e studenti, alunni, scolari. Un mondo che rispetti il tempo della vita mortale. L'unica. Questo non deve spaventare, ma invogliare gli uomini di oggi a lasciare questo nostro mondo nelle condizioni migliori possibile per le nuove vite, uniche e mortali che verranno dopo di noi, domani. Non è così

difficile, poiché la vita l'abbiamo vissuta in parte con gli uomini che sono passati e in parte con quelli che dopo di noi potranno fare il mondo migliore o peggiore di quello che lasciamo loro, ma sempre, nel bene e nel male, a immagine e somiglianza dell'uomo del tempo. Questa nuova forma di capitalismo naturalizzato e fatalizzato, sempre più ci disumanizza, e gli intellettuali, le orecchie, gli occhi, ma soprattutto la mente dei popoli, stanno giocando un ruolo importante in questo gioco perverso, rinunciando, in cambio di niente, qui sta la magia del capitalismo attuale, al ruolo storico-sociale, dacché mondo storico è mondo storico, di educatori, per quello ben diverso di addomesticatori, nel grande circo liberista globale. A questo punto le ipotesi son due: o il

segue a pag. successiva



La piramide del sistema capitalista

segue da pag. precedente

mondo della storia, come conquista di spazi di libertà e opportunità per tutti è finito, come non in pochi hanno nel corso del Novecento sentenziato, e passato e futuro non sono più categorie del tempo oggetto o intuizione pura o misura o come diamine ci pare, e allora scienziati, letterati, artisti, insegnanti, giornalisti indipendenti e non lettori di comunicati o veline, sociologi, psicologi, tutti quelli che in qualche modo si occupano di fisiologia e patologia delle menti individuali e di quella grande mente comune, variegata e composita, dialettica, soprattutto, che chiamiamo visione del mondo, che comprende la mia, quella del mio gruppo parentale e locale, quella della mia appartenenza, per fortuna o purtroppo, cantava Gaber, alla mia nazione e alla sua cultura, quella più vasta, europea e mondiale, tanti mondi messi insieme senza che nessuno ne sia annichilito, non servono più a niente, anzi sono un detrito del passato che sporca e ostacola il cammino del presente su questa autostrada mondiale della condivisione, oppure il racconto nasconde una realtà molto diversa, per certi aspetti diametralmente opposta, e allora gli intellettuali servono, eccome, ma servono intellettuali coraggiosi, capaci di *decostruire* il racconto, per formare, educare oggi, uomini e donne intellettualmente sapienti, coraggiosi e onesti. Questo capitalismo non può essere compreso solo con la conoscenza storico-dialettica delle categorie tradizionali dei suoi sostenitori, l'economia classica di Smith e Riccardo e soci, la macroeconomia di Keynes, l'attuale, trionfante liberismo, e neanche quella dei suoi tenaci avversari, Marx e Gramsci, tra gli altri, su tutti. Il capitalismo tradizionale rendeva poveri quelli che un tempo si chiamavano salariati, oggi possiamo dire, senza forzare la realtà che in condizioni molto prossime alla povertà sono tutti i dipendenti e gli imprenditori titolari di piccole imprese, operanti nel privato e pubblico, per il tramite del mercato del lavoro, mettendo sul piatto della bilancia della domanda e dell'offerta, con la forza della proprietà dei mezzi di produzione, lo stesso lavoro, tutto il lavoro, anche quello che un tempo, ingenuamente si pensava e se ne chiamava fuori da questo indecente mercato. L'ultimissimo capitalismo si è anche inventato il modo di far lavorare molto, molto di più, tutti i dipendenti, pagando il lavoro sempre di meno, molto, molto di meno, in termini relativi (al potere d'acquisto) e in termini assoluti, (il passaggio da lira a euro, in Italia, per esempio), con rinnovi contrattuali alleggeriti da tagli a salari e stipendi, nominali e non solo reali, e, magia delle magie, sempre di più, con la grande trovata dello smart working, nel pubblico e nel privato, e con le partite IVA, non utilizzando più neanche i mezzi di produzione (pubblici e privati) del capitale e del capitalista, ma quelli dei dipendenti! Energia compresa. Quella intellettuale, quella fisica e la fonte di energia necessaria a *far girare la macchina*. Sempre del dipendente. Ovviamente. Verrebbe da ridere, ma non è il caso.

Antonio Loru

La giornata dell'orgoglio romanò: la memoria del Samudaripen



Marco Asunis

Il 16 maggio 1944, nello Zigeunerlager di Auschwitz-Birkenau, veniva ordinato lo sterminio delle migliaia di bambini, donne e uomini rom e sinti prigionieri nel campo. Una tenace ed eroica resistenza impedì che quelle migliaia di persone quel giorno venissero tutte inviate nelle camere a gas. I nazisti in quella giornata furono obbligati a desistere e a cambiare strategia. Nei due mesi successivi, più o meno 2.000 rom furono trasferiti in altri lager e gli altri rimasti, 2.897 tra bambini, donne e vecchi, verranno trascinati nelle camere a gas e uccisi il 2 agosto. La giornata del 16 Maggio, ricordata come "Giornata della Resistenza rom e sinta" o "Giornata dell'orgoglio romanò", preceduta da una conferenza stampa a cui **Diari di Cineclub** ha presenziato insieme a tante altre testate giornalistiche, è stata anche quest'anno commemorata nella cittadina di Lanciano, in Abruzzo. In questo luogo, da tempo l'evento è diventato un concreto e straordinario simbolo di memoria e di resistenza del popolo rom e sinti contro le barbarie del nazismo e del fascismo durante il secondo conflitto mondiale. Lanciano, città medaglia d'oro al valore militare per la Resistenza ed unica città in Italia, in compagnia di Monserrato in Sardegna, ad ospitare un monumento dedicato al *Samudaripen*, termine che segnala il significato di *sterminio o genocidio* nella storia del popolo gitano. La ricorrenza è stata aperta con il ricordo e la deposizione di una corona d'alloro sul Monumento al Samudaripen dai sindaci dei Comuni gemellati di Lanciano e Laterza e di quello di Campobasso. La manifestazione, ripresa in diretta in streaming (può ancora essere rivista in www.abruzzolive.tv), ha richiamato il sostegno di tantissime associazioni



Lanciano, in occasione dell'anniversario della rivolta dei Rom e Sinti nei campi di concentramento nazisti



Samudaripen, il genocidio dei Rom e Sinti

democratiche e istituzioni pubbliche, con interventi del Direttore dell'UNAR Triantafillos Loukarelis, del sindaco di Lanciano Mario Pupillo e dell'assessore alla cultura Marusca Miscia, del sindaco di Campobasso Roberto Gravina, del sindaco di Laterza Francesco Frigiola e di quello del presidente dell'associazione Them Romanò onlus Santino Spinelli. Proprio Santino Spinelli, dottore e professore di etnia rom, artista di fama internazionale, Commendatore della Repubblica Italiana, scrittore, poeta, saggista, musicista, compositore, etnomusicologo e docente universitario di Lingua e Cultura Romanì, è stato l'ideatore e il principale regista dell'incontro, meravigliosa manifestazione a favore dell'inclusione e della pace, rivolta quest'anno in particolare al mondo delle scuole. È lo stesso Santino Spinelli l'autore dei brani musicali del concerto finale etno - sinfonico eseguito nel bel teatro di Lanciano dalla prestigiosa Orchestra Sinfonica "G. Rossini" unita ai musicisti solisti dell'Orchestra Europea per la Pace e all'Alexian Group dello stesso Spinelli, un sodalizio musicale questo che già da diversi anni tiene concerti di musica romanì in tutta Italia e all'estero. Caratteristica particolare dell'Alexian Group è quella che a farne parte e a far compagnia a Santino Spinelli sia presente il resto della sua famiglia con i suoi tre figli, tutti provetti musicisti che lo accompagnano sempre sui palchi di tutto il mondo: Gennaro, impegnato alle percussioni e soprattutto al violino, Evedise all'arpa e Giulia al violoncello. Nascosta ma per questo non meno importante, quale abile e instancabile tessitrice dei fili dell'organizzazione complessiva, Daniela De Rentiis, madre e moglie di questa meravigliosa famiglia. Alla chiusura dell'evento, in modo commosso Santino ha voluto ricordare i suoi genitori recentemente scomparsi, l'ultimo il padre colpito dal Covid - 19 appena qualche mese fa. Gennaro, come il nome a cui è stato dato al nipote, portava in sé la storia vissuta di vittima concreta dei soprusi conseguenti alle leggi razziali del fascismo e che ha trasferito con tenacia e sensibilità alla propria famiglia e alla propria comunità. Per la sua triste dipartita, sia Santino che Gennaro junior si sono presentati con la barba lunga a segnare lutto e dolore nella tradizione rom per la morte fisica del loro caro, sebbene anche attraverso questo incontro la sua immagine e i suoi insegnamenti morali e spirituali rimangano ancora ben presenti e vivi per tutti loro.

Marco Asunis

Media Partner Festival - Diari di Cineclub 2021



www.cinecircularomano.it



www.edinburghshortfilmfestival.com



www.valdarnocinemafilmfestival.it



internationalpoliceawardartsfestival.it/



www.romafilmcorto.it



www.sardiniarcheofestival.it



www.premiocentottanta.it



lunigianacinemafestival.movie.blog



festivaldelcinemalbanese.it



www.fotogrammadoro.com



www.facebook.com/events/244166730681451



www.premiozavattini.it



www.babelfilmfestival.com



www.istitutocinematografico.org



www.cinelatino.trieste.org



www.cinenapolidiritti.it



www.festivalcinemasicilia.org



www.rassegnalicodia.it



www.firenzearcheofilm.it



www.tiranafilmfest.com



www.laspeziafilmfestival.it



www.caminhos.info/call

Abbiamo ricevuto

Nazareno Taddei e la Mostra del cinema

Le iniziative in ricordo di padre Taddei al Lido di Venezia dal 2006 al 2016 a 100 anni dalla nascita

“Ho deciso di raccogliere in una unica pubblicazione quanto è stato fatto nell’ambito della Mostra internazionale d’arte cinematografica in ricordo di padre Nazareno Taddei sj (1920 - 2006) a partire dal convegno organizzato nell’anno della morte e ospitato nella Sala convegni del Casinò al Lido di Venezia a cui ha fatto seguito, dall’anno successivo, l’istituzione del Premio «Padre Nazareno Taddei sj» (con il patrocinio della Compagnia di Gesù, dell’Ufficio nazionale per le comunicazioni sociali della Conferenza episcopale italiana e del Ministero per i beni e le attività culturali) assegnato ogni volta, per dieci edizioni, dalla 64ma alla 73ma, al film in concorso capace di «esprimere autentici valori umani con il miglior linguaggio cinematografico». Dei dieci film premiati vengono riproposte le letture e le cerimonie di consegna del Premio, nella convinzione che anche questo sia un modo per rendere omaggio e ricordare padre Taddei a cento anni dalla nascita.”

Gabriella Grasselli - presidente CiSCS

Premio Padre Nazareno Taddei Sj
Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia
premi collaterali

Istituito nel 2007, in occasione del primo anniversario della morte di padre Taddei, il Premio ha avuto come madrina Claudia Koll ed è stato accolto positivamente dalla critica e apprezzato anche perché l’unico intitolato a un sacerdote, gesuita, che ha dedicato la sua vita allo studio del linguaggio cinematografico e dei media ed ha sostenuto con la sua presenza la Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia fin dal suo inizio.

L’idea del Premio è nata da un appunto di P. Taddei trovato tra i suoi scritti dove manifestava l’intenzione di fondare a Venezia un Premio Edav da assegnare al film in Concorso, capace di «esprimere autentici valori umani con il miglior linguaggio cinematografico». Il Premio consiste in una Targa d’Argento.

- Patrocinio della Compagnia di Gesù «riconoscendo a P. Taddei il valore dei suoi studi nel campo dei linguaggi massmediali ... e lo spirito apostolico ... in una dimensione di grande rilievo nella cultura contemporanea».

- Patrocinio dell’Ufficio Nazionale per le Comunicazioni sociali della Conferenza Episcopale Italiana «considerata la levatura culturale e morale del padre Taddei».

- Patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Il Premio Taddei, alla cui costituzione ha collaborato Gian Luigi Rondi (*Il Tempo*) e ne è stato presidente onorario, ha visto presidenti di Giuria: 2007-2008 Morando Morandini (*Il Giorno*), 2009-2011 Paolo Mereghetti (*Corriere*

Nazareno Taddei e la Mostra del cinema



Le iniziative in ricordo del «padre»
al Lido di Venezia dal 2006 al 2016

edito da

Roma

Nazareno Taddei e la Mostra del Cinema. In copertina, nel riquadro, da sx, padre Taddei, don Cuba (Danilo Cubattoli) e don Giorgio Bruni nel 1988 all’hotel Excelsior per il «Premio Ragazzi e cinema».

della Sera), 2012-2013 Piera Detassis (*Ciak*), 2014-2015 Anselma Dell’Olio (*Cinematografo Rai*) e 2016 Gianluigi Bozza (*L’Adige*).

Il Premio è stato assegnato:

2007 al film *La graine et le mulet* (Cous Cous) di Abdellatif Kechiche

2008 al film *Il papà di Giovanna* di Pupi Avati

2009 al film *Lebanon* di Samuel Maoz

2010 al film *Ovsyanki* (Silent Soul) di Aleksei Fedorchenko

2011 al film *Tao Jie* (A Simple Life) di Ann Hui

2012 al film *Pietà* di Kim Ki Duk

2013 al film *Philomena* di Stephen Frears

2014 al film *Birdman* di Alejandro G. Iñárritu

2015 al film *Marguerite* di Xavier Giannoli

2016 al film *Paradise* di Andrei Konchalovsky

ciscs@edav.it - www.edav.it

Via Giolitti 208 - 00185 Roma (Italia)

Per leggere e scaricare il documento

[Nazareno Taddei e la Mostra del Cinema](#)

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 25 aprile - al 22 maggio 2021

19. Edizione del Florence Korea Film Fest | Prima Puntata. Prima Giornata. 21-28 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |22.05.2021|19:55 | <https://bit.ly/3vdDFCr>
Le persecuzioni razziali e la Shoah | VII Puntata. “Il processo Eichmann”. Conduce Giorgio Ajò. |21.05.2021|11:21 | <https://bit.ly/3fR3H8n>
Roma e i suoi fasti | Trentaduesima Puntata. “I figli di Costantino il Grande”. Conduce Roberto Luciani. |21.05.2021|08:36 | <https://bit.ly/345RSW5>
19. Edizione del Florence Korea Film Fest | Prima Puntata. Introduzione al Festival. 21-28 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |21.05.2021|17:38 | <https://bit.ly/3wpWT8m>
Daniela Murru legge Gramsci (LV). Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci dal carcere milanese di San Vittore a sua madre Giuseppina Marcias: Milano, 12 marzo 1928. |21.05.2021|03:39 | <https://bit.ly/3hF7OHI>
Pasolini legge Pasolini | Prima Parte. Il canto popolare (1952-1953), Edizioni della Meridiana, Milano, 1954. |20.05.2021|05:58 | <https://bit.ly/3ff9yRe>
QL Quaderni Letterari | Undicesima Puntata. La narrativa per bambini e ragazzi. Intervista (via streamyard) alla scrittrice lombarda Annalisa Strada. Conduce Maria Rosaria Perilli |20.05.2021|34:46 | <https://bit.ly/3Bltnmh>
Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XLVI). “Terza ed ultima parte - Le Ceneri di Gramsci, raccolta omonima edita nel 1957 da Garzanti”. |20.05.2021|07:54 | <https://bit.ly/2SaLAXc>
Ut pictura poësis | Prima Puntata. Giovanni Costetti. Conduce Sebastiana Gangemi |19.05.2021|07:3510 | <https://bit.ly/3fuVXIS>
Alfred Channel | Decima Puntata. 10 FILM sul tempo e le sue varianti condotta da Giorgio Campani. |19.05.2021|14:54 | <https://bit.ly/3tXA6il>
Nobel per la letteratura | Quarantunesima Puntata. Imre Kertesz, premiato nel 2002. L'incipit del romanzo “Essere senza destino”, 1975. Conduce Maria Rosaria Perilli. |19.05.2021|04:03 | <https://bit.ly/2S1FuDU>
Poesia del '900 (XLVIII). Pierfranco Bruni legge K. Gibran, “Farò della mia anima uno scrigno” 1912, da “Le ali spezzate”, 1912. |18.05.2021|01:22 | <https://bit.ly/3BbHPB2>
La lanterna magica di Bergman | Tredicesima Parte. L'estate sensuale di Monika. Conduce Roberto Chiesi. |18.05.2021|09:07 | <https://bit.ly/3eSrdT4>

[ly/3eSrdT4](https://bit.ly/3eSrdT4)

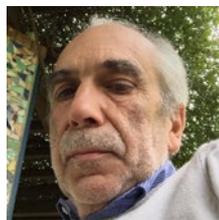
Raccontare la Fotografia | Settima Puntata. Luigi Ghirri, il mondo che guarda il mondo. Conduce Iris Claudia Pezzali |17.05.2021|47:32 | <https://bit.ly/3olXYeu>
Artistica-Mente | Venticinquesima Puntata. La Scultura Greca. Conduce Mariella Pizziconi. |17.05.2021|07:03 | <https://bit.ly/3yj7PGk>
Le persecuzioni razziali e la Shoah | VI Puntata. 16 ottobre 1943 della mia famiglia. (IV parte). Conduce Giorgio Ajò. |14.05.2021|12:03 | <https://bit.ly/2SPpd5s>
Roma e i suoi fasti | Trentunesima Puntata. “Gli imperatori Costantino e Massenzio”. Conduce Roberto Luciani. |14.05.2021|14:33 | <https://bit.ly/3tPhq4e>
Daniela Murru legge Gramsci (LIV). Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci dal carcere milanese di San Vittore a sua cognata Tatiana Schucht: Milano, 5 marzo 1928. |14.05.2021|06:58 | <https://bit.ly/3vWCjfs>
Frammenti dall'Inferno | Canto: Pater Nostro. Musicato dal M° Daniele Andriola, cantante interprete Marcello Vargetti |13.05.2021|04:42 | <https://bit.ly/3hmyrjv>
Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XII). Dedicata a Monica Vitti e al film da lei interpretato “La ragazza con la pistola”. |13.05.2021|07:53 | <https://bit.ly/2SQUnJP>
Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XLV). “Seconda parte - Le Ceneri di Gramsci, raccolta omonima edita nel 1957 da Garzanti” |13.05.2021|03:29 | <https://bit.ly/3uEOI7s>
Carmen De Stasio introduce Giorgio Moio. I sogni, i pensieri nelle parole (16°): la poetica del sempre. |12.05.2021|10:26 | <https://bit.ly/3tMnLh6>
Nobel per la letteratura | Quarantesima Puntata. Gunter Grass, premiato nel 1999. La poesia “Quello che deve essere detto”, 1992 Conduce Maria Rosaria Perilli. |12.05.2021|05:32 | <https://bit.ly/3bn3qZj>
Poesia del '900 (XLVII). Pierfranco Bruni legge Alba Florio, “Quando finirà la notte” 1956, da “Come da mare a riva”, 1956. |11.05.2021|01:23 | <https://bit.ly/3y24oUo>
La lanterna magica di Bergman | Dodicesima Parte. “Bergman e la città straniera”. Conduce Roberto Chiesi. |11.05.2021|11:13 | <https://bit.ly/3bf4lek>
Artistica-Mente | Ventiquattresima Puntata. L'Altare di Pergamo. Conduce Mariella Pizziconi. |10.05.2021|04:14 | <https://bit.ly/2R-DOlWH>

Le persecuzioni razziali e la Shoah | V Puntata. 16 ottobre 1943. I superstiti della retata (III parte). Conduce Giorgio Ajò. |07.05.2021|34:53 | <https://bit.ly/3vOsi3N>
Roma e i suoi fasti | Trentesima Puntata. “Costanzo I Cloro, Massimino II Daia, Flavio Severo”. Conduce Roberto Luciani. |07.05.2021|07:54 | <https://bit.ly/2PWfwRw>
Daniela Murru legge Gramsci (LIII). Lettura delle due lettere scritte da Antonio Gramsci dal carcere milanese di San Vittore a sua madre Giuseppina Marcias: Milano, 6 febbraio e 5 marzo 1928. |07.05.2021|07:18 | <https://bit.ly/3bbHOyK>
Frammenti dall'Inferno | VI Brano. Il M° Sergio Ciulli interpreta Dante - VI Brano: La terra lacrimosa... Introduzione musicale del M° Daniele Andriola. |06.05.2021|02:33 | <https://bit.ly/3toPMeg>
Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XLIV). “Prima parte - Le Ceneri di Gramsci, raccolta omonima edita nel 1957 da Garzanti”. |06.05.2021|06:07 | <https://bit.ly/2SyOysB>
Nobel per la letteratura | Trentanovesima Puntata. John Steinbeck, premiato nel 1962. Dal romanzo “La valle dell'Eden”, l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |05.05.2021|04:20 | <https://bit.ly/3b3vYa2>
Poesia del '900 (XLVI). Pierfranco Bruni legge Giorgio de Chirico, “Sfuggevolezza Visione” 1973, da “La casa del poeta”, 2019. |04.05.2021|01:21 | <https://bit.ly/2Rmq2SC>
Raccontare la Fotografia | Sesta Puntata. LUIGI GHIRRI, L'Infinito sguardo Conduce Iris Claudia Pezzali. |03.05.2021|17:44 | <https://bit.ly/2PQ4BJe>
Artistica-Mente | Ventitreesima Puntata. Il Tempio greco. Conduce Mariella Pizziconi. |03.05.2021|08:23 | <https://bit.ly/3gVQtcI>
BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Nona Puntata. Ottavo giorno. 24 Aprile – 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |02.05.2021|29:33 | <https://bit.ly/2ReAgnS>
BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Ottava Puntata. Settimo giorno. 24 Aprile – 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. |01.05.2021|30:47 | <https://bit.ly/3taUKv3>
Primo Maggio 2021 | W la Festa internazionale del lavoro. Conduce Maria Giovanna Pasini. |01.05.2021|04:17 | <https://bit.ly/3nAS1KI>
Le persecuzioni razziali e la Shoah | IV Puntata. 16 ottobre 1943 (II parte), la razzia degli ebrei
segue a pag. 59

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diariicineclub

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



Nicola De Carlo

Should Tall Men Marry? è un cortometraggio muto del 1928 diretto da Louis J. Gasnier[1]. Prodotto da Hal Roach, il film ha tra gli interpreti anche Stan Laurel. | <https://youtu.be/0w8yMtSjYxI>

<https://youtu.be/0w8yMtSjYxI>

Elefanti che volano (Flying Elephants) è un cortometraggio muto del 1928 prodotto da Hal Roach per la Pathé Comedy, diretto da Frank Butler e interpretato da Laurel & Hardy. | <https://youtu.be/qhot8nbAT8I>

I due ammiragli (Men o' War) è un cortometraggio del 1929 diretto da Lewis R. Foster. | <https://youtu.be/bYiUCPmVSvo>

Libertà (Liberty) è un film del 1929 con Laurel & Hardy diretto da Leo McCarey e prodotto da Hal Roach. | <https://youtu.be/rMi9Y2B-cu4>

Affari in grande o Grandi affari (Big Business) è un cortometraggio muto del 1929 diretto da James W. Horne. È l'ultimo film muto della coppia. | <https://youtu.be/d5wP9qrM8s0>

Lavori forzati (The Hoose-Gow) è un cortometraggio del 1929 diretto da James Parrott con Stanlio & Ollio. | <https://youtu.be/pq1F-SA19PII>

I ladroni (Night Owls, nell'originale inglese) o Ladroni è un cortometraggio del 1930 con Stanlio e Ollio. | <https://youtu.be/KhVXztjBsjo>

Un nuovo imbroglio (Another fine mess, nell'originale inglese), conosciuto anche nelle altre versioni Un altro bel pasticcio (doppiato dalla coppia Crocchio/Fiorentini) e Un nuovo bell'imbroglio (doppiato dalla coppia Ariani/Garinei), è un cortometraggio del 1930 con Stanlio e Ollio. È il re-make parlato del corto muto Zuppa d'anatra sempre interpretato dalla coppia nel 1927; nonché con soggetto tratto da una commedia teatrale di Arthur J. Jefferson, padre di Stan Laurel (Stanlio stesso). | <https://youtu.be/VBkuN2tJnv4>

Muraglie (Pardon Us, nell'originale americano; Jailbirds, nella versione britannica) è un film del 1931 diretto da James Parrott, con Stan Laurel e Oliver Hardy. | <https://youtu.be/Z16o1dpYnBs>

La sposa rapita (Our Wife) è un cortometraggio del 1931 con Stanlio e Ollio. | <https://youtu.be/K5N8dJYY-AU>

Il Circo è fallito (The Chimp) è un cortometraggio del 1932 diretto da James Parrott con Stanlio e Ollio. | <https://youtu.be/k9ZFHWo-NEjg>

Il compagno B (Pack Up Your Troubles), conosciuto anche col titolo Conoscete Mr. Smith?, è un film del 1932 diretto da George Marshall e Raymond McCarey e interpretato da Stan Laurel e Oliver Hardy. | <https://youtu.be/JKPEW7VGYIg>

Il regalo di nozze, conosciuto anche nella versione di Franco Latini e Carlo Croccolo come Regalo d'onore (Me and My Pal in inglese), è un cortometraggio del 1933 diretto da Charley Rogers con Stanlio e Ollio. | <https://youtu.be/rpyitels2ew>

Abbasso la pappa (Mush and Milk) è un cortometraggio comico del 1933 diretto da Robert McGowan con le Simpatiche canaglie. | <https://youtu.be/l9we-H2E-om>

Fratelli di sangue (Thicker than water, nell'originale inglese) è un cortometraggio del 1935 interpretato da Stanlio e Ollio. | https://youtu.be/8Z8_JgiG1SI

La ragazza di Boemia (The Bohemian Girl) distribuito in Italia anche con il titolo Noi siamo zingarelli, è un film del 1936 diretto da James W. Horne, Charley Rogers e, non accreditato, Hal Roach, che ne fu anche produttore. I titoli di testa italiani della versione doppiata da Mauro Zambuto e Alberto Sordi riportano erroneamente che la regia è di Raymond McCarey. Il film fu interpretato da Stan Laurel e Oliver Hardy. Tra gli altri attori, anche Thelma Todd, famosa attrice del cinema muto che, durante le riprese, morì in circostanze misteriose. | <https://youtu.be/ZZCc-lw8Jvg>
Allegri Gemelli (Our Relations), noto anche come I nostri parenti, è un film del 1936 diretto da Harry Lachman e interpretato da Stan Laurel e Oliver Hardy. È l'unico lungometraggio della coppia in cui i due comici si sdoppiano; avevano già recitato in doppia parte in due cortometraggi: I monelli (1930) e Anniversario di nozze (1933). È il primo dei due film co-prodotti anche da Stan Laurel. | <https://youtu.be/jlb7BQjZOSM>

I fanciulli del West (Way Out West), conosciuto anche come Allegri vagabondi, è un film del 1937 diretto da James W. Horne e interpretato da Stan Laurel e Oliver Hardy. | <https://youtu.be/jEu96WHTEXA>

I diavoli volanti (The Flying Deuces) è un film del 1939 diretto da A. Edward Sutherland e interpretato da Stan Laurel e Oliver Hardy. | <https://youtu.be/6Een2c6aSEU>

Noi siamo le colonne (A Chump at Oxford) è un film del 1940 diretto da Alfred J. Goulding. È il penultimo film di Stanlio & Ollio prodotto da Hal Roach; la casa di produzione che lo ha finanziato è la United Artists. In seguito i due lavoreranno con altri produttori per la casa di produzione Fox, anche se due loro film futuri saranno prodotti dalla Metro Goldwyn Mayer. | <https://youtu.be/BH0Mu7f-Rdo>

C'era una volta un piccolo naviglio (Saps at Sea) è un film del 1940 diretto da Gordon Douglas. È l'ultimo film di Stanlio e Ollio prodotto da Hal Roach e il secondo realizzato con il contributo della United Artists. | <https://youtu.be/jeeXqAC1UKI>



L'allegro mondo di Stanlio e Ollio (Laurel and Hardy's laughing 20's) è un film documentaristico di Robert Youngson, che nella versione originale presta anche la voce. | <https://youtu.be/LkMmTBeFamk>

Ben Turpin

Charlot attore (His New Job), noto anche con il titolo Charlot principiante, è un film interpretato e diretto da Charlie Chaplin; fu proiettato la prima volta il 1° febbraio 1915. | <https://youtu.be/6dz-Hi9oWZI>

Le notti bianche di Charlot (A Night Out), conosciuto anche come Una sera fuori casa e Charlot nottambulo, è un film interpretato e diretto da Charlie Chaplin; fu proiettato la prima volta il 15 febbraio 1915. | <https://youtu.be/mPQdaa1Sg14>

Charlot boxeur (The Champion), conosciuto anche come Charlot eroe del ring, è un film interpretato e diretto da Charlie Chaplin; fu proiettato la prima volta il 15 febbraio 1915. | <https://youtu.be/9dFfRHHVJhc>

Carmen (Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen), conosciuto anche come La parodia di Carmen è un film interpretato e diretto da Charlie Chaplin; fu proiettato la prima volta il 22 aprile 1916. | <https://youtu.be/oRfStb-QRZk>

L'idolo del villaggio (A Small Town Idol) è un film muto del 1921 diretto da Erle C. Kenton e Mack Sennett. | <https://youtu.be/fVPvINm-ovWc>

The Shriek of Araby è un film muto del 1923 diretto da F. Richard Jones e prodotto da Mack Sennett, che ne firma anche il soggetto e la sceneggiatura. | https://youtu.be/_xoKla-37OuY

La sposa rapita (Our Wife) è un cortometraggio del 1931 con Stanlio e Ollio. | <https://youtu.be/K5N8dJYY-AU>

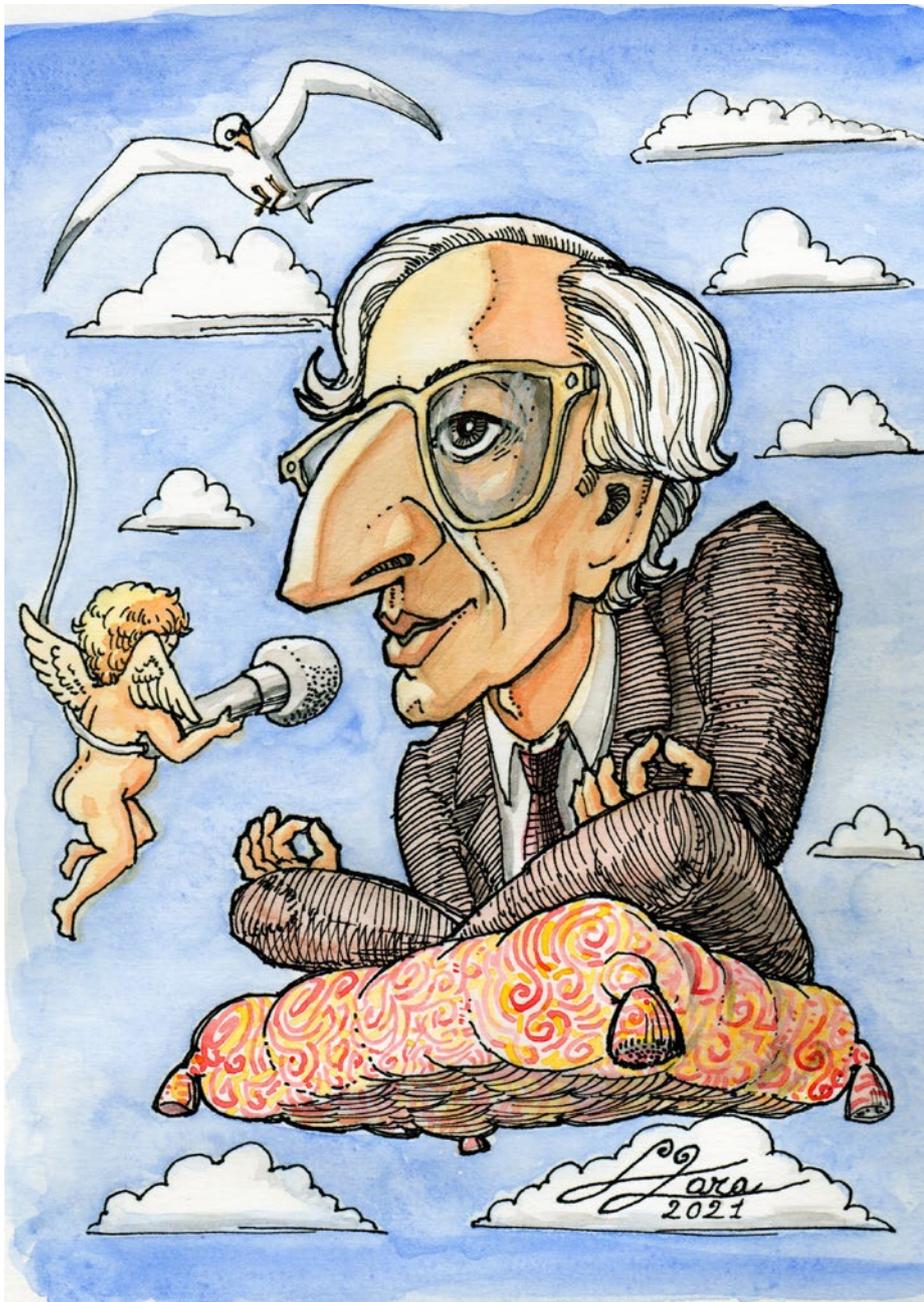
C'era una volta un piccolo naviglio (Saps at Sea) è un film del 1940 diretto da Gordon Douglas. È l'ultimo film di Stanlio e Ollio prodotto da Hal Roach e il secondo realizzato con il contributo della United Artists. | <https://youtu.be/jeeXqAC1UKI>

a cura di Nicola De Carlo

Franco Battiato

1945 - 18 maggio 2021 Milo (CT)

Niente come sembra, torneremo ancora



"Battiato asceso al cielo" (2021) tecnica mista di Luigi Zara

...Questo "tempo mai" alla fine, saturo di parassiti senza dignità, ci spinge solo ad essere migliori con più volontà...

...calati juncu ca passa la china...

un saluto al maestro che ha deciso di essere un filo d'erba piuttosto che un fiume in piena idiozia...

lo ritroveremo nei cesti di mani contadine...

ccu tuttu ca fora c'è 'a guerra mi sentu stranizza d'amuri...

(un ricordo di Gerardo Ferrara)

segue da pag. 57

di Roma. Conduce Giorgio Ajò. | 30.04.2021 | 18:24 | <https://bit.ly/3e2G2lw>

Roma e i suoi fasti | Ventinovesima Puntata. "La Tetrarchia: Massimiano e Galerio".. Conduce Roberto Luciani. | 30.04.2021 | 08:49 | <https://bit.ly/3e1lExB>

BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Settima Puntata. Sesto giorno. 24 Aprile - 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. | 30.04.2021 | 21:43 | <https://bit.ly/3t3E88r>

Daniela Murru legge Gramsci (LII). Lettura del tema svolto da Antonio Gramsci al Liceo Dettori di Cagliari il 20.12.1910. Tema: "Oppressi ed Oppressori". | 30.04.2021 | 08:01 | <https://bit.ly/3eXcRzJ>

Frammenti dall'Inferno | V Brano. Il M° Sergio Ciulli interpreta Dante - V Brano: Ugolino... Introduzione musicale del M° Daniele Andriola. | 29.04.2021 | 13:08 | <https://bit.ly/3aOGjX3>

BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Sesta Puntata. Quinto giorno. 24 Aprile - 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. | 29.04.2021 | 29:38 | <https://bit.ly/3sX9f5H>

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XLIII). Leggo integralmente la poesia "Una questione di delicatezza e carità" | 29.04.2021 | 14:50 | <https://bit.ly/3aOuGQ6>

Riflessioni su arte e cinema | Trentasettesima Puntata. Due figure a confronto. Catone il Censore e Plauto. Conduce Giacinto Zappacosta. | 28.04.2021 | 09:51 | <https://bit.ly/3dXLJB2>

La storia del cinema | Lezione X. Prof. Paolo Minuto, l'appuntamento periodico di cultura cinematografica. | Alfonsina Storni e le radici politiche di Martin Eden. | 28.04.2021 | 21:20 | <https://bit.ly/3dYxr3l>

BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Quinta Puntata. Quarto giorno. 24 Aprile - 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. | 28.04.2021 | 26:56 | <https://bit.ly/3gXFjnJ>

Nobel per la letteratura | Trentottesima Puntata. Derek Walcott premiato nel 1992. Dalla silloge "Mappa del nuovo mondo" pubblicata da Adelphi nel 1992, la poesia "Concludendo", 1942. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 28.04.2021 | 03:42 | <https://bit.ly/32V9BPK>

Poesia del '900 (XLV). Pierfranco Bruni legge Libero Bigiaretti, "Madrigale", da "Lungodora", 1955. | 27.04.2021 | 01:25 | <https://bit.ly/3gNcnOX>

BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Quarta Puntata. Terzo giorno. 24 Aprile - 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. | 27.04.2021 | 30:52 | <https://bit.ly/3tX5ONE>

La lanterna magica di Bergman | Undicesima Parte. Il monologo censurato di "Persona". Conduce Roberto Chiesi. | 27.04.2021 | 11:48 | <https://bit.ly/3vnPRQU>

Artistica-Mente | Ventiduesima Puntata. L'Arte Greca e Arcaica, Architettura. Conduce Mariella Pizziconi. | 26.04.2021 | 09:31 | <https://bit.ly/3er3PdS>

BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Terza Puntata. Secondo giorno. 24 Aprile - 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. | 26.04.2021 | 28:17 | <https://bit.ly/32LGPRd>

BFM | 39 Bergamo Film Meeting | Seconda Puntata. Primo giorno. 24 Aprile - 2 maggio 2021. Diario di un cinefilo a cura di Ugo Baistrocchi. | 25.04.2021 | 23:49 | <https://bit.ly/3dN7O5q>

a cura di Nicola De Carlo

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

La televisione del nulla e dell'isteria (L)

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



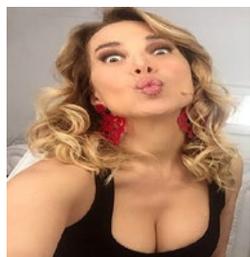
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Marco Amleto Beelli noto come divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



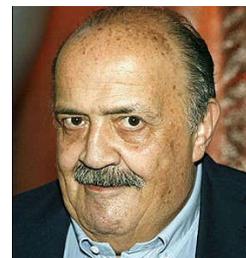
Maria De Filippi



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



Gialappàs 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

Luci della ribalta (1952) di Charlie Chaplin

Bene... In fondo sapevo che sarebbe andata così. Il tempo è un grande autore: trova sempre il perfetto finale.

Calvero (Charles Chaplin) a Neville (Sydney Chaplin)

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 –
Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte
Contemporanea

ISSN 2431 - 6739



Responsabile Angelo Tantaro

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

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, 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 Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

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

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

Edicole virtuali

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

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinematofestival.it
www.movementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.conseguenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups

Diari di Cineclub

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.monserratoteca.it
www.prolocosangioannaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinhos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistralzoristano.it
www.ilgremiodelsardi.org
www.amicidellamente.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.romaifilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.manguarecultural.org
www.inficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.creposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
<https://suonalancorasam.com>
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
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.marxismoibertario
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
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalnicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it

