

A riveder le stelle!



Pierfrancesco UVA

"Pupi Avati a riveder le stelle" (2022) di Pierfrancesco Uva

Il cinema delle banlieue. Micce di rivolte violente e non violente



Benedetta Pallavidino

«Odio chiama odio.», veniva specificato con una certa retorica in, per l'appunto, *L'odio* (*La Haine*, 1995) di Mathieu Kassovitz, film da molti considerato cult e da altri puro esercizio di stile. Si tratta di una retorica superata,

evoluto in un dato appurato e comprovato che sta alla base dei racconti di violenza urbana che il cinema francese alla soglia degli anni Venti è tornato a mettere in scena. Le banlieue, sempre più provate e rabbiose fanno sentire le loro grida, il loro sdegno e, non ascoltate, si ribellano difendendo con la stessa brutalità che viene riservata loro, senza remore, ripensamenti o moralismi di chi tenta di percorrere una via diplomatica. È il 2019 quando al Festival di Cannes viene presentato in concorso *Les Misérables*, lungometraggio di Ladj Ly, ispirato alle rivolte di strada del 2005, rielaborazione di un precedente cortometraggio, un film che non usa mezze misure, che non cerca scorciatoie o semplificazioni, che ribolle di esperienze e vissuti appartenenti anche al regista stesso. Siamo tutti francesi, sventoliamo il tricolore, gioiamo per le vittorie sportive, eppure il divario è sempre più marcato, profondo, incolmabile. Se ne accorge l'agente Ruiz, da poco trasferitosi nella periferia parigina, assegnato alla pattuglia della BAC (Brigade anti-criminalité) che opera a Montfermeil. I suoi colleghi, Chris e Gwada si impongono barbaramente sulla cittadinanza, in parte spalleggiati dal sindaco di colore. La bravata di Issa, un ragazzino che ruba un leoncino da un circo di passaggio, diviene la miccia per un confronto ad armi impari tra le forze dell'ordine, che usano pistole e taser, e la banda di adolescenti del quartiere. I ragazzi assistono, subiscono, incassano, chiedono aiuto agli adulti che, senza troppe cerimonie, preferiscono lavarsene le mani. Umiliati, Issa come capro espiatorio, e con lui tutti i suoi amici, organizzano la loro rivolta contro la polizia. Una trasformazione totale, cinica e necessaria se si vuole sopravvivere. Ladj Ly si astraie, conduce la sua narrazione con fare documentaristico che esibisce sobrie parate di potere e di crudeltà che sfilano arcigne e

spregiudicate tra i casermoni tutti uguali che divengono roccaforti di un'umanità che, stanca di lamentarsi, tenta di farsi giustizia e salvarsi da sola. Pulita, lucida, offuscata scenicamente solo dai lacrimogeni e dalle molotov, la regia del videomaker, austera, nella sua linearità, mostra ed esplora luci ed ombre di schieramenti opposti: di chi viene privato della spensieratezza giocosa delle marachelle, e di chi perde la testa, inebriato dal potere della divisa. Il nuovo arrivato, Ruiz, eretto ad ago della bilancia di un confronto iniquo, resta l'unico barlume di giustizia e di ragionevolezza. Educazione, attenzione e rispetto per il prossimo sono il suo biglietto da visita nel tentativo di instaurare relazioni, non li perderà nemmeno impugnando l'arma in quel finale sospeso, che non dà risposte e neppure porta

a compimento le trasformazioni personali messe in atto. La strada e i palazzoni, anonimi e fatiscenti, diventano il teatro di uno scontro civile inarrestabile tra miserabili di tutte le etnie, messi alla pari dalla loro crudeltà, coltivata e amplificata in cattività. Quella del leoncino rubato, a origine del sanguinoso confronto, è più ampiamente una metafora sulla libertà, quella negata, difficile da conquistare, raggiungibile solo al termine di una lunga e truce caccia.

Dove si arresta *Les Misérables*, comincia, come un testimone passato di mano in mano da spiriti affini – registi e sceneggiatori, collaboratori reciproci –, Ladj Ly e Romain Gavras, *Athéna*, lungometraggio in concorso a Venezia79, disponibile su Netflix dallo scorso settembre. I fratelli protagonisti del film di Gavras sembrano essere nient'altro



"Les Misérables" (2019) di Ladj Ly



"Athena" (2022) di Romain Gavras



"Gagarine" (2020) di Fanny Liatard e Jérémy Trouilh

che gli adolescenti di Ly cresciuti, definitivamente convertiti alla causa della banlieue, inarrestabili ed iracundi, smossi da un'altra miccia – o goccia che ha fatto traboccare il vaso –; l'uccisione di un ragazzino da parte di quattro poliziotti (in fondo non è nient'altro che la completa riuscita dell'atto estremo, "l'orrore", commesso dagli agenti della BAC in *Les Misérables*). Ne scaturisce una guerra civile che dalla Cité de Athéna si propaga in tutto il Paese. A guidare la rivolta è Karim, uno dei fratelli della vittima, a tentare di sedarla, l'altro, Abdel. Registicamente sinuoso e spettacolare, ricercato e d'impatto con un piano sequenza iniziale di dodici minuti, il film di Gavras si fa, ritmicamente, cassa di risonanza di combattimenti pubblici e personali da cui nessuno esce indenne. Rabbia, collera, odio, irrorano ogni scena tra fuoco, scudi, fumo e distruzioni. La guerra irrompe ed è letale con i suoi infingardi meccanismi polivalenti. Non c'è più giusto e sbagliato, ragione e sentimento si mescolano e confondono a tal punto da far annegare nel "liberatorio" atto di violenza, la lucidità e il desiderio di giustizia.

I due film riprendono riferimenti classici e li traspongono nella contemporaneità: il primo chiama in causa Victor Hugo e i moti francesi del 1848, il secondo saccheggia la tragedia e la cultura greca classica, dove figli e fratelli devono essere sacrificati per il bene comune, dove i caduti si piangono e si vendicano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

senza perdere tempo. Se i miserabili di Ly non esibiscono apertamente sentimenti, quelli di Gavras riescono a condensare nei loro atti, teatrali e bruschi, la disperazione incontenibile di chi è sull'orlo del baratro. La morte di un fratello viene onorata se non è vana, se si presta ad effigie di un'intera "rivoluzione" che smuove le coscienze di oppressi, ma anche di chi pro-



Romain Gavras

fessionalmente si trova dalla parte degli oppressori: Abdel e Karim, pubblicamente lontani e privatamente uniti dal legame di sangue, sovrappongono i loro intenti quando si scoprono sconfitti, usati e dilaniati da chi detiene il potere. Atti di coraggio estremo si vanificano di fronte alla sconcertante realtà di una giustizia inarrivabile. *Athéna*, nella sua implacabile e adrenalinica corsa verso il caos, soffoca ogni speranza di rivalsa, scopre le verità, scontate e amare, che fanno da genesi alla vicenda, chiudendo il cerchio su un'epica battaglia urbana in cui gli eroi sono vinti, nonostante il coraggio e l'audacia.

Tra questi due poli affini e tragicamente contemporanei, si inseriscono altre piccole storie di vita di periferia. Resistenza e lotta non violenta per preservare la propria appartenenza ad un mondo degradato, eppure emotivamente importante. È il caso di *Gagarine* di Fanny Liatard e Jérémy Trouilh, in cui il giovane Youri non cede, come invece fanno i suoi amici e concittadini, e difende, a costo della vita, gli immobili della Cité Gagarine che lo Stato è pronto a demolire. Onirico e semplice nella sua costruzione da melò indipendente, rievoca con militante leggerezza, i valori che stanno alla base della memoria di un luogo e di una comunità. Perdere le proprie radici, quando già quelle biologiche sono state estirpate come erbe cattive, è un dolore a cui Youri non vuole abbandonarsi. Il suo atto di occupazione silenziosa diventa emblema di una battaglia per la sopravvivenza di una Storia che, nel suo umile scorrere, ha saputo far crescere anime e coscienze pure che non si sono fatte piegare dalla criminalità e che puntano alla rinascita dalle macerie.

Tra le fiamme della devastazione sociale e i germogli di storie di formazione, emerge, per un certo cinema francese, l'esigenza di essere puntuale ed incisivo, di saper comporre odi civili per immagini che rimangano e che, anche invecchiando, sappiano fotografare l'incertezza di questo presente cangiante e deforme.

Benedetta Pallavidino

Premi

Premio Diari di Cineclub a: Ma nuit di Antoinette Boulat

40. ValdarnoCinema Film Festival
San Giovanni Valdarno (Ar) 5---9 Ottobre 2022



La giuria di qualità del **Premio Diari di Cineclub** – periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica, composta da Alberto Castellano, Maria Antonietta Fenu, Nino Genovese, dopo aver visionato e discusso le 21 opere messe a disposizione dalla Direzione Artistica del Festival, ha attribuito il **Premio Diari di Cineclub a:**

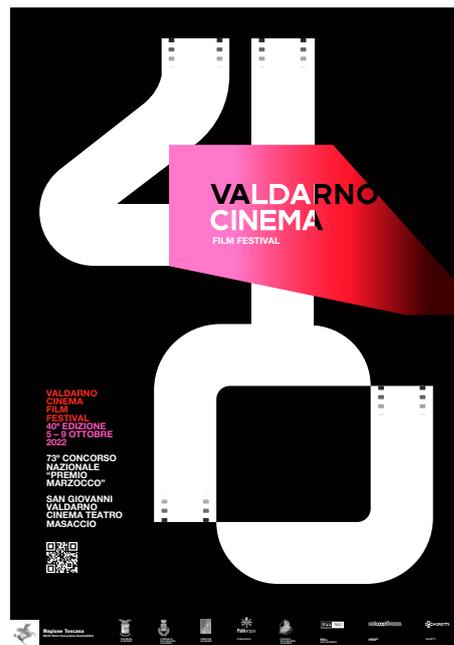
Ma nuit

di Antoinette Boulat (2021) Francia, Belgio

“Per aver rappresentato con particolare finezza psicologica quella cruciale fase evolutiva della vita che in tempi molto complessi, come i nostri, presenta particolari criticità: il momento dell'ingresso nella età adulta e il relativo lavoro di lutto per lo strappo definitivo dai legami infantili. La straordinaria giovane interprete protagonista asseconda una regia misurata e sorvegliata”.

Il film, diretto da Antoinette Boulat, interpretato da Lou Lampros, Tom Mercier è distribuito da No.Mad Entertainment.

Una passeggiata notturna tra le vie di Parigi di una ragazza di 18 anni, un incontro fortuito e una svolta per affrontare diversamente la vita.



DdC

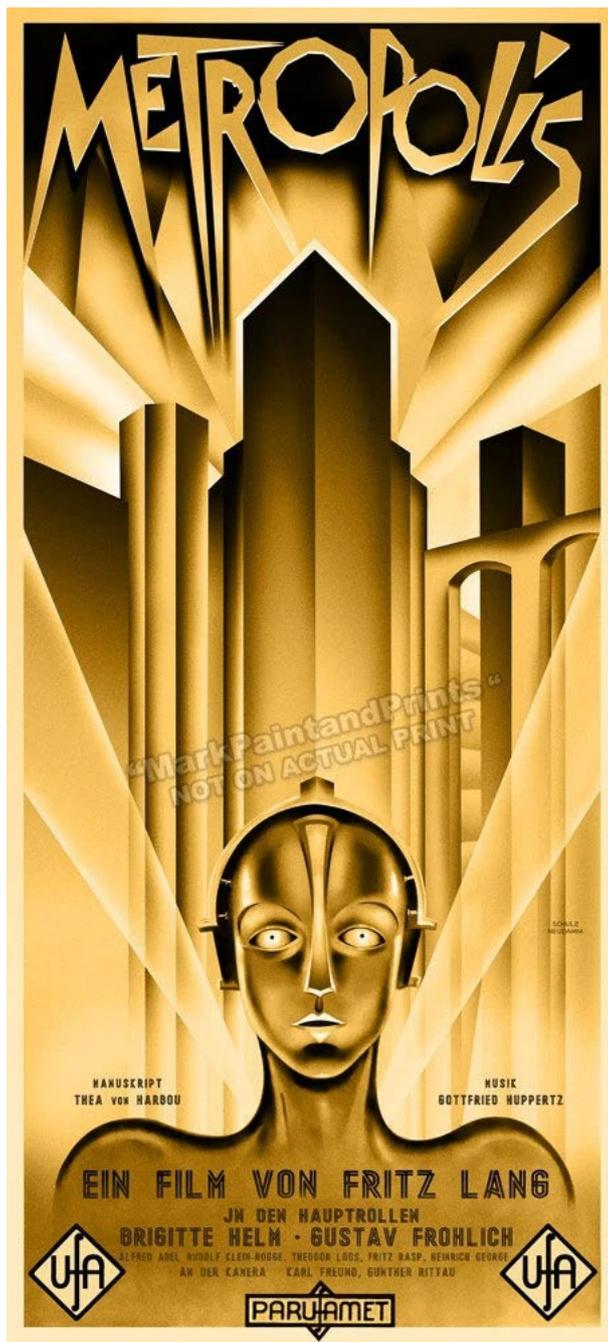
Dispositivi di anti-utopia dei mondi virtuali nel cinema



Angel Quintana

A un certo punto del suo film *Éloge del amour* (Elogio dell'amore, 2001), Jean Luc Godard afferma: "Quando vedo un nuovo paesaggio, lo è per me, ma già l'ho inconsciamente rapportato a un altro vecchio paesaggio che conoscevo in precedenza". La citazione di Jean Luc Godard ha poco a che fare con i mondi virtuali ma ci dice che molte volte quando percepiamo qualcosa che ci appare nuovo è perché in precedenza c'è stato qualcosa di vecchio che ci ricorda o ci spinge a ripensare a tutto ciò che di nuovo stiamo vedendo. La citazione può valere per molte questioni, ma questa può essere facilmente applicata anche al campo dei paradossi generati dal sistema culturale audiovisivo. Spesso dimentichiamo che esiste un divario tra il sistema delle idee e il mondo della tecnologia. Le idee preesistono alle invenzioni della scienza, così che le idee del passato spesso indicano dei percorsi, esperienze e forme di compiutezza che portano perfino a far nascere brevetti tecnologici in un contesto tecnologico nel quale è possibile fare modifiche, invenzioni e trasformazioni. E' certo che le nuove tecnologie creano nuovi scenari, ma spesso si dimentica che questi nuovi scenari devono molto ai vecchi scenari che esistevano in passato. Sebbene il concetto di fantascienza nasca da un ossimoro tra la verità della scienza e la menzogna della finzione, è interessante vedere come i film siano depositari di idee che promuovono la creazione di dispositivi passati. Probabilmente, senza poter fare riferimento al contrastato intreccio tra la scienza e la finzione, sarebbe difficile oggi comprendere la tecnologia attuale. I dispositivi scientifici delle simulazioni del passato possono sembrare anacronistici, ma hanno questi in nuce il mondo futuro con aspetti del passato, sono questi dispositivi virtuali nel senso migliore del termine, già enunciati dal filosofo Gilles Deleuze in quanto mostrano "una fantasmagoria latente". Sono

anacronismi che ci portano alla distopia, all'anti-utopia. Nel film *Metropolis* (1927) di Fritz Lang risaltava la città giardino che aveva in sé le telecamere di controllo della città sotterranea, mentre in *Modern Times* (Tempi Moderni, 1936), di Charles Chaplin, era il padrone della fabbrica ad avere un sistema di videosorveglianza che gli consentiva di controllare il lavoro degli operai dall'ufficio. In quegli anni, la videosorveglianza non era altro che una fantasmagoria. All'interno del cinema d'autore europeo degli anni Settanta, è spesso ignorato o poco noto come Rainer W. Fassbinder, oltre che essere preoccupato per i rimasugli dell'ideologia nazista rimasti nella società tedesca dopo il miracolo economico, fosse anche allarmato per i sistemi di controllo tecnologico presenti della società. Nel 1973 girò un'appassionante distopia intitolata *Welt von Draht* (Il mondo sul filo). Risulta molto curioso addentrarsi per vedere come vengono proposti in questo film una serie di elementi che annunciano perfettamente ciò che poi vedremo in *Matrix* (1999) con le sorelle registe Lana e Lilly Wachowski. Nel film di Fassbinder i dispositivi tecnologici sono costruiti avendo riferimento l'Istituto di Cibernetica e del Futuro della Scienza. Al suo interno era presente un supercomputer che era stato in grado di creare un mondo artificiale con più di novemila identità nelle quali potevano convivere gli esseri umani. Uno scienziato scopriva che c'era stata un'operazione per trasferire



"Tempi moderni" (1936) di Charlie Chaplin.

persone dal mondo reale a questo mondo virtuale parallelo, in cui all'inizio lui stesso scompare. Fassbinder costruisce il film come un'indagine in cui il dottor Fred Stiller cerca una risposta alla scomparsa del suo capo. Man mano che l'indagine avanza, non sa più orientarsi a quale dei due mondi appartiene, se viaggia lui stesso attraverso il mondo reale ancor prima del mondo virtuale. I dispositivi cibernetici creati sono una serie di giganteschi computer depositati in un grande laboratorio, tutti molto lontani dalla realtà cibernetica del presente. In tutti i casi, risulta incredibile notare come senza parlare direttamente di avatar, né di metaverso come ipotetico mondo virtuale e immersivo, Fassbinder anticipi tutte queste idee.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

curiosi accessi verso il mondo della realtà virtuale. Wim Wenders lavorava in quegli anni con video ad alta definizione per generare del cosiddetto cinema elettronico, una serie di immagini sperimentali che potessero dare conto dei sogni dei protagonisti.



"Il mondo sul filo" (1973) di Rainer Werner Fassbinder



"Fino alla fine del mondo" (1991) di Wim Wenders



"Demonlover" (2002) di Olivier Assayas

Un altro regista tedesco che ha anticipato i mondi virtuali, in questo caso la realtà virtuale, è Wim Wenders. Nel 1991 egli girò *Until the end of the world* (1991, *Fino alla fine del mondo*), una sorta di road movie planetario che si muoveva attraverso varie zone del mondo. Il punto centrale della storia era la scoperta fatta da uno scienziato (Max Von Sydow) per ridare la vista alla moglie cieca (Jeanne Moreau). La scoperta si rifaceva all'idea di poter creare una immagine mentale diversa dagli stimoli visivi, tali da poter aprire una serie di

Oltre ad essere uno dei grandi fondatori riferiti al saggio cinematografico, Chris Marker è stato anche un appassionato di nuove tecnologie. Negli anni '90, quando si parlava di tecnologia CD-Rom, progettò un dispositivo audiovisivo chiamato *In memory*, dove si passava relativamente alla memoria personale, alla memoria storica e alla memoria dell'hard disk. In contemporanea alla realizzazione di questi suoi progetti, Chris Marker girava il film *Level Five* (1997) in cui racconta di una donna che attraverso la progettazione di un videogioco sulla battaglia di Okinawa poteva stabilire una serie di contatti utili a scoprire le falsità dalla realtà. Marker entra nel mondo di internet poco dopo la sua creazione e di fronte a questo nuovo dispositivo in grado di trasportare nel non luogo in cui è nascosta tutta la memoria del mondo, scopre che alcuni aspetti della memoria collettiva, come la battaglia di Okinawa, non sono nella rete. Marker costruisce un'interfaccia molto curiosa che ci riporta a un certo anacronismo di venticinque anni fa,

quando Internet poteva essere tutto ma non lo era ancora del tutto. È ancora molto interessante scoprire come un altro autore del cinema europeo, Olivier Assayas, eternamente preoccupato per il futuro delle immagini, ci proponga attraverso *Demonlover* (2002), un film di spionaggio cibernetico in cui la lotta è incentrata sul controllo dei videogiochi e audiovisivi che collegano la virtualità con universi

pornografici e perversi. In un primo momento, la protagonista del film Diane viene inviata a Tokyo per spiare l'evoluzione industriale di un anime 3D con contenuti erotici in grado di rivoluzionare il mercato. Lei si ritrova improvvisamente all'interno di una lotta per il potere tecnologico tra due società audiovisive, Mangatronics e Demonlover. Questa lotta diventa la porta di accesso in un mondo oscuro, *Demonlover* finirà per mostrare un mondo parallelo in cui le forme della percezione sono cambiate e gli stimoli avranno a che fare con l'eccitazione della perversione umana.

È curioso vedere come l'idea dello spionaggio industriale di immagini e dei segnali audiovisivi fosse già stata prefigurata in un film del 1935, *Murder by television* (Un dramma per televisione) di Clifford Sanforth. In questo film, il protagonista Béla Lugosi fa la parte dello scienziato che si rifiuta di vendere un sistema che avrebbe consentito la trasmissione dei segnali televisivi in tutto il mondo. Il giorno in cui il nostro protagonista osò fare la sua prima trasmissione, venne assassinato da una banda di spie che volevano avere tutto per loro il suo brevetto. *Murder by television* fu realizzato quando ancora la televisione era un sogno latente, così come quando l'uscita di *Demonlover* appariva una semplice e lontana idea di una astratta realtà virtuale, poco più di un allegro videogioco al pari di *Second Life*.

Assayas ha pensato al film *Demonlover* in un momento specifico, quando la tecnologia digitale stava penetrando con forza nell'industria audiovisiva. Il digitale cambiava i modi



"Murder by Television" (1935) di Clifford Sanforth

di vedere e le forme di identificazione creando nuovi interessi. La pornografia non veniva più consumata nelle sale X a luci rosse, ma da Internet. Assayas non parlava di metaverso, né di realtà immersiva, ma nella sua favola era presente il lato più oscuro della realtà virtuale, quel lato che risveglia l'attrazione per l'oscuro. *Demonlover* ha dimostrato come il mondo innocente ed estremamente ingenuo, nel quale un programmatore di videogiochi si ritrova intrappolato in un mondo virtuale, possa diventare la porta di accesso per altri luoghi ancora più oscuri e sinistri.

Àngel Quintana



"Second Life" un mondo virtuale (MUVE) elettronico digitale online lanciato il 23 giugno 2003

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Le geometrie esistenziali in Maigret di Patrice Leconte



Tonino De Pace

Ci sono due livelli attraverso i quali si snoda la storia dell'ultimo film del settantaquattrenne Patrice Leconte. Un primo livello dedicato al racconto dell'omicidio e quindi dell'indagine, un secondo piano dedicato alla vicenda umana di Maigret. I due piani trovano un punto di contatto convergendo entrambi nel personaggio di Betty, la ragazza che Maigret incontra occasionalmente e che fa diventare il fantasma/reincarnazione di Louise per concludere la sua indagine. È in questa convergenza tra i due livelli narrativi che il film esprime la sua geometria perfetta, una sua spazialità per quanto occlusa dal grigiore degli ambienti, una sua indubbia alta tendenza verso una possibile perfezione che diventa, a sua volta, rigorosa struttura narrativa, ma anche disciplina del e nel testo cinematografico. In altre parole il film di Leconte sa essere gran cinema nell'ottimizzare i risultati del racconto, quelli della molteplicità di piani di lettura che appartiene a quella particolare invenzione cinematografica che diventa produttrice di immaginazione rielaborata e riprodotta sulla scorta di un immaginario da tempo immagazzinato. Leconte lavora alla perfezione dentro le strutture di Simenon e dentro quella rete fatta di quell'eccezionale (i delitti) che irrompe nella vita del più quotidiano degli investigatori, qui impersonato da un Depardieu disincantato e stanco.

Leconte sa dove vuole arrivare e progetta un film che mostra, in virtù di una forma essenziale e scarna, il senso dell'opera dello scrittore belga, un risultato raggiunto grazie ad una ordinata e finalizzata rielaborazione dell'immaginario simenoniano. Resta invidiabile, al contempo, la straordinaria completezza del racconto e della successiva indagine, ma anche il profilarsi netto dell'intera esistenza del protagonista. Sul finire i due piani che hanno sempre seguito un percorso parallelo continuano ad equivalersi nella loro perfetta geometria. Il delinearsi dell'immagine mancante diventa il nuovo e ultimo punto di intersezione ed è in quel buco nero che ogni piano narrativo sfuma per morire.

Come scrive Iosif Brodskij *l'estetica è la madre dell'etica* e in questo film, con la solita eleganza già dimostrata in passato, Leconte - non nuovo al legame con Simenon (*L'insolito caso di Mr Hire*, 1989) - intesse un racconto che si caratterizza dentro la genealogia disegnata dal poeta russo. Etica ed estetica guidano le scelte di Leconte e, per converso, quelle di Maigret per l'appunto in un'estetica nuova, ma sempre e comunque legata all'immagine antica che il nostro armamentario letterario, filmico e televisivo

conserva. In questa direzione il lavoro attento sui dialoghi che sanno conservare la purezza dell'essenzialità, felici nella loro occlusione verso il silenzio davanti a ciò che non è dicibile, né rappresentabile, fanno di questo film, crepuscolare e diafano, una lezione di cinema che si definisce nella nettezza e nei suoi effetti diretti sin dalle prime inquadrature.

È nello spazio urbano degli anni '50, che Leconte lascia indefinito, ma riconosciamo come parigino, che come sempre si svolge l'indagine del corpulento e paterno Maigret. Questa volta indaga sull'omicidio di una ragazza, una delle tante che dalla provincia raggiungono Parigi in cerca di fortuna.

Ma in questo anomalo polar a Leconte interessa anche altro rispetto al filo dell'indagine, trattata con la solita morbida umanità da parte di Maigret e un sano distacco. Forse è perché il film non vuole essere, come si diceva, solo il racconto di una investigazione di polizia, ma anche altri sono gli scopi al di là di ogni apparenza della rappresentazione.

Le intenzioni di Leconte sono chiare e fin dal suo *incipit* affoga le sue immagini in un eterno crepuscolo che non diventa solo metafora di un'etica scomparsa, che è il tema del racconto



che si scopre via via con l'indagine, ma anche di un crepuscolo umano, quello di Maigret, giunto ormai alla fine della sua carriera e che stanco e malato, vive un doloroso distacco dalla vita con un broncio inguaribile stampato in viso. Non è un caso che aleggino i fantasmi sebbene in una rievocazione da messa in scena, ma anche nella sagoma scura del Commissario che come ombra bruna la attraversa. È con il ritmo lento di un declino che il film scivola gradatamente dal piano narrativo dell'indagine a quello intimo e personale della



coppia Maigret e moglie, come sempre in secondo piano, ma complice indispensabile di ogni passo del Commissario. Il dolore più

grande di Maigret non è la pressione che si alza con l'età, né la privazione del fumo che però sembra lasciare intatti i polmoni, ma la mancata paternità spezzata forse molti anni prima dalla scomparsa di una figlia di cui non si parla più e che di tanto in tanto, quasi segretamente, si va a trovare al cimitero. È in questa assenza che Maigret sente il bisogno di trasmettere a qualcuno il suo sapere (gli insegnamenti di come si fuma la pipa a Janvier). E allora Maigret è solo

ed è proprio una insanabile solitudine, immersa e segnata dal fitto crepuscolo dei luoghi che rimandano direttamente ad una condizione esistenziale. Sembra che la sua corpulenta figura non abbia più senso nel mondo che muta e che non riesce più ad inseguire. La sua sagoma, possente e riconoscibile sotto il cappello ad ampie falde, così piena di passione da sembrare viva, sotto l'occhio di Leconte sembra sbiadire e svuotarsi, fino a scomparire nelle già mutate strade di Parigi.

Tonino De Pace



Centenari

Memoria e movimento. Le declinazioni del Cinema secondo Alain Resnais

(1922/2022)



Patrizia Salvatori

L'anniversario tondo della nascita di Alain Resnais in questo 2022 non ancora concluso offre agli appassionati di cinema d'autore la possibilità di tornare sulla filmografia variegata e per molti versi indispensabile di uno tra gli artisti più versatili, ampi, colti

che la Storia del Cinema abbia mai potuto vantare.

Ritenuto tra gli ispiratori teorici della Nouvelle Vague, di cui è sempre stato punto di riferimento costante pur non avendovi mai aderito ufficialmente, Alain Resnais è maestro di un cinema aristocratico ma non spocchioso, prezioso, capace di esperimenti etico/estetici nuovi e sorprendenti, libero di spaziare dal documento bellico al dramma alla commedia con ricerca e svolgimento sempre elevatissimi, nel segno di un eclettismo raffinato e ugualmente godibile.

La cinepresa di Resnais è tra le poche a trovar posto nella coscienza stessa dei personaggi delle sue storie (come per Antonioni gli obiettivi deep e soft a spiegare le pieghe dell'anima), le sue narrazioni sono un melange assolutamente personale di etica ed impegno civile ma anche di estetica mai fine a se stessa, inseparabili le une dalle altre sin dall'origine del suo percorso artistico.

E dunque sin dai primi cortometraggi degli esordi lo sguardo di Alain ha cercato di coniugare le passioni più varie (il cinema, il teatro, la letteratura, il fumetto, la musica) con la percezione cinematografica del mezzo e della memoria, dando vita ad un percorso di approfondimento e indagine davvero sui generis nella storia della settima arte.

Con referenze del genere è stato del tutto ovvio che il curiosissimo Alain sia finito spesso oggi nel mirino dei detrattori del suo cinema d'arte, bersaglio di una guerra culturale da anni sferrata contro il cinema d'autore, il cinema di poesia, il cinema della bellezza. Questo forse il motivo delle poche pagine a lui dedicate per il centenario, a cui da qui si prova ad arginare la dimenticanza!

Figlio unico di un ricco farmacista bretone, sofferente sin da bambino di attacchi di asma violenti ed invalidanti che lo costringono a riposi forzati in casa, viene spinto dalla madre a nutrirsi di arte la più varia, dalla fotografia alla musica, dal fumetto alla letteratura di Proust e Breton.

Gira il suo primo cortometraggio a quattordici anni, sente di avere una particolare predisposizione per l'immagine in movimento e nel 1941 si trasferisce a Parigi (e finiscono gli attacchi d'asma!) dove,

Non ho mai cercato di fare film impegnati apposta. Si fa il film che si è capaci di fare...

A. Resnais



Alain Resnais (1922 – marzo 2014)

due anni dopo, si iscrive all'IDHEC, la neonata scuola di cinema francese.

Deluso dall'insegnamento scolastico lascia l'Istituto dopo il primo anno e gira una ventina di documentari tra i quali molta attenzione riscontrano quelli dedicati a Van Gogh e Picasso e alla mercificazione dell'arte africana insieme al collega Chris Marker. Nel 1955 esce *Notte e Nebbia*, pellicola-documento sull'Olocausto girato ad Auschwitz e lavoro che vede la sua affermazione definitiva tra gli autori del periodo.



"Hiroshima mon amour" (1959)

Qualche documentario più tardi e sull'onda della prorompente Nouvelle Vague Alain dirige il suo primo lungometraggio di finzione, quell'*Hiroshima mon amour* (1959), sceneggiato da Marguerite Duras, in cui protagonista assoluta è la memoria del passato, declinata al presente attraverso l'amore ed un sapiente gioco di montaggio che ha reso il film iconico per sempre ed acclamato dalla critica.

Il seguente *L'anno scorso a Marienbad* (1961) è

un nuovo esperimento di decostruzione narrativa e rimandi temporali in forma di continui flashback scritto a quattro mani con l'amico Robbe-Grillet, *Muriel, il tempo del ritorno* (1963) vede Resnais impegnato a raccontare il trauma della guerra in Algeria.

Seguono inaspettatamente anni difficili, caratterizzati da flop commerciali e conseguenti stop; sono però queste difficoltà a scatenare la fantasia e l'inesauribile policromia di Resnais, che dai '70 in poi fa uscire opere diversissime le une dalle altre ma ugualmente portatrici di ricerche nuove e di estetiche e montaggi assolutamente accattivanti. Parliamo di *Stavinsky, il grande truffatore* (1974), *Mio zio d'America* (1980) sul tema intrigante del meccanismo di difesa del cervello, ma pure di pellicole dedicate alla commedia, al melò, al teatro parossistico d'autore dell'inglese Alan Ayckbourn (*Smoking/No Smoking*, 1993), al musical foriero di modi diversi di raccontare Storia e storie come nel frizzante *Parole parole parole* (1997). E poi gli anni degli amori in solitudine che offrono riscatti inaspettati, come nei delicati e per certi versi surreali *Cuori* (2006) e *Amori folli* (2009). Il tutto affidato alle interpretazioni sapienti di Sabine Azema, moglie ed attrice elegante del suo elegantissimo cinema e Pierre Arditi, compagno di giochi filmici, in particolare degli ultimi.

Di Alain Resnais colpisce la varietà del suo cinema, capace di raccontare con curiosità qualunque storia, qualunque atmosfera.

La vita è gioco, scriveva Calderon de La Barca; il Cinema è gioco, continua a suggerirci Alain Resnais!

Patrizia Salvatori

Conosco un labirinto che è una linea retta: L'anno scorso a Marienbad di Alain Resnais

La pellicola del regista francese è un dedalo del tempo e della memoria, permette di perdersi in alcuni dei mondi possibili, mondi rovesciati, fatti di falde di passato, presente e futuro coesistenti



Sonia Polichetti

Il presente lavoro sviluppa una riflessione sul lungometraggio *L'anno scorso a Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961)¹, del regista francese, teorico del cinema, ispiratore della Nouvelle Vague, Alain Resnais.

Questa è la sua seconda opera dopo il grande successo ottenuto con la prima, *Hiroshima mon amour* (1959). In generale nei suoi lavori si nota spesso un capovolgimento della narrazione cinematografica tradizionale, un continuo incrocio di vari piani e varie realtà indefinite e una temporalità mai lineare. Resnais gioca con combinazioni narrative, universi artificiali o teatrali, mai pienamente comprensibili. A questo si aggiunge l'accurato lavoro di montaggio, al quale il regista collaborava personalmente, che gli consentiva di restituire il caos esistenziale appartenente ai personaggi dei suoi film, un caos fatto di frammenti di ricordi, flashback, immagini contraddittorie, esperienze vissute realmente o solo immaginate o che ancora devono accadere. Normalmente, siamo spinti a credere che il cinema distribuisca cronologicamente le immagini in modo lineare e riproduca ciò che noi crediamo sia l'essenza del tempo, la sua linearità irreversibile, ma oltrepassare la concezione cinematografica della rappresentazione del movimento, in senso bergsonian, significa sfuggire sia a una concezione lineare del tempo che a una concezione cronologica del cinema. Già lo stesso Duchamp parlava di "sovrapposizione", di una simultaneità dei tempi, di un "presente a strati multipli", seguendo le intuizioni di John W. Dunne, il quale, infatti, nel 1927 aveva proposto una nozione alternativa al tempo sequenziale, cioè un'idea di tempo stratificato multidimensionale e di sovrapposizione.² Resnais, dunque, riprende sicuramente certe idee duchampiane sul cinema, mettendo in moto una "macchina di esplorazione di nuove dimensioni, sia visuali, sia spaziotemporali, sia psicologiche".³ *L'anno scorso a Marienbad* è anche un perfetto



1 *L'anno scorso a Marienbad* nasce da un'idea dello scrittore argentino Adolfo Bioy Cesares e dal suo romanzo *L'invenzione di Morel* (1940). Alla sceneggiatura e ai dialoghi del film vi lavorò Alain Robbe-Gillet, pubblicando nel 1961 un cine-romanzo dall'omonimo titolo della pellicola.

2 M. Senaldi, *Duchamp. La scienza dell'arte*, Meltemi, Milano, 2019, pp. 535-536.

3 Ivi, p. 516.

esempio di quell'*immagine-cristallo* di cui parla Deleuze, un'indiscernibilità tra reale e immaginario. In questo tipo di immagine vi è una percezione diretta del divenire del tempo (*immagine-tempo*) e non indiretta, ossia mediata dal montaggio, come avviene invece nell'*immagine-movimento*. *L'immagine-cristallo*, presente e passata contemporaneamente, è ciò che percepiamo durante la visione del film: un ricordo del presente passato, contemporaneo al presente stesso; il passato si forma simultaneamente al presente e non dopo di esso e quindi il tempo sembra sdoppiarsi in ogni istante e l'immagine attuale del presente che passa si forma insieme all'immagine virtuale del passato⁴, fino a formare un loop. Quest'ultimo è un altro elemento chiave all'interno dell'opera, meglio però definirlo propriamente *ripetizione*. È presente sin dalla scena di apertura, quando una voce fuori campo descrive, con un lessico aulico e letterario, il luogo dove l'intera vicenda si svilupperà.

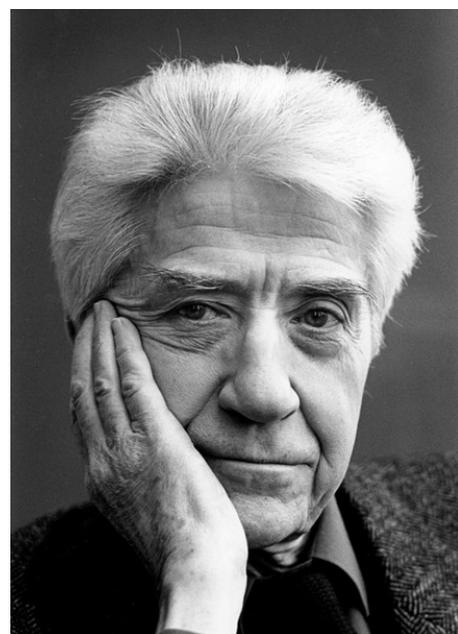
*In questo albergo immenso, lussuoso, barocco, lugubre. Dove corridoi senza fine succedono ad altri corridoi, silenziosi, deserti, gelidamente decorati da intarsi in legno. In sale silenziose in cui i passi di colui che le attraversa sono assorbiti da tappeti così pesanti, così spessi, che nessun rumore di passi arriva alle sue orecchie. Come se persino le orecchie di chi cammina, ancora una volta, lungo questi corridoi, attraverso questi saloni, queste gallerie, in questo palazzo d'altri tempi, in questo albergo immenso, lussuoso, lugubre. Dove corridoi senza fine succedono ad altri corridoi [...]*⁵

Si sentiranno queste parole *ripetute* durante i primi cinque minuti circa del film, pronunciate

da una voce maschile in *fade-in* e in *fade-out*. La voce sembra rimbombare nei corridoi dell'albergo, ma non possiamo riferirla a qualcuno in particolare, attendiamo di scoprire chi è che parla, ma l'attesa non finisce mai. In

4 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*. Cinema 2, Ubulibri, Milano, 2010, p. 96.

5 Tratto da un dialogo del film.



Alain Resnais (1922 – 2014)

verità l'attesa, la tensione verso qualcosa che continuamente sembra dover accadere, ma che non accade mai, è una costante nel film.

La ripetizione, però, non è presente solo nella scena d'apertura, una molteplicità di situazioni sono ripetute, sempre in modo da far perdere la percezione tra realtà e sua rappresentazione, tra ricordo vero e quello falso, tra il presente e il passato. Vi è un riecheggiare continuo delle stesse frasi, delle stesse immagini solo in contesti spaziali e temporali differenti. Si sente spesso ripetere le stesse frasi per i corridoi, da persone diverse e le stesse azioni

si compiono in luoghi diversi e da persone diverse. Anche la scena finale del film è emblematica in tal senso: finalmente il giorno volge al termine (anche se non è possibile definire con precisione in quanto tempo la storia si sia svolta: qualche ora, un giorno, più giorni, un anno ecc.), cala la notte e quel gioco di persuasione si interrompe, lasciando intendere che sia andato addirittura a buon fine e che i due presunti amanti siano riusciti a fuggire insieme, ma in realtà tutta la vicenda sembra quasi voler ricominciare dal principio, come un eterno loop.

Utilizzando le parole di Bernard Pingaud, in un commento al film, "[...] *La notte profonda che si estende sul labirintico giardino di Marienbad inaugura l'eternità.*"⁶ Un altro elemento chiave dell'opera segue a pag. successiva

6 B. Pingaud, *Alain Resnais*, in "Premier Plan", n.18 (Ottobre 1980), Lyon, p. 15.

segue da pag. precedente

è la dissonanza, che contribuisce anch'essa a disorientare lo spettatore, il quale continua a perdere la percezione spazio-temporale, la distinzione tra situazioni realmente avvenute e quelle solo immaginate o che probabilmente devono ancora avvenire. La relazione tra immagini e voce è il primo campo in cui si verifica la più chiara delle dissonanze nel film, poi ve ne è un'altra tra ricordi e memorie contrastanti, tra luoghi diversi e soggetti diversi che parlano ecc. La dissonanza tra la voce e il soggetto che parla è una costante. Vi è, infatti, ancora una volta la voce fuori campo che descrive o commenta alcune scene, ma che non si riesce mai ad attribuire con precisione ad un personaggio, sembra appartenere ad un certo punto all'uomo X, il protagonista del film, ma poi si perde nuovamente. Così anche la sua funzione di commento diviene dissonante rispetto alle immagini narrate. Emblematico, a

tal proposito, il momento in cui si sente la voce recitare: "Tutto era deserto, tutto era vuoto. Sedie vuote, tavoli vuoti." e nel frattempo scorrono immagini di sale e divani pieni di gente, persone immobili e silenziose. Un altro esempio chiarificatore di questa dissonanza è il momento in cui si parla di "bicchiere che cade" e non vediamo alcun bicchiere, ma il commento della voce fuori campo è riferito a qualcosa che accadrà più avanti o ancora, quando parla di "tacco rotto" e non vediamo subito alcun tacco rotto, ma si verificherà successivamente. Dissonanza, dunque, sul piano temporale: la voce non è a sincrono con le immagini e indica come attuale qualcosa di futuro. Man mano

che si prosegue con la visione della pellicola si nota un crescendo di questa dissonanza che produrrà un vero e proprio conflitto tra voce narrante e immagini narrate, che in parte sembra essere una collisione tra i ricordi dell'uomo e quelli della donna, in parte un conflitto propriamente interno all'opera e voluto dal regista. Per capire meglio questo passaggio: verso la fine del film vi è una scena in cui l'uomo parla di un altro dei presunti incontri avvenuti tra lui e la donna, riferendosi precisamente a quando lei gli chiese di aspettare e tornare l'anno prossimo per poter fuggire insieme, e nel frattempo si vedono scorrere immagini di loro due nel giardino, la donna seduta su una panchina che sorride. Qui scatta il conflitto, poiché sentiamo la voce dell'uomo recitare: "Ma no! Non stavate ridendo!" e in seguito: "No, no, non stavate ridendo! Non era così, eravamo in camera vostra!". Situazioni di attrito come queste si presenteranno sempre più spesso man mano che si prosegue con la visione del film e la dissonanza si farà sempre più marcata, tanto da creare una collisione e alla fine uno sfaldamento totale tra i diversi piani.



Il tempo lineare, che nella pellicola di Alain Resnais viene pressoché negato dunque, appare molto vicino alle teorie sul tempo di Jorge Luis Borges, illustrate in molti dei suoi scritti, come *La penultima versione della realtà* (contenuto in *Discussione*, 1932), *Storia dell'eter-*

crolo della nostra nozione abituale di tempo: si può continuare a parlare solo di istanti temporali, ma non come elementi di una successione ordinata e unica di avvenimenti. Lo stesso regista ha affermato: "Una delle griglie d'interpretazione applicabile al film che più mi interessa è quella degli universi paralleli. È del tutto possibile che ciascuno dei personaggi abbia ragione", sottintendendo che ognuno dei personaggi abiti in un mondo diverso, ma ugualmente reale.

In *Nuova confutazione del tempo*, Borges si rifa alla filosofia idealista di George Berkeley e David Hume e scrive: "Hume ha negato l'esistenza di uno spazio assoluto, nel quale ogni cosa ha il suo luogo; io, quella di un solo tempo, nel quale si concatenano tutti i fatti. Negare la coesistenza non è meno arduo che negare la successione."⁹

Borges dichiara dunque l'assoluta autonomia di ogni istante e pertanto del presente.

Tuttavia, analizzando il titolo del film, ritroviamo sia l'indicazione di un tempo definito (l'anno scorso) sia di uno spazio definito (Marienbad), ma esso in realtà non fa altro che confondere ancora lo spettatore, conducendolo in quel labirinto che si dimostra essere poi l'intera vicenda.

L'intero albergo in cui si svolgono i fatti sembra essere effettivamente un labirinto, così come il giardino. Il tema del labirinto ha anch'esso molti richiami in Borges, il quale, ad esempio, ne *L'immortale* (contenuto in *L'Aleph*, 1949) ha scritto: "Un labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini; la sua architettura, ricca di simmetrie, è subordinata a tale fine."¹⁰ Ma il labirinto, in *L'anno scorso a Marienbad*, è anche, e soprattutto,

segue a pag. successiva



nità (1936), *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1941), *Nuova confutazione del tempo* (contenuto in *Altre inquisizioni*, 1952). Borges, in *Storia dell'eternità*, scrive: "Il tempo, se possiamo intuire questa identità, è un'illusione: la non differenza e la non separabilità tra un momento del suo apparente ieri e un altro del suo apparente oggi, bastano per disintegrarlo."⁷ Borges contemplò, a tal proposito, universi paralleli, mondi rovesciati in cui il tempo scorre dal futuro al passato o in cui l'uomo prevede il futuro ma o non vede il presente o dimentica il passato oppure amava la possibilità che l'essere umano ha di modificare il passato poiché come scrive in *Conversazioni*: "[...] il futuro è irrevocabile, ma non così il passato, giacché ogni volta che ricordiamo qualcosa lo modifichiamo, per povertà o ricchezza della nostra memoria, secondo come lo si voglia vedere."⁸

Sono esattamente questi concetti che ritroviamo in *L'anno scorso a Marienbad*, il risultato è il

7 J. L. Borges, *Tutte le opere*, v. I, Mondadori, Milano, 1984, pp. 543-544.

8 J. L. Borges con O. Ferrari, a cura di F. Tentori Montalto, *Conversazioni*, Bompiani, Milano, 2011, p. 122.

9 A. S. Labarthe e J. Rivette, *Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet* (intervista a Alain Resnais), in "Cahiers du Cinéma", n.123 (Settembre 1961), Parigi.

10 J. L. Borges, *Nuova Confutazione del tempo*, in *Altre inquisizioni*, Feltrinelli Editore, Milano, 2005, p. 174.

11 J. L. Borges, *L'immortale*, in *L'Aleph*, Adelphi, Milano, 1998, p. 13.

segue da pag. precedente

il tempo. Deleuze riporta le parole di Borges, che scrive in uno dei racconti contenuti in *Finzioni*: "Conosco un labirinto greco che è una linea unica, retta [...]". La linea retta di cui parla, che va a comporre questo particolare labirinto, è la linea temporale di *Aiôn*, diversa da quella di *Kronos*. Deleuze, infatti, riprendendo la filosofia stoica, ha dato una spiegazione di questa differenza nella rappresentazione del tempo. Nel *Kronos* l'unica dimensione temporale esistente è il presente, unificando il passato e il futuro in un solo presente. Esso, secondo gli stoici, è connesso sempre a una dimensione reale, quella dei corpi, della materia. Infine esso rappresenta il tempo quantificabile, misurabile. *Aiôn*, invece, è esattamente il contrario: consiste in un rovesciamento di un ordine, rappresenta il tempo non quantificabile. È la linea retta di cui parlava Borges. Deleuze per spiegare questa differenza tra *Kronos* e *Aiôn* scrive:

*In breve: due tempi di cui uno si compone soltanto di presenti incastrati, mentre l'altro non cessa di scomporsi in passato e futuro allungati. Uno è sempre definito, attivo o passivo, mentre l'altro eternamente infinito, eternamente neutro. Uno è ciclico, misura il movimento dei corpi, e dipende dalla materia che lo limita e lo riempie; mentre l'altro è pura linea retta alla superficie, incorporeo, illimitato, forma vuota del tempo, indipendente da ogni materia. [...] Questo Aiôn [...] non ha presente, ma indietreggia e avanza in due sensi contemporaneamente, perpetuo oggetto di una duplice domanda: cosa accadrà? cosa è accaduto?*²³

Ora, ritornando al film, non sono esattamente queste ultime due domande che ci poniamo guardandolo?

È considerevole che la linea retta citata da Borges la ritroviamo nella battuta finale del film, proprio nella scena di chiusura, quando nella notte fonda vediamo da lontano le luci accese dell'albergo e la solita voce fuori campo che recita:

*Il parco di quell'albergo era una specie di giardino alla francese senza alberi, senza fiori, senza vegetazione alcuna; la ghiaia, la pietra, il marmo, la linea retta, disegnavano spazi rigidi, superfici senza mistero, sembrava a prima vista impossibile perdersi, a prima vista, lungo quei viali rettilinei, tra statue dai gesti immobili e lastre di granito, dove voi ora stavate già perdendovi, per sempre, nella notte tranquilla, sola con me.*¹⁴

Ancora Deleuze ci introduce la nozione di *incompossibilità*, coniata da Leibniz, che indica il concetto secondo cui qualcosa può avvenire o non avvenire, ma non avviene nello stesso mondo, cioè avviene in un mondo e non



avviene in un altro e questi due mondi sono entrambi possibili, ma non "compossibili" tra loro. Inoltre afferma che il passato può essere vero senza essere necessariamente vero. Tutto questo fa sì che la narrazione abbia un nuovo statuto: cessa di essere veridica, ossia di pretendere il vero, per farsi sostanzialmente falsificante. "La potenza del falso che sostitui-

invece, l'immagine attuale diviene virtuale, è opaca, tenebrosa. Dunque, la coppia attuale-virtuale del circuito dell'*immagine-cristallo* si prolunga in limpido-opaco¹⁶. Nella pellicola del regista francese lo specchio (il cristallo) è presente quasi in maniera costante nelle scene, ad esempio, analizza sempre Deleuze, "Le due grandi scene di teatro sono immagini allo



specchio (e tutto l'albergo di Marienbad è un cristallo puro, con la sua faccia trasparente, la sua faccia opaca e il loro scambio).¹⁷ Ciò che costituisce l'*immagine-cristallo* è sempre l'operazione fondamentale del tempo. A tal proposito bisogna ricordare la teoria bergsoniana sul tempo: il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato, differenti per natura uno dall'altro. Deve scindersi mentre si svolge, esso consiste proprio in questa scissione

ed è questa che si vede nel cristallo. L'*immagine-cristallo* non è il tempo, ma si vede il tempo nel cristallo. In esso si vede l'eterna fondazione del tempo, quello non cronologico¹⁸. Il cristallo rivela o fa vedere il fondamento nascosto del tempo, cioè la sua differenziazione in due getti: i presenti che passano e i passati che si conservano¹⁹, sempre immagini distinte, ma indiscernibili, poiché non si sa mai qual è l'una e qual è l'altra.

Sonia Polichetti

Classe 1997, nata ad Andria, laureata in Storia dell'Arte all'Università di Siena, attualmente vive a Milano e studia Visual Cultures all'Accademia di Belle Arti di Brera. Appassionata di arte e cinema, scrive brevi saggi e recensioni dedicati al cinema d'autore mondiale.

12 Compare in G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli Editore, Milano, 1975, p. 61.

13 G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli Editore, Milano, 1975, pp. 61-62, p. 43.

14 Tratto da un dialogo del film.

15 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*. Cinema 2, Ubulibri, Milano, 2010, p. 148.

16 Ivi, pp. 83-85.

17 Ibidem

18 Ivi, p. 96.

19 Ivi, p. 113.

Bentu di Salvatore Mereu (2022)

Liberamente tratto da "Il vento e altri racconti" di Antonio Cossu



Maria Antonietta Fenu

La storia è ambientata in Sardegna, o meglio, rappresenta in maniera realistica quel momento cruciale e arcaico della vita contadina sarda che negli anni cinquanta era legato alla raccolta del grano.

Tale momento antico è per il regista una congeniale e stimolante ispirazione creativa per rappresentare, senza artifici e senza espedienti di facile effetto, la identità strutturale insopportabilmente impetosa, asciutta, ai limiti dell'animismo, che apparteneva e appartiene ancora alla Sardegna rurale più profonda.

Siamo nell'era inviolata dalla speculazione turistica dell'isola, al tempo in cui l'individuo che deve affrontare il proprio compito di sopravvivenza è solo di fronte al Destino. Un destino, quello evocato dal film, che in sé non è né buono né cattivo ma certamente impone un percorso molto duro; un destino scandito dalla logica della Natura, che chiede all'uomo di muoversi nel tempo dell'orbita solare e nel ritmo ciclico dell'avvicendamento stagionale, ovvero nel registro esclusivo del necessario e della attesa.

Raffaele, interpretato da Peppeddu Cucu, - un tempo pastorello sardo che da ragazzino recitò in *Banditi a Orgosolo* - è l'anziano contadino di una remota regione dell'interno chiamata Trexenta e deputata alla raccolta del grano, sin dal tempo dei romani. Cresciuto nella cultura tradizionale, Raffaele ha lasciato il paese e si è insediato nel suo spartano casolare di campagna. Nel piccolo appezzamento di terra che gli appartiene poi ha definito i confini del suo raccolto e aspetta ora in solitudine che arrivi il vento, quel particolare vento, che quando si dispiega nella giusta dimensione diventa il fattore provvidenziale risolutivo nel separare i chicchi delle spighe dalla paglia. Grazie alla sudata sinergia con quell'elemento naturale, che ben conosce e con cui dialoga in chiave propiziatoria dentro di sé, Raffaele potrà infine portare alla sua famiglia il frutto onorevole di un intero anno di lavoro.

Nella campagna sarda, radiosa e isolata, accanto a Raffaele c'è solo un impetuoso puledro sauro, non ancora domato e libero di muoversi dispiegando la sua naturale e mirabile energia. C'è anche un nipotino di dieci anni, che di tanto intanto arriva dal paese muovendosi annoiato a dorso di mulo. Angelino, il piccolo, che appartiene all'era della modernità, della produttività, in cui dilagano già le trebbiatrici, tradisce il suo disinteresse per il lavoro che vede fare - in attesa del vento il raccolto va arieggiato continuamente perché non marcisca con

l'umidità - e non impara, non cogliendo alcun valore in ciò che vede: la coltivazione del grano, la gestione della raccolta, il latte appena munto, la pesca delle anguille. La pazienza, l'esercizio dell'attesa è per lui, immaturo e non lungimirante, una dimensione di vuoto insensato, una pratica obsoleta, come del resto tutto quello che si lega ai bisogni primari, alla faticosa ricerca di una garanzia del futuro. Nella sua puerile precarietà il ragazzino è governato dalle emozioni e dalle sensazioni, è proteso solo verso i fattori eccitanti nella logica del *tutto e subito*. Angelino risponde alla legge del *desiderio* e desidera ciò che ha a portata



di mano, come il puledro selvaggio e splendente che immagina di poter cavalcare contro le continue raccomandazioni negative del nonno.

Questa contrapposizione tra le generazioni, molto cara a Mereu, era già presente in precedenti film come *Transumanza* (2013) e *Assandira* (2020), ma in termini di volta in volta diversi. In *Bentu* è possibile leggere nel confronto generazionale anche una allusione, molto pudica e lateralizzata ma di certo incisiva, alla questione oggi molto accesa proprio tra i

giovani come Greta Thunberg, dei cambiamenti climatici e del monito ineludibile al rispetto. Calpestata, forzata, violata, brutalmente sfruttata e distrutta da tutti noi nella ignoranza colpevole dei principi elementari, la natura segue implacabile le proprie leggi e di conseguenza, soffrendo gravemente, uccide. Il tema è fisiologicamente presente ma è la Sardegna in ultima analisi il centro nodale nel cuore di Mereu, il quale la racconta ogni volta riappropriandosi ancora un po' della verità originaria, quella forse percepita oppure respirata naturalmente da lui nell'infanzia, e, nell'intento di raccontarla, compie, forse, un nuovo viaggio ermeneutico anche all'interno della propria memoria e di sé stesso.

Nel film, fatto di poche parole, sono dominanti il paesaggio, la luce ripresa sempre al naturale, - sia al sole, sia al lume di candela -, il biondo del grano, lo spazio sconfinato delle terre che lascia agevolmente immaginare anche sensorialmente l'arrivo liberatorio del vento. In *Bentu* da un lato si impone l'ambiente con le sue specificità e la sua poesia e dall'altro sono scolpiti i corpi dei protagonisti che hanno, attraverso la rispettiva diversità, un linguaggio cinematografico che suona di per sé molto potente. L'anziano è ancora vigoroso sebbene molto segnato e lento: porta su di sé i caratteri del corpo vissuto, sfruttato, con la nobiltà che tutto questo comporta e anche con il declino che ne marca le membra e il volto. Il bambino - scelto dalla regia per un suo tratto per così dire *antico* - ha dal canto suo l'indefinitezza dell'età di latenza, la tenerezza morbida della sagoma in divenire, la indecisa goffaggine del pre-puberale. Infine c'è il terzo corpo, quello del cavallo, elegante e perfetto, esuberante di energia: sarà l'artefice inconsapevole dell'evento scatenante della storia che segna il momento più forte del film, molto difficile da *significare* per il pubblico, che non lo accetta. Il corpo del sauro sverterà poi solo, ignaro e mitico, nelle ultime immagini del film. La sua comparsa finale, in fase di ideazione, non era stata affatto prevista. Ma il cavallo stesso, dopo la folle corsa richiesta dalla sceneggiatura, è spontaneamente ritornato al campo dove si girava, e dunque tale casualità è stata iscritta nel testo che lo fa, a film ultimato, emblema della Natura nella sua una veste di magnifica e rassicurante presenza.

È insomma l'ispirazione libera, sempre aperta e duttile, quella che Salvatore Mereu ama coltivare nel suo cinema. E ora in *Bentu* conferma ancora una volta un amore totale per la Sardegna perduta e lo stile perfetto con cui la presenta al mondo, da vero e grande poeta dell'essenziale.

Maria Antonietta Fenu

Quelli di Oberhausen- I registi del nuovo cinema tedesco



Pierfranco Bianchetti

Si respira un'aria di rivolta a Oberhausen, una città tedesca della Renania settentrionale che dal 1954 ospita un importante festival del cortometraggio. Ventisei giovani registi firmano un celebre manifesto ispirato alla

Nouvelle Vague francese, con il quale si dichiara ormai morto il vecchio cinema tedesco e si auspica la nascita di una nuova cinematografia più originale, più innovativa e poco legata al fattore commerciale. "Dichiariamo la nostra ambizione di creare il nuovo cinema tedesco di lungometraggio. Questo cinema ha bisogno di nuove libertà. Libertà rispetto alle convenzioni dell'industria...Il vecchio cinema è morto. Noi crediamo in quello nuovo...".

Determinati nella ricerca di un nuovo linguaggio basato sulla sperimentazione e con l'obiettivo di indagare la realtà sociale del paese, i nuovi registi del cinema tedesco si battono per farsi conoscere nei festival internazionali.

Da questo combattivo movimento emergono negli anni a venire molti autori, quali Volker Schlöndorff ed Alexander Kluge, il vero leader del gruppo che nel 1968 vincerà alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia il Leone d'oro per il suo film *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*.

Questa "rivolta" nasce dalla constatazione di un paesaggio cinematografico superato, "una scena senza cultura cinematografica, un deserto", come lo definisce il critico Joe Hembus.

Dopo una prima fase di opposizione all'immobilismo dell'industria cinematografica nazionale, si cercano sperimentazioni visive diverse, originali, autonome rispetto al passato, nella determinazione di trasformare il cinema in uno strumento di indagine sociale. I ribelli di Oberhausen credono nel sostegno dall'istituzione pubblica, nello sviluppo del cortometraggio e nella nascita dell'insegnamento del cinema. La Nouvelle Vague francese e il cinema americano classico sono i loro fari, il modello culturale-produttivo cui ispirarsi.

Il Giovane Cinema tedesco

Nel '64 lo Stato accoglie una delle loro istanze. Nasce il Kuratorium Junger Deutscher Film, istituto che sovvenziona i progetti di lungometraggi realizzati da giovani registi come Jean-Marie Straub, cineasta proveniente dalla Francia insieme alla moglie Danièle Huillet,



"Non riconciliati o solo violenza aiuta, dove violenza regna" (1965) di Jean-Marie Straub

sfuggito dal suo paese per evitare la leva obbligatoria e la guerra colonialista d'Algeria. Il suo primo mediometraggio *Non riconciliati o solo violenza aiuta, dove violenza regna* del '65 è una riflessione politica sulla società tedesca che suscita molto interesse.

In quel periodo emergono diversi altri giovani cineasti quali Peter Schamoni, autore di *Es* (1965), film ambientato a Berlino, storia di una giovane coppia non sposata alle prese con la gravidanza della ragazza; Edgar Reitz (il futuro regista della celebre saga *Heimat*), Peter Nestler e Alexander Kluge. Quest'ultimo firma il film *La ragazza senza storia*, con cui ha esordito dietro la macchina da presa, vincitore del premio speciale della giuria della Mostra di Venezia del 1966.

Kluge diviene di fatto il capofila della giovane cinematografia tedesca che punta ad un rinnovamento di tutto il settore filmico, sulla scia di quanto è accaduto in Francia con la Nouvelle Vague. Il suo linguaggio non è semplice, pieno di citazioni, di riferimenti letterari e il suo stile è documentaristico. Perfino la musica è in netto contrasto con quanto acca-



"Artisti sotto la tenda del circo: perplessi" (1968) di Alexander Kluge

de sullo schermo. *La ragazza senza storia* è un ritratto graffiante visto attraverso gli occhi della giovane Anita, della società tedesca del miracolo economico non privo di legami con il passato nazista.

Ma il suo film più celebre resta *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi* del 1968, vincitore del Leone d'oro alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, un'opera che racconta con grande rigore la condizione "precaria" degli intellettuali nell'era delle televisione.

Nel '73 Alexander Kluge realizza un altro lungometraggio destinato a scatenare forti polemiche. Si tratta di *Occupazioni occasionali di una schiava*, prima pellicola distribuita nel circuito commerciale, il cui tema è la persecuzione di coloro che sono sospettati di appartenenza ai movimenti della sinistra non socialdemocratica. Protagonista un'ex infermiera assistente in uno studio, dove si praticano aborti clandestini, che stanca della realtà in cui vive, si trasforma in un'attivista sindacale nella fabbrica del marito che per rappresaglia viene licenziato. La donna per protesta vende provocatoriamente wurstel avvolti da volantini di propaganda davanti ai cancelli del luogo di lavoro.

Altro nome di spicco è quello di Volker Schlöndorff, già assistente di Louis Malle, Jean-Pierre Melville e Alain Resnais, che nel '65 gira il suo primo film *I turbamenti del giovane Törless* dal romanzo di Robert Musil, ambientato in un collegio gestito con metodi militari nel quale un giovane ebreo è maltrattato e perseguitato da un gruppo di cadetti.

Nel 1975 Schlöndorff gira *Il caso Katharina Blum*, tratto dal romanzo di Heinrich Böll *L'onore perduto di Katharina Blum*, interpretato dalla strepitosa Angela Winkler, storia di una ragazza attraente e indipendente che conosce un giovane ad una festa di carnevale e passa la notte con lui. La mattina seguente l'uomo è sparito e la polizia fa irruzione in casa sua. Lo sconosciuto è accusato di diserzione e Katharina di complicità. Intanto la stampa, soprattutto quella scandalistica, sfrutta questo caso e la vita privata della ragazza viene gettata nel fango. Ma la donna risulta del tutto estranea alla vicenda e viene rilasciata, sebbene costantemente pedinata. Mentre solo alcuni amici le restano fedeli, tutti gli altri la trattano con odio e disprezzo. Katharina è sola ad affrontare la prepotenza e il pregiudizio.

"*Il 1984 di Orwell è vicino-* dichiarava Schlöndorff presentando alla stampa la pellicola - *e non c'entra con il nazismo e le sue ombre, ma con qualcosa che nel futuro si stabilizzerà; si tratta di livellamento totale del sistema, senza un dittatore. Il dittatore che abbiamo di fronte in Germania è un ordinatore che controlla tutto. Ogni cittadino tedesco è spiato da numeri che affluiscono in un'unica centrale. Il numero sintetizza tutto, la nostra attività pubblica e privata, le nostre manifestazioni, i nostri atteggiamenti. Una specie di spettro che controlla ogni cosa, che infrange la nostra privacy*". La pellicola ottiene un grande successo di pubblico, oltre un milione e mezzo di spettatori in un periodo nel quale ancora il cinema tedesco conta magri incassi al botteghino. Segno che qualche cosa sta cambiando.

Intorno al '68 la prima fase del movimento si esaurisce proprio quando il governo federale approva una legge per il finanziamento pubblico del cinema. Monaco di Baviera diventa la base della nuova industria filmica con i suoi studi moderni e all'avanguardia, i migliori d'Europa. I risultati non si fanno attendere e i registi tedeschi sempre più agguerriti, fanno incetta di premi nei vari festival internazionali nei quali sono invitati e le sale d'essai europee si riempiono di pellicole tedesche.

Il Nuovo Cinema Tedesco

Nel 1970 il cinema tedesco è in piena evoluzione: nasce la Filmverlag der Autoren, l'organizzazione nazionale degli autori che rafforza il ruolo della cinematografia nella società e con

segue a pag. successiva



"La ragazza senza storia" (1966) di Alexander Kluge

segue da pag. precedente

il compito di formare una nuova generazione di cineasti dalla forte personalità che domina il decennio successivo anche grazie ai finanziamenti pubblici, al sostegno di cooperative, all'appoggio della televisione e di un efficiente circuito d'essai.

Sulla scena cinematografica tedesca si mettono in luce Werner Herzog, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Schroeter e Margarethe von Trotta che portano una ventata di novità nel cinema europeo.

Werner Herzog, nato a Monaco di Baviera nel 1942, studia il cinema da autodidatta e nel 1967 gira il suo primo film *Segni di vita*, storia di un soldato tedesco in Grecia durante la seconda guerra mondiale. Appassionato viaggiatore, il regista firma *Fata Morgana* (1971) e *Anche i nani hanno cominciato da piccoli* (1969-1970).

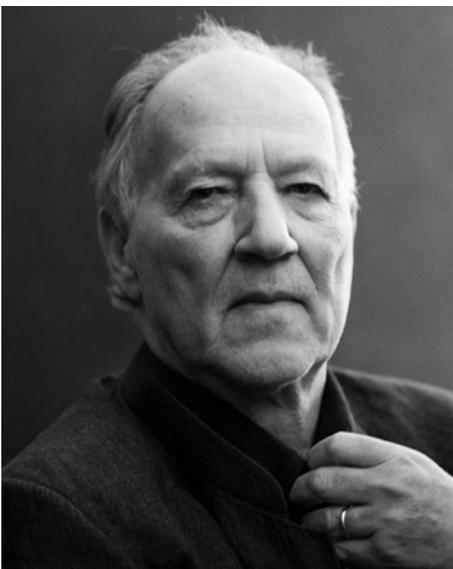
Del '72 è uno dei suoi film di successo, *Aguirre, furore di Dio*, interpretato da Klaus Kinski nel



"Aguirre, furore di Dio" (1972) di Werner Herzog

ruolo di un conquistador in Rio delle Amazzoni alla ricerca della leggendaria El Dorado. Seguono pellicole di grande successo apprezzate anche all'estero quali *L'enigma di Kaspar Hauser*, *Cuore di vetro*, *La ballata di Stroszek*, *Nosferatu*, *principe della notte*, *Fitzcarraldo*.

Wim Wenders, nato a Düsseldorf nel 1945, è il più celebre a livello internazionale dei registi del Nuovo Cinema Tedesco. Colto, appassionato di letteratura e di musica, Wenders si impone con film realizzati negli anni Settanta e amatissimi dai cinefili: *Estate in città*, *Prima*



Werner Herzog (1942)

del calcio di rigore, *Alice nelle città*, *Falso movimento*, *Nel corso del tempo*, *L'amico americano*.

Rainer Werner Fassbinder, nato a Bad Wörishofen nel 1945, è considerato un autore "maledetto", ma di grande talento, scomparso a soli 37 anni nel 1982 dopo una vita di eccessi e di frenetico attivismo cinematografico. I suoi film più famosi sono *Attenzione alla puttana santa*, *Le lacrime amare di Petra von Kant*, *La paura mangia l'anima*, *Effi Briest*, *Il diritto del più forte*, *Il matrimonio di Maria Braun*, *Lili Marleen*.

Werner Schroeter, nato a Georghenthal nel 1945, (probabilmente il meno conosciuto in Italia), è regista anche di teatro, sceneggiatore, grande sperimentatore di un nuovo linguaggio filmico e documentarista. Tra le sue opere più note *Salomé*, *Nel Regno di Napoli*, *Palermo o Wolfsburg*, *Malina*, *Nuit de chien*. Schroeter muore nel 2010.

Margarethe von Trotta, nata a Berlino nel 1942, inizia la sua carriera prima come attrice per Fassbinder e Schlöndorff che diventa per alcuni anni suo marito e con cui firmerà il



"L'amico americano" (1977) di Wim Wenders



"Lili Marleen" (1981) di Rainer Werner Fassbinder



"Anni di piombo" (1981) di Margarethe von Trotta

film *Il caso Katharina Blum*. Poi come regista si dedica con i suoi film ad analizzare la realtà socio-politica del suo paese. Tra i suoi titoli più celebri *Sorelle o l'equilibrio della felicità*, *Anni di piombo*, *Lucida follia*.

La nuova "ondata" formata da questi cineasti di grande talento ha rappresentato una stagione culturale di grande valore artistico-espressivo-sociale destinata a entrare nella storia del cinema.

Pierfranco Bianchetti



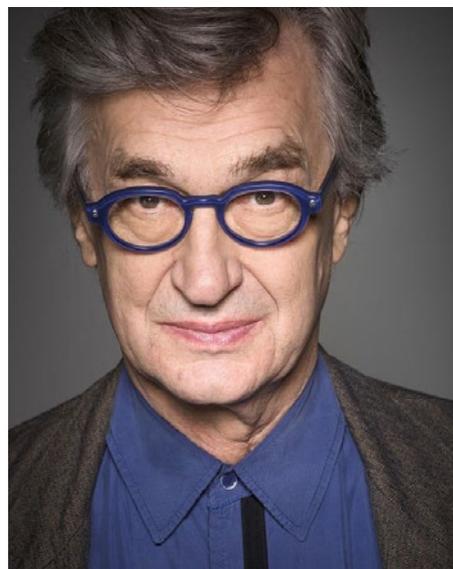
"L'onore perduto di Katharina Blum" (1975) di Volker Schlöndorff e Margarethe von Trotta



"Nel corso del tempo" (1976) di Wim Wenders.

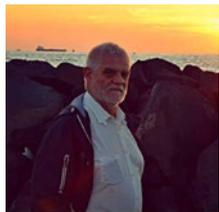


Rainer Werner Fassbinder (1945- 1982)



Wim Wenders (1945)

Dante (Firenze 1265-Ravenna 1321)



Natalino Piras

Questo nostro Paese, la stessa Italia di Dante, è senza anima d'insieme. Come condizione storica. Nessuna età comunale, nessun Rinascimento, nessun Risorgimento, nessun regno, nessuna età re-

pubblicana, sono riusciti a entrare, per de-strutturarla e ricomporla in anima mundi, quanto di disgregazione c'è negli italiani.

Per la maggioranza silenziosa e no di questo nostro Paese, *nave senza nocchiere in gran tempesta*, Dante continua a stare nel segno dell'impossibile. Arduo comprenderlo, come persona storica e come Poeta che su di sé prende e filtra e trasforma e rende moderni e contemporanei tutti i linguaggi: quelli della parola, della scrittura, della visione che dall'appiattimento apre a infinita prospettiva. Nel segno, giusta la chiusa del Paradiso, dell'*amor che move il sole e l'altre stelle*.

È da tempo che sono convinto dell'impossibilità a realizzare cinematograficamente la *Commedia* (1313-1320) dantesca. La *Divina Commedia*, *Divina* lo ha aggiunto Giovanni Boccaccio, è già cinema, realizzata molto prima che la settima arte facesse la sua comparsa tra fine Ottocento e inizio Novecento. Il paradosso ha ragione di esistere perché chi l'artefice della *Commedia* ha lasciato per il suo tempo e per quasi un millennio dopo una sceneggiatura perfetta sotto tutti i punti di vista. Nelle cantiche di *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, non c'è un personaggio fuori posto, non c'è attor di scena che non si dimostri all'altezza di una parte dal regista affidatagli: sia che il tempo reale coincida con il tempo della narrazione fatta in terzine, sia che poetica e allegoria messe insieme, un Medioevo che più tempo filmico non si può, formino impronta indelebile, appieno nell'era di Dante e in quelle successive, sino ai nostri giorni.

Il film *Dante* di Pupi Avati, uscito nelle sale il 29 settembre scorso, legittima, dà anima e corpo fisico al paradosso. L'opera di Pupi Avati, Dante giovane lo fa Alessandro Sperduti, attraversa il tempo di Dante usando dello stesso metodo con cui il *ghibellin fuggiasco*, l'esule per antonomasia, il sommo genio della letteratura costruisce la *Commedia*: un lungo itinerare, nella parte piana, inabissandosi e uscendo a *riveder le stelle*, risalendo il Purgatorio e da lì puntando alle alte cime che toccano ed entrano nel cielo. In *Dante* di Avati è Boccaccio (Sergio Castellito) ad attraversare l'Italia qualche tempo dopo la morte di Dante, diretto Ravenna, per consegnare alla figlia del Poeta, suor Beatrice, una somma in denaro e la revoca da parte di Firenze della condanna a morte, ma Dante è *già alto sulle ali*, che aveva costretto suo padre a perenne esilio.

Ardua impresa quella di Giovanni Boccaccio. Non fosse che segna Ravenna, dove Dante rimane sepolto, come luogo simbolo di tutta l'impossibilità, specie degli italiani, a comprendere

Dante, la sua presenza storica sempre contemporanea, la sua irraggiungibile capacità poetica. Ravenna è il luogo di tutte le celebrazioni dantesche succedutesi nel corso dei secoli (personalmente D'Annunzio che parla Dante mi fa ribrezzo) così come dice, se si prende Dante a pretesto, che quanti parlano di patria, patrioti e patriottismo sono loro i peggiori disgregatori di qualsiasi spirito unitario. Non si potrà mai consegnare Dante a nessun fascismo. Sono due elementi antitetici.

Nel film *Mussolini ultimo atto* (1974) di Carlo Lizzani ci sono due passaggi significativi che servono a spiegare l'intrico.

Nel primo stacco, Mussolini (Rod Steiger), salendo le scale della prefettura di Milano, nel caos e nella confusione, circondato dai gerarchi di Salò che gli sono rimasti fedeli, ascoltando la rabbia, la disperazione di Pavolini, Barracu e altri, dice, usando della sua mai smessa enfasi retorica che una volta arrivati in Valtellina «combatteremo sulle Alpi intorno alla cenere di Dante».

Nel secondo passaggio, ostaggio dei tedeschi in fuga che dicono di proteggerlo e portarlo con loro in Germania su espresso ordine di



"Dante" (2022) di Pupi Avati

Hitler, parlando con Claretta Petacci (Lisa Gastoni), l'ormai non più duce afferma che riusciranno a passare il confine con la Svizzera portando con loro le ceneri di Dante.

Mussolini mente sapendo di mentire o forse volendo auto convincersi che sia accaduto quanto in realtà è rimasto solo un progetto: quello di Pavolini, fondatore delle Brigate Nere repubblicane, di radunare in Valtellina cinquantamila uomini, per riprendersi quanto è andato perso, proprio intorno alle ceneri di Dante portate via da Ravenna.

Mentre il duce, nel film di Lizzani, parla, le ceneri di Dante continuano a restare a Ravenna, nel luogo della sepoltura del sommo poeta che a Ravenna morì esule.

Le parole di Mussolini su Dante sono però significative di un concetto che ha resistito in tutte le catastrofi, lo sfacelo e le macerie provocati dal fascismo nel lungo ventennio della dittatura, nelle leggi razziali, nelle guerre coloniali e nella seconda guerra mondiale alleati di Hitler e del Giappone: Dante come fondamento di unità nazionale. Da evidenziare come una linea storiografica interpreti il fascismo come ultimo, seppur tragico epigono del Risorgimento. Pure se a una attenta analisi dei principi fondanti e delle cause quanto sta in Mazzini come idea di Stato, repubblicano, basato sui principi di uguaglianza e fratellanza

come sinonimi di libertà è nella pratica negato e continuamente oltraggiato dello squadristo fascista e dalla sua sublimazione in violenza come prassi, incarnata proprio dal duce: nel suo teatro, nella sua postura, nel suo non accoglimento di pietas e comprensione dovuti a chi, per anelito di unità e libertà dal giogo straniero, va, consapevolmente, incontro all'esilio.

Dante e, sette secoli dopo, Giuseppe Mazzini, sono, come fatto storico, condannati a morte e costretti all'esilio, dalla stessa Patria che loro amano e concepiscono in prospettiva come cosa da amare in eterno. Non smettono di amarla e in qualche maniera idealizzarla come utopia da costruire, l'unità comunale per Dante, l'unità nazionale per Mazzini: nonostante siano braccati, vilipesi, costretti a chiedere ospitalità da esuli, Dante a Ravenna e Mazzini a Londra

Niente di tutto questo nella retorica del duce. Nel dualismo, distante sette secoli, tra il fiorentino Dante e il genovese Mazzini, c'è una elaborazione insieme sentimentale e razionale, perché vissuta come esperienza diretta, sulla propria pelle, dell'esilio e dell'esule. In Dante muove tutto la guerra civile e la disarticolazione della serva Italia come bordello e territorio di conquista da parte dello straniero. In Mazzini la lezione del romanticismo, che ha tra gli elementi fondanti il culto dei sepolcri, incontra Ravenna, il sepolcro di Dante, come ricomposizione in un unicum di diversi aneliti libertari quando non rivoluzionari che hanno una libera Repubblica (a differenza di Dante che questo anelito, di identica libertà, trasferisce nella Monarchia) come segno.

Un terreno di coltura che seppur a livello intuitivo muove molte cause di irredentisti che vedono in Dante il loro punto di riferimento e che pure agisce nel giovane Mussolini ancora socialista, però già imbevuto del massimalismo che giustifica la dittatura e in questo attua la negazione proprio della figura di Dante come simbolo di unità nazionale.

Da un punto di vista esegetico, restando alle parole di Mussolini nel film che racconta gli ultimi giorni e la sua tragica fine tra il 25 e 28 aprile 1945, c'è da dire che quanto nella riappropriazione a sé del Dante ravennate e di tutta la sua carica storico-simbolica, si avvertono il senso del sopruso e della giustificazione, a posteriori, di tutto l'arbitrio di cui la dottrina fascista è stata capace nell'elaborazione di Dante come segno di unità nazionale. Più farsa tragicomica che fissazione nel tempo del concetto romantico delle tombe e degli eroi.

In Mazzini e negli irredentisti, Dante ravennate suona invece come discorso genuino, razionale e sentimentale insieme che comprende il sacrificio dell'esule perché a muovere tutto sono proprio il concetto e l'esperienza dell'esilio.

Dante ravennate potrebbe intendersi come la sublimazione della coscienza dell'esule, dell'idea

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di straniero, in questo caso se stesso, che traccia un arco di narrazione da Eschilo a Camus. Nella temperie della guerra civile (Dante), delle rivoluzioni fallite (Mazzini), dell'aggiornamento nel quotidiano di quanto sappia di amaro mangiare il pane altrui.

Di questo nucleo fondante diversi rivoli interpretativi Dante può forse risultare efficace interprete, tra le ultime cose pubblicate, il libro



"Mussolini ultimo atto" (1974) di Carlo Lizzani

Dante (Laterza 2020) di Alessandro Barbero.

Mussolini ultimo atto di Lizzani è importante per comprendere a che grado di annullamento sia arrivata la retorica nazionalista operata dal fascismo intorno alla figura di Dante e alle celebrazioni che nell'arco di più di mezzo secolo hanno avuto Ravenna come epicentro. Il fascismo, impregnato in egual misura di violenza e di retorica, ha perso ogni valore sacrale. Alla luce di questa deriva suona stonata, antistorica, tutta la mole di scritti, parole e immagini che il fascismo ha prodotto in nome di Dante. Ben altra considerazione merita invece il percorso dell'esule che ha in Foscolo e Mazzini i loro maggiori rappresentanti.

Infine, al grado zero di Dante uomo di tutte le stagioni c'è la guerra, la nostra più pressante e feroce, immane contemporaneità.

La guerra come male nel mondo. Circa un secolo fa papa Benedetto XV disse che la prima guerra mondiale era una immane e inutile strage. Come adesso in Ucraina, contenitore abissale di tutte le guerre in corso. Combattute, da ambo le parti, in nome del Capitale che si è ingoiato il socialismo reale ma anche del Cristianesimo, loro comune denominatore. Bisogna essere eretici per comprendere e narrare. Come Dante. È un paradosso ma Dante, poeta della cristianità ancorché di dimensione universale, era sempre stato considerato un eretico dalla Chiesa ufficiale, dalla gerarchia. In vita, lui guelfo, esiliato dai guelfi, esule, condannato a morte, invocava l'intervento dell'imperatore per mettere un poco d'ordine nella devastata Italia del Medioevo. Grande responsabilità delle divisioni, delle guerre civili, della presenza straniera, già da allora «il tedesco imperatore», aveva il papato. Dante, cantore e affrescatore della più grande metafora che mente umana abbia mai concepito, la *Commedia* come narrazione del proprio tempo per tutte le stagioni, non poteva non collocare questi papi ladri, simoniaci, assassini mandanti di assassini, nell'Inferno. Sembrano, sono il mondo e l'Italia d'oggi.

Natalino Piras

Dante e il Cinema



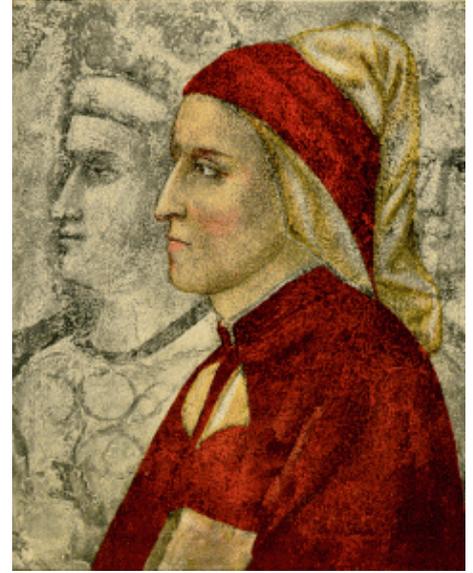
Stefano Beccastrini

Proemio

Mi spiace molto non aver potuto partecipare, per vari motivi, salute compresa, alla gigantesca fiera di colti e utili pensieri (per esempio, quelli presenti in alcuni libri molto seri) e di vuote e inutili chiacchiere, che hanno costituito, nel corso dell'anno passato, l'omaggio dell'Italia attuale (non più "serva", forse, ma ancora "bordello") al settecentesimo anniversario della esule morte di Dante Alighieri. Cerco di rimediare, seppure in ritardo di qualche mese, dedicando sulla nostra rivista qualche riflessione su quanta e quale attenzione al foscoliano "ghibellin fuggiasco" (in verità Dante era, politicamente, un guelfo bianco diventato poi simpaticamente ghibellino nell'ultima fase della sua vita: la politica italiana, a quel tempo, era incasinata quanto quella odierna) abbia saputo dedicare il cinema (quasi unicamente quello italiano: peccato, poiché un Cecil De Mille o un Orson Welles, un Carl T. Dreyer o un Ingmar Bergmann cinedanteschi sarebbero probabilmente stati strepitosi). Il cinema italiano, comunque, si accorse ben presto di quanta ricchezza, una vita – politica, amorosa, artistica – quale fu quella dell'Alighieri, avrebbe potuto donare all'arte filmica. E altresì, e ancor più, di quale preziosa fonte d'ispirazione – sotto forma di personaggi, di vicende, di situazioni – poteva diventare sullo schermo la *Commedia* (l'*Inferno* soprattutto).

Il personaggio Dante

Dante fu uomo di molti amori – spiritualmente ricchi ma anche, in certi casi, carnalmente coinvolgenti – e passioni politiche, poeta sommo ma anche soldato della repubblica fiorentina schierato a Campaldino contro i ghibellini d'Arezzo, esiliato dalla propria vituperata città e costretto a vagare per mezza Italia, provando come sa di sale l'altrui pane e come si possa odiare Firenze pur continuando, per tutta la vita, a provarne dolentissima nostalgia. Come non accorgersi subito che la vita di Dante forniva spunti d'interesse, per il cinema, almeno quanti i personaggi che il poeta finge d'incontrare, tra le pagine della *Commedia*, nell'Aldilà? Il primo film sulla vita di Dante di cui si abbia notizia fu *Dante e Beatrice*, 1912, di Mario Caserini, un pioniere del muto (specializzato in pellicole di contenuto medievale e rinascimentale) il quale approdò al cinema dalla pittura e dal teatro. Il film dantesco, prodotto dalla torinese Ambrosio, era un mediometraggio della durata di 27 minuti, restaurato dalla benemerita Cineteca di Bologna nel 2007. Seguì, nel 1921, *La mirabile visione* di Luigi Sapelli, nome d'arte Caramba, e nel 1922 *Dante nella vita e nei tempi suoi* di Domenico Gaido e Valentino Soldani. Le due pellicole furono quasi contemporanee poiché entrambe erano state realizzate con l'intenzione di uscire nelle sale in occasione del sesto centenario – nel 1921 – della morte del poeta. In realtà soltanto il primo dei due film, prodotto



Tal era io a quella vista nova...Dante Alighieri

dalla romana Tespi Film, venne terminato in tempo; l'altro, prodotto dalla fiorentina VIS (Visioni Italiane Storiche), non era ancora in distribuzione l'anno successivo (i fiorentini continuavano a maltrattare il loro povero genio letterario) e fallì anche il tentativo di vendere la pellicola agli americani, al fine di una distribuzione in quel grande paese (peccato, chissà che ne sarebbe venuto di conseguenza). Alla fine, acquistato dal Sindacato Films Storiche, cominciò a essere proiettato nel 1923 e giunse al pubblico romano, che l'accoglie freddamente, nel 1925 (comunque, forse per la data poco felice – un anno prima della funesta marcia su Roma –, furono un fiasco le celebrazioni dantesche nel loro complesso). Nel 1927, ancora Domenico Gaido, questa volta affiancato dal fascistissimo Silvio Laurenti Rosa, si occupò cinematograficamente dell'Alighieri in un film prodotto dalla Pittaluga e intitolato *I martiri d'Italia*. E esso, facendo d'ogni erba un fascio, poneva l'Alighieri assieme ad altri personaggi storici (da Masaniello a Cola di Rienzo, da Pietro Micca a Goffredo Mameli, da Balilla a Cavour e così via) per mostrare agli italici spettatori come la loro patria "per secoli avesse teso verso l'instaurarsi del regime mussoliniano" (così affermava una didascalia: in seguito, per fortuna del mondo, quel penoso e crudele regime è andato a finire come ben si sa o si dovrebbe sapere). Di Dante, nel mondo dello spettacolo dell'Italia del dopoguerra, si tornò a parlare nel 1965: non con un film vero e proprio bensì con uno *sceneggiato televisivo* (come, all'epoca, si usava dire). La regia era di un magistrale cineasta – sottovalutato in Italia ma non così in Francia, ove invece è molto amato e studiato – di nome Vittorio Cottafavi. Protagonista era Giorgio Albertazzi, attore soprattutto teatrale (anche nel cinema lavorò molto ma raramente in ruoli di rilievo e per film di buona fama: si può citare, semmai, *L'anno scorso a Marienbad*, 1961, di Alain Resnais). Il ritratto dell'Alighieri tracciato dallo sceneggiato (nel quale un serio

segue a pagina successiva

segue da pag. precedente

Luigi Vannucchi interpretava l'amico/nemico di Dante, il quasi altrettanto grande poeta, inquietamente stilnovistico, Guido Cavalcanti) è quello, probabilmente veritiero, d'un genio assai colto ma alquanto scorbutico, nevrotico, di frequente polemico.

Di un bel film contemporaneo sulla vita di Dante - a parte lo sceneggiato di Cottafavi, del resto ben fatto - dobbiamo continuare a contentarci: anche il centenario del 2021, il settimo dalla morte, quanto a film (il discorso è diverso per i libri e il teatro) ha prodotto proprio poco. Attendiamo con ansia il *Dante* di Pupi Avati (sul quale torneremo a dire qualcosa).

La Commedia

Fu proprio con un film d'ispirazione dantesca, *Inferno*, 1911, di Franceco Bertolini, Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padoan, produzione Milano Film, che il cinema italiano si avviò a diventare adulto (c'è stato chi ha parlato del primo capolavoro della storia del nostro cinema). Costò due anni di lavorazione: un tempo, per l'epoca, impensabile. Attento alle illustrazioni di Gustavo Doré e ai trucchi cinematografici di Georges Méliès, fu proiettato per la prima volta a Napoli di fronte a Benedetto Croce, Matilde Serao, Roberto Bracco e dette inizio a quel genere dei "kolossal all'italiana" che aprì la strada, nel 1914, a *Cabiria* di Giovanni Pastrone. Ancora nel 1911 la Helios Film produsse anche *Purgatorio* e *Paradiso* di Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo (ma, in generale, l'*Inferno* rimase anche in seguito, delle tre cantiche, la più amata dai cineasti e dal grande pubblico: dai tempi del muto ai nostri anni, di film - anche stranieri - sull'*Inferno* di Dante ne son stati realizzati molti, persino qualche cartone animato americano e giapponese). Anche i film dedicati a singoli personaggi incontrati da Dante durante il suo straordinario, potremmo persino chiamarlo "mistico", viaggio nei tre Aldilà, hanno scelto figure finite all'*Inferno* e, in particolare, un ristretto numero di esse. Quasi esclusivamente tre: Francesca da Rimini (V canto dell'*Inferno*), Pia de' Tolomei (Antipurgatorio), il conte Ugolino (canto XXXIII dell'*Inferno*). L'episodio di Francesca (anzi, di Paolo e Francesca: la coppia di celeberrimi amanti è inscindibile per sempre grazie a Dante, il quale li mandò, sì, all'*Inferno* ma alquanto malvolentieri e addirittura perdendo i sensi nel raccontarne la vicenda). Sono almeno una dozzina - per quel ch'io sappia - i film ai due innamorati dedicati, da *Francesca di Rimini*, 1907, di J. Stuart Blackton (ispirato, in verità, più alla tragedia dannunziana che ai versi di Dante) alla *Francesca da Rimini*, 2007, regia di Brian Large (si tratta della versione filmata dell'opera di Riccardo Zandonai). Insomma, due film piuttosto indirettamente ma sicuramente derivanti dall'invenzione dantesca del personaggio immortale di Francesca. Da ricordare, il *Francesca da Rimini*, 1910, di Ugo Falena, commediografo eppoi cineasta, e il *Paolo e Francesca*, 1949, di Raffaello Matarazzo. Quest'ultimo è senz'altro un'opera cinematografica di pregio, che colloca nel suo contesto storico l'episodio dell'amore clandestino tra i due cognati e tocca vertici melodrammatici alquanto apprezzabili (personalmente, amo il Matarazzo

melodrammatico più nei film in costume come questo, o come *La nave delle donne maledette*, 1953, che quello ambientato nell'Italietta degli anni Cinquanta).

Anche Pia de' Tolomei è donna che, proprio grazie a Dante, è diventata cara all'intera tradizione non soltanto culturale ma persino popolare toscana (canti del maggio e bruscelli compresi). Almeno tre sono i film, a lei ispirati, degni d'essere ricordati. Il primo (tutti e tre sono intitolati, semplicemente, *Pia de' Tolomei*) è quello del 1910 di Gerolamo Lo Savio che fu lo scopritore di Francesca Bertini e soltanto per questo merita un encomio; il secondo, del 1941, è di Esopo Pratelli interpretata da una dolente, bella e commovente, Germana (Gemma) Paolieri; il terzo è, nel 1958, quello di Sergio Grieco, cineasta e sceneggiatore italiano di scuola francese (Pia era Ilaria Occhini, attrice che sullo schermo e in televisione era



Giorgio Albertazzi e Loretta Goggi in "Vita di Dante" (1965) di Cottafavi

specializzata con molta grazia a commuovere gli spettatori degli anni del boom economico). E veniamo al Conte Ugolino (della Gherardesca, a valor essere precisi, nonché di Donoratico). Fu un potente della Pisa ghibellina, responsabile della sconfitta della Meloria, nemico acerrimo del concittadino vescovo Ruggieri. Fu imprigionato, così Dante racconta, assieme ai figli in una torre ov'eran privati d'ogni forma di cibo. Forse tutto finì, ma forse no, nell'oscura tragedia dell'antropofagia. Anche in tal caso, i film che vale la pena di ricordare sono tre. Il primo, nel 1908, fu *Il conte Ugolino* di Giuseppe De Liguoro. L'anno successivo venne *Il conte Ugolino* di Giovanni Pastrone, futuro e famoso capofila dei Kolossal italiani che seppero trionfare, per pochi anni, nel mondo intero. Infine, nel 1949, Riccardo Freda (cineasta generalmente sottovalutato



Ugolino della Gherardesca (Carlo Ninchi) in "Il conte Ugolino" (1949) di Riccardo Freda



"Paolo e Francesca da Rimini" (Acquerello di Dante Gabriel Rossetti)

ma da qualche italiano me compreso, e dai francesi svisceratamente, molto amato: sapeva mostrarsi colto ed elegante qualunque film dirigesse, a qualunque genere cinematografico appartenesse). Il film, in cui Ugolino era Carlo Ninchi e una sua figlia era la bellissima Gianna Maria Canale (sempre presente, essendo stata la sua donna, nelle opere di Freda), è di notevole efficacia. Il sommo Dante, nel narrare queste tre storie, seppe raggiungere le poetiche vette dell'ambiguità: lascia intendere ma non dice esplicitamente. Cosa avrà voluto dire Francesca con "Quel giorno più non vi leggemmo avante"? E Pia con il suo "Siena mi fe, disfecemi Maremma?". E Ugolino con "Poscia più che il dolor potè il digiuno?". Aveva ragione Carlo Emilio Gadda a chiamar l'Alighieri "il gran pettegolo": diceva e non diceva ma di Francesca, di Pia, di Ugolino stiamo spettegolandolo, oltre che piangendo, da sette secoli.

Conclusioni

La forza suggestiva di Dante e della sua *Commedia* hanno continuato a far da metafora, più o meno indiretta e persino parodistica, di molte scene cinematografiche: indimenticabili, per esempio, quelle di Totò in *Totò al giro d'Italia*, 1948, di Mario Mattoli o in *47 morto che parla*, 1950, di Carlo Ludovico Bragaglia.

Molto indiretto è il richiamo a Dante de *La divina commedia*, 1991, del grande (quanto Dante? Chissà: difficile confrontare la letteratura con il cinema, nonostante il costante dialogo tra i due linguaggi artistici) Manoel De Oliveira. Il legame è, appunto, metaforico: il film si svolge in un manicomio ove tutti i ricoverati credono d'essere un celebre personaggio della storia. Preferisco non parlare di *Inferno*, 2016, di Ron Howard, tratto dal romanzo di Dan Brown. Appartiene a un genere di spettacolo, di grande successo presso il pubblico, che a mio parere con Dante, con la *Commedia* e con il cinema ha poco a che vedere. Preferisco attendere, curioso ma paziente, il film su Dante - narrato da Boccaccio e da poco iniziato a girare - di Pupi Avati (son diciotto anni che il regista bolognese - presenza anomala, singolare, dura-tura del cinema italiano del secondo dopoguerra - si prepara a realizzare questo film). Come seppe dimostrare in *Magnificat*, 1993, Pupi Avati sa raccontare da maestro, con il cinema, storie e leggende di un'epoca, il Medioevo, in cui - a suo dire - "la fede era fondamentale per riempire quel silenzio di Dio che era allora identico a quello che è oggi".

Stefano Beccastrini

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #2

L'analisi della grafia di Pupi Avati

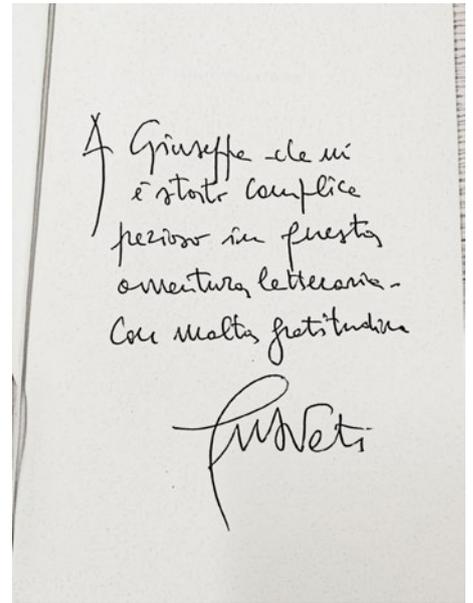


Barbara Taglioni

Bolognese di origine, classe 1938, Pupi Avati torna alla ribalta grazie al suo ultimo film *Dante* raccontato da Boccaccio suo fervido ammiratore. Una scelta particolare, difficile, coraggiosamente ambiziosa e originale, che mette in scena un personaggio irraccontabi-

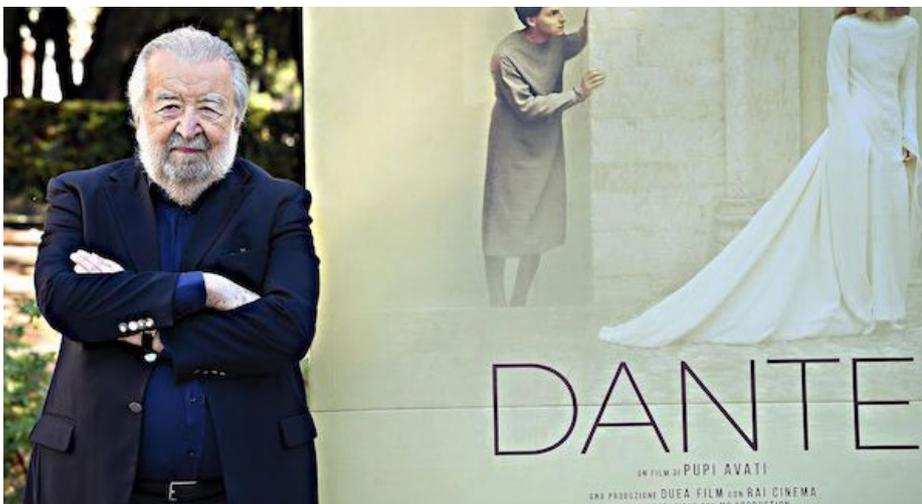
le come quello del Sommo Poeta, una personalità dalla conoscenza superiore visto nella sua essenza di uomo mortale. Una storia mai raccontata prima, che guarda al passato, con un linguaggio antico. Una chiave di lettura che evidenzia l'enorme rispetto e la sincera passione del regista nei confronti del suo protagonista, che sta suscitando, come spesso accade in questi casi, le critiche più disparate. D'altronde si sa che solo chi osa può commettere a volte degli errori, ma può anche ottenere risultati incredibili. Tutta la vita di Pupi Avati è costellata da alti e bassi a cominciare dai suoi difficili esordi con film che si sono rivelati dei veri e propri fiaschi. Solo alla soglia dei quarant'anni egli ha potuto godere del suo primo vero successo con *La casa dalle finestre che ridono*. Pupi da allora non si è mai fermato. Ha continuato a spaziare nel mondo del cinema e non solo, indagando l'animo umano, la famiglia, le tradizioni, spesso la semplice realtà contadina con le sue abitudini, i suoi riti, le sue credenze. Regista, sceneggiatore, produttore e scrittore viene definito da chi ha avuto la fortuna di conoscerlo personalmente, come un uomo autenticamente affabile, di grande umanità e simpatia, lavoratore instancabile, capace di narrare piccole grandi storie di un'umanità complessa. Un uomo capace di raccontarsi e di incantare il suo pubblico concedendo anche i lati meno nobili del suo carattere e delle sue esperienze. Ascoltarlo mentre parla su un palcoscenico o davanti alla cinepresa durante un'intervista, o alla presentazione di un

libro, o alla premiazione di qualche suo lavoro fa capire come si trovi bene nell'atto di comunicare, di quanto ami poter trasmettere al prossimo il suo sapere e come lo sappia fare con un'assertività pacata, priva di fronzoli, che arriva alla pancia e al cuore e obbliga ad un attento ascolto lo spettatore. Pupi si definisce logorroico, superstizioso, innamoratissimo della sua bella e discreta moglie Nicola, conosciuta in giovanissima età, con cui ha avuto tre figli, preoccupato per la crisi dei valori della nostra società, dove i ruoli sono completamente cambiati. Cosa ci rivelerà l'analisi della sua grafia? Il campione di scrittura esaminato mostra uno spazio occupato con ordinato protagonismo e una forma grande semi-angolosa, vivacemente disuguale con personalizzazioni nei legamenti, che si muove sul rigo con un movimento scorrevole con qualche fluttuazione sulla verticale. Il tratto (documento non in originale) pare nutrito, omogeneo e ben inchiostrato, mentre la firma è affermata, oscura, legata (nome e cognome uniti), disomogenea al testo e più grande. Queste caratteristiche confermano che siamo di fronte ad un uomo estroverso, vitale, orgoglioso e passionale (dimensione grande, tratto nutrito, sopraelevazioni), dalla personalità originale e ricca di sfaccettature (forme disuguali), dotato di rapidità di pensiero, di spiccata immaginazione e creatività (personalizzazioni nei legamenti tra lettere), con una giusta dose di equilibrio tra fermezza e disponibilità (forma semi-angolosa). Una persona sensibile (fluttuazioni) capace di adattamento, che sa riconoscere e affrontare le difficoltà senza lasciarsi deviare o scoraggiare (movimento scorrevole). Pupi è socievole, rassicurante, espansivo, attratto dalla varietà, con una sensibilità a volte quasi femminile nel percepire tutto ciò che lo circonda (funzioni junghiane ben integrate con un leggero predominio del Sentimento). È visibile una prevalenza di prolungamenti verso il basso (allunghi inferiori più pronunciati) che evidenzia la necessità di attivarsi, la sensualità e la capacità di approfondimento. In grafologia



sono importanti anche i piccoli segni che aiutano a definire meglio le varie sfumature caratteriali e possono rivelare anche qualche punto debole del soggetto scrivente. Nella grafia di Pupi Avati troviamo la presenza di uncini, di alcuni intrichi tra righe, di qualche riccio del nascondimento (tratto finale di parola che ritorna a sinistra), del riccio dell'indipendenza (tratti sopraelevati della p), del riccio della mitomania (tratto finale allungato diretti in alto della o) e dei *denti di squalo* (particolare forma agli apici delle arcate di alcune lettere come per esempio la m e la u). Questi cosiddetti tratti minori ci indicano tenacia, un sano e ambizioso egocentrismo e qualche momento di confusione. Se è vero che Pupi si racconta con piacere, è anche vero che ci sono alcuni fatti o esperienze che vengono sottratte al pubblico dominio attraverso atteggiamenti di apparente conformismo in una sorta di prudente autodifesa. La sua firma, infine, tipica di personaggi che hanno a che fare con il mondo dello spettacolo o che amano stare sotto i riflettori, piuttosto centrale rispetto al testo, esuberante e svolazzante, meno nel cognome, con una marcata sopraelevazione della lettera v, illeggibile e legata, ci parla di un uomo gentile, dinamicamente produttivo che investe bene le proprie abilità, che ha saputo superare la perdita paterna in giovane età, che ha saputo *cavalcare la tigre* riuscendo a rimarginare una ferita dolorosa avvenuta troppo presto. Un gesto grafico dunque semplice da analizzare solo in apparenza, che in realtà nasconde una personalità ricca di sfaccettature che si sono ben armonizzate tra loro soprattutto con il passare degli anni. In un'intervista a Macerata di qualche anno fa il regista ha dichiarato: *nella vita ognuno di noi deve far coincidere quello che è con quello che ha e crediamo proprio che Pupi ci sia ampiamente riuscito.*

Barbara Taglioni



Lacerati e divorati



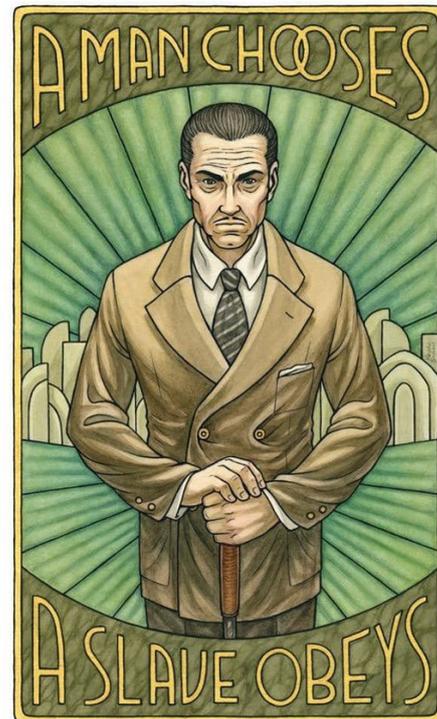
Nicola Santagostino

Ci sono due personaggi presenti nella narrativa pop che in questo periodo di grosse riflessioni credo possano risultare molto interessanti come esempi di due visioni del mondo radicalmente opposte.

Il Maestro Jeong Jeong tratto da Avatar, the Last Airbender è un esempio di uno degli archetipi che potremmo chiamare "il lacerato". Jeong Jeong è un maestro dell'Arte del Fuoco, tra tutti i maestri elementali è in grado di generare la sostanza che usa e vive il suo dono come un peso, una maledizione. Il fuoco brucia, consuma e distrugge, ma allo stesso tempo è pure fonte di luce, di calore e di civiltà, di tutti gli elementi quello di cui è più facile perdere il controllo e che allo stesso tempo ci mette un nonnulla a spegnersi se non adeguatamente alimentato e Jeong Jeong sa bene questa cosa, ma forse in fondo non la comprende davvero poichè nel suo primo incontro scopriremo che egli detesta il suo dono. Scritto sullo stereotipo del maestro di arti marziali duro e burbero Jeong Jeong dimostra una competenza nella sua arte che spesso vedremo ridotta da altri al mero sparare dardi di fiamma. Invidiabile: egli genera solo muri di fiamma e il suo controllo della temperatura è tale che neppure le foglie delle piante vicino ad essi ne vengono toccati. Un uomo saggio che decide di isolarsi da tutto e da tutti per paura di ciò che quelli come lui sono in grado di fare e per il terrore di perdere il controllo di sé stesso e del suo dono e distruggere il mondo intorno a sé, ma che allo stesso tempo è dotato di un'attenzione tale da saperlo padroneggiare andando ben oltre le paure di cui continua a parlare. Solitamente nella narrativa queste figure finiscono in 3 modi quando si trovano davanti al bivio di osare o meno: bloccate in un'eterna stasi mentre il mondo scorre intorno a loro, o divorate da quello che hanno sempre temuto poichè incapaci di gestire davvero i loro demoni, o, infine, accettare che non puoi negare al mondo il tuo dono e allo stesso tempo negare te stesso ad esso e che gli anni dedicati a gestire le proprie paure prima o poi devono dare i loro frutti altrimenti è solo tempo perso. Tutti abbiamo un nemico dentro di noi, in alcuni casi è subdolo, in altri è molto debole, in altri ancora è forte e intenso, devastante come un incendio che rischia di ridurre in cenere il mondo che ci circonda, ma Jeong Jeong può insegnarci una grande lezione di vita, a parere mio, cioè che anche nel momento in cui ti renderai conto che puoi gestire questo nemico, che il rischio di perderne il controllo non ci sarà mai perchè sei consapevole del suo potere, l'unica vera grande minaccia rimane dipendere da quella paura che ci ha permesso

di controllarlo al punto tale da non volerla più abbandonare.

E se è il dubbio il cardine che divora i lacerati quando esso è assente che succede? Prendiamo Andrew Ryan di BioShock, un uomo che ha tutto: soldi, potere e rispetto, ma ossessionato dal bisogno di riempire un enorme vuoto. Andrew sogna un mondo dove la libertà sia sopra ogni cosa e dove il genio emerga, libero da qualsiasi catena forgiata dalla mediocrità della massa che, a detta sua, è un peso morto che trascina verso il fondo la società poichè incapace di rendersi conto che il Genio è il motore della razza umana e che il Mediocre comunque riceve a cascata i benefici di un mondo dove la libertà permette alla genialità di esprimersi. Povero Ryan... Vedete, quando noi pensiamo all'intelligenza e a quello spirito di impresa che magari invidiamo non ci ricordiamo mai che l'etica e la morale sono convenzioni, regole sociali non diverse dalle tasse o dai limiti di velocità e che il genio ha diverse forme: puoi essere un artista, uno scienziato o anche un ottimo serial killer o mafioso, e per questi ultimi soggetti la libertà ha un valore molto diverso... E così mentre sotto le pressioni di Fontaine e dei "mediocri" tanto necessari a tenere in piedi la sua utopia, Rapture collassa, Andrew lentamente inizia a imporre leggi sempre più ferree fino al punto di, vero orrore

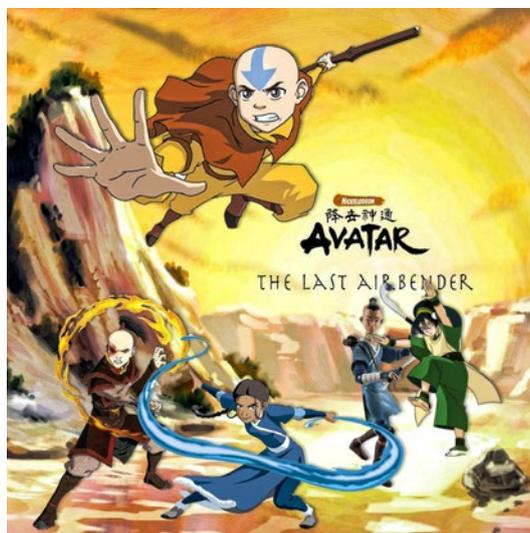


Andrew Ryan, signore e padrone di Rapture

per un liberista, nazionalizzare delle aziende, divenendo ad un certo punto ciò che ha sempre disprezzato, un tiranno folle che si nutre di libertà. Andrew Ryan, oltre a essere una feroce critica al liberismo, è quello che possiamo definire "un divorato", una persona che ha dedicato la sua vita a un'idea a tal punto da non riuscire ad ammettere che non esiste nulla di perfetto al 100% in questo mondo e quindi quando il castello di carte comincia a tremare... Idealisti, auto-commiseratori, Inquisitori, vittime che si crogiolano nel loro ruolo, ottimisti, fatalisti e tutto il carrozzone di chi non vuole mai ammettere il "forse" per paura di aver sbagliato, schiavi di catene che scambiano per bracciali eleganti e che sono disposti a mantenere ancorate ai loro polsi a qualsiasi costo toccando i più profondi abissi nel nome di un qualcosa di più alto fanno parte di questo archetipo, forse tra i più pericolosi esistenti poichè immune a qualsiasi forma di ragionamento critico bollato come "distruttivo". Se siete prigionieri di un'idea, sottomessi a tal punto che quando vi provano a fare notare che la vostra gabbia tanto dorata non è sentite il bisogno di aggredire l'altro e di annichilirlo senza neanche ascoltarlo perchè ogni piccola imperfezione farebbe crollare la vostra giostra di cristallo, allora siete dei divorati e prima o poi, fidatevi, ve ne renderete conto e sarà una delle realizzazioni più terribili del vostro esistere perchè, per citare Andrew Ryan "Un uomo sceglie, uno schiavo obbedisce" ma lasciate che agguanti una cosa "... e non sta a lui decidere il suo padrone".



Il maestro Jeong Jeong e uno dei suoi muri di fuoco



Il cast della serie di "Avatar"

Nicola Santagostino

La grande affermazione internazionale del cinema argentino



Fabio Massimo Penna

L'oscar ottenuto nel 2010 dalla pellicola di Juan José Campanella *El secreto de sus ojos* (2009) ha dato uno straordinario impulso al cinema argentino. Basato sul romanzo *La pregunta de sus ojos* di Eduardo Sacheri, il

film è il racconto drammatico di un agente federale che, nell'intento di scrivere un romanzo, ripercorre le vicende delle indagini su di un terribile delitto rimasto insoluto. Attraverso il resoconto dell'agghiacciante evento l'uomo affronta i fantasmi del proprio passato. La pellicola viene valorizzata dalle interpretazioni di due mostri sacri del nuovo cinema argentino: Ricardo Darin e Guillermo Francella. Proprio Francella nel 2015 è il protagonista di un altro grande film argentino *El clan* di Pablo Trapero. Si tratta del resoconto della terrificante storia (vera) della famiglia Puccio che beneficia della protezione del regime militare. Al crollo della dittatura, per far sì che la famiglia continui a prosperare, il patriarca Arquimedes decide, insieme ai suoi congiunti, di rapire i giovani dell'alta borghesia. Attraverso la storia del clan Puccio, Trapero narra il difficoltoso passaggio dalla dittatura alla democrazia in Argentina. Orrore e normalità si mescolano in maniera bizzarra: accade così che mentre Arquimedes aiuta la nipotina a svolgere i compiti per la scuola dalla cantina arrivano le urla strazianti di una donna sequestrata. Il crollo del regime è replicato dal progressivo ma inesorabile crollo dei Puccio coinvolti in un vortice sempre più frenetico di rapimenti e omicidi. Inutile dire che, nel ruolo del patriarca della famiglia, Francella è assolutamente perfetto. Il grande attore, di chiare origini italiane, è interprete anche de *El robo del siglo* (2020) di Ariel Winograd che racconta di una rapina (realmente accaduta) che, nel 2006, sei rapinatori mettono a segno ad Acassuso presso una filiale del Banco di Río. Per riuscire nel colpo i sei uomini tengono in ostaggio 23 persone con il solo ausilio di armi giocattolo. Genialmente in bilico tra commedia e suspense il film gode di un ottimo ritmo e dell'apporto di straordinari interpreti.

Anche Ricardo Darin, dopo *El secreto de sus ojos*, inanella una serie di ottime pellicole. Recita in una bizzarra storia di amicizia in *Un*



"El robo del siglo" (2020) di Ariel Winograd

cuento chino (2011) di Sebastian Borensztein, nel metafisico mystery di Patxi Amezcua *I segreti del settimo piano* (2013) in cui due bambini scompaiono all'interno di un palazzo per la disperazione del padre, in *Truman* (2015) di Cesc Gay in cui l'attore argentino duetta alla grande con lo spagnolo Javier Camara in una drammatica e sofferta storia di amicizia virile e nella commedia *La Odisea de los Giles* (2019) di Sebastian Borensztein.

Facciamo un salto a ritroso per scoprire come il cinema argentino abbia alle spalle una storia importante. Uno dei primi nomi a imporsi è quello del regista Lucas Demare (1910 – 1981) autore di un cinema innervato da un naturalismo potente fondato sulla storia del popolo argentino, ora raccontando il peronismo, ora tratteggiando la dura vita della Pampa. La sua prima opera di valore è la biografia del prete Jose Gabriel Brochero in *El cura gaucho* (1941) seguito da *La guerra gaucha* (1942), film in cui l'azione si combina perfettamente con la precisione storica per dar vita a un western di gauchos. Quello che è considerato dalla critica il suo capolavoro *Hijo de hombre* esce nelle sale nel 1961. Imponente figura di regista, produttore e sceneggiatore è quella di Luis Saslavsky che adatta la commedia *La Dama duende* nel 1949 per il grande schermo nell'omonimo film e dirige la star hollywoodiana e attrice messicana Dolores Del Río in *Historia de una mala mujer* (1948). Grande successo ottiene nel 1943 il film poliziesco *Tres hombres del río* (1943) di Mario Soffici basato su di un racconto mitologico argentino che narra di una ragazza azteca violentata e uccisa da alcuni delinquenti che, in seguito, la gettano in un fiume. Nel punto dove è stato commesso l'orribile omicidio nasce un fiore mentre gli assassini vengo-



"El clan" (El Clan) (2015) di Pablo Trapero



"Hijo de hombre" (1961) di Lucas Demare

no bersagliati dalla sfortuna. Altra pellicola poliziesca di grande successo è *Apenas un delincuente* (1949) di Hugo Fregonese.

L'avvento del peronismo segna nel cinema



argentino un momento di stagnazione e conformismo che rende difficile per i registi realizzare opere capaci di indagare a fondo la realtà contemporanea e ad evidenziarne le contraddizioni. Nonostante questa deprimente temperie culturale alcune figure tentano di offrire prodotti originali. Si segnalava in questo senso Hugo del Carril con il melodramma innervato da contrasti sociali e travolgenti passioni *Surcos de sangre* (1950) ma soprattutto con *Las aguas bajan turbias* (1952),



"Las aguas bajan turbias" (1952) di Hugo del Carril

pellicola tratta da un romanzo di Alfredo Varela che racconta con potente realismo la ribellione dei salariati per la raccolta del mate trattati come schiavi.

Chiudiamo questo percorso, in una sorta di narrazione circolare, tornando a *El secreto de sus ojos* di Juan José Campanella vincitore del premio Oscar al miglior film straniero. Questo straordinario capolavoro ha un antecedente importante in *La historia oficial* (1985) di Luis Puenzo che ottiene l'oscar nel 1986, primo film argentino a ottenere tale riconoscimento. È il racconto di un'adozione ma anche della scoperta che la bambina adottata è la figlia di una coppia di desaparecidos. Anche il marito della madre adottiva, un businessman legato a filo doppio al regime, nasconde terrificanti segreti. Attraverso una storia familiare Puenzo mostra le atrocità della soffocante dittatura che ha oppresso l'Argentina per tanti anni.

Fabio Massimo Penna

Festival

Il Cinema Ibero-Latino Americano a Trieste



Rodrigo Diaz

Una vetrina di cinema ibero-latinoamericano, una leggera prevalenza dei documentari nelle sezioni competitive, una buona percentuale di registi: il Festival del Cinema Ibero-Latino Americano torna dal 12 al 20 novembre 2022 al Teatro Miela di Trieste, con un programma ricco di suggestioni. I tre Eventi Speciali, per esempio, rendono da una parte omaggio a uno dei più importanti leader politici del continente e dall'altra conservano la memoria delle violenze e delle ingiustizie che le enormi disuguaglianze economiche e sociali causano. Ma andiamo con ordine.

Il Festival sarà inaugurato il 12 novembre dall'anteprima mondiale di *Seremos millones*, documentario argentino-boliviano firmato da Diego Briata e Santiago Vivacqua, per riscattare la figura di Evo Morales, primo presidente di origine indigena dell'America Latina. Gli anni da sindacalista, l'ascesa alla presidenza della Bolivia e poi, raccontano i due registi, "la lotta con il suo popolo contro un impero implacabile nel saccheggio delle risorse naturali", quindi le elezioni contestate del 2019, l'esilio e il ritorno in patria, insieme ai suoi fedelissimi. Un documentario serio e rigoroso, non solo su Evo, ma anche sulla resistenza di un popolo antico in attesa di giustizia per il suo leader. Il Festival inizierà con questo film forte e tenace, nei cui valori profondi si riconosce, volendo raccontare l'America Latina che non si arrende alle ingiustizie, che ha memoria della propria storia, che è orgogliosa delle culture colorate che la compongono e che difende tradizioni e mescolanze dei suoi popoli. Potete riconoscere questa energia anche in *Actas de Marusia* di Miguel Littin, una produzione messico-cilena del 1976, secondo Evento Speciale di questa edizione. È una vibrante denuncia della repressione compiuta dalle autorità cilene nel 1907, a Marusia, piccolo villaggio minerario del Cile settentrionale; gli operai furono massacrati, nonostante l'eroica resistenza, e il paesino venne raso al suolo, per garantire alle compagnie straniere il controllo sullo sfruttamento delle risorse. Una violenza che è un filo rosso tra presente e passato dell'America Latina, causa di guerre e disuguaglianze: i popoli latinoamericani lottano sin dai tempi coloniali per il controllo delle proprie risorse, quasi sempre destinati alla sconfitta. *Actas de Marusia* è un film che merita di essere visto non solo per la memoria di quella strage, ma anche perché è il primo film di

Littin nell'esilio seguito al golpe di Augusto Pinochet ed è stato candidato al Premio Oscar per il Miglior Film Straniero. Tra i protagonisti, Gian Maria Volontè e una giovanissima Diana Bracho, destinata a diventare una delle migliori e più apprezzate attrici messicane della sua generazione. Sarà anche a Trieste per presentare questo film e per il Festival è un vero onore averla come Presidente della Giuria della Sezione Ufficiale.

Diana è anche nel cast del terzo Evento Speciale, *Las poquianchis* di Felipe Cazals. È un film girato nel 1976, un omaggio al grande regista messicano, scomparso l'anno scorso e vincitore del nostro Premio alla Carriera del

perpetrati dalle sorelle Chuy, Delfa ed Eva, Las Poquianchis, che compravano le figlie dei *campesinos* per avviarle a una prostituzione che non lasciava loro scampo, prevedendo anche l'uccisione in caso di ribellione o tentata fuga. Il secondo segue le vicende del *campesino* Rosario, padre di due delle ragazze comprate e assassinate, spogliato poi delle sue terre e via via spinto a una degradazione sempre più drammatica. La sua storia "diventa un archetipo della Rivoluzione tradita. Rosario sono tutti coloro che si sono battuti per la proprietà della terra per chi la lavora e hanno ottenuto, invece, false promesse e violente repressioni. Allo stesso modo dei Poquianchi, lo Stato ha



Il manifesto del 37° Festival del Cinema Ibero-Latino Americano, firmato da Héctor 'Mono' Carrasco, uno dei più celebri muralisti cileni

2015. La trama si muove su due piani. Il primo, ispirato a un fatto di cronaca che colpì fortemente l'opinione pubblica messicana, racconta la storia di violenze e sfruttamento

deluso i più espropriati consentendo a mercanti senza scrupoli di renderli esseri peggiori che animali. I poveri hanno perso la loro umanità in una società di capitalismo estremo" scrive Alejandro Lámbarry, professore della Benemérita Universidad Autónoma de Puebla nell'articolo "*El caso criminal de Las Poquianchis: crítica sociocultural en la novela de Jorge Ibarquengoitia y en la película de Felipe Cazals*".

La Retrospectiva è dedicata a Manuel Antin, uno dei padri del Nuevo Cine Argentino e membro di spicco della Generación de los 60; è stato anche instancabile promotore del cinema argentino come direttore dell'Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), permettendo l'accesso alle risorse a giovani cineasti di diverse convinzioni; sotto la sua direzione l'Argentina ha vinto il suo primo Oscar come Miglior Film straniero con *La historia oficial* di Luis Puenzo. Come scrive Luis Facelli nel catalogo del Festival, "possiamo dire che Manuel Antin è stato tre volte fondatore di un nuovo cinema argentino: nel suo lavoro di regista, nella promozione della produzione audiovisiva a livello nazionale e nel terzo, in cui continua con passione quotidiana, nella formazione di nuovi cineasti nelle cui mani saranno le creazioni audiovisive del futuro". A

96 anni, Antin riceverà il Premio alla Carriera del Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste. Ha fatto sapere, ma non possiamo confermarlo fino alla fine, che gli piacerebbe ritirare il premio personalmente, volando dalla sua Argentina al capoluogo giuliano. Tutto un esempio di passione e amore per il cinema.

Il XXXVII Festival del Cinema Ibero-Latino Americano sarà in presenza e in parte anche online, come ormai tradizione da tre anni.

Rodrigo Diaz

Direttore del Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste

www.cinelatinotrieste.org

Diari di Cineclub Media partner



"Seremos Millones" il documentario su Evo Morales che aprirà il Festival

Dalla nona alla settima arte, i fumettisti dipingono il cinema



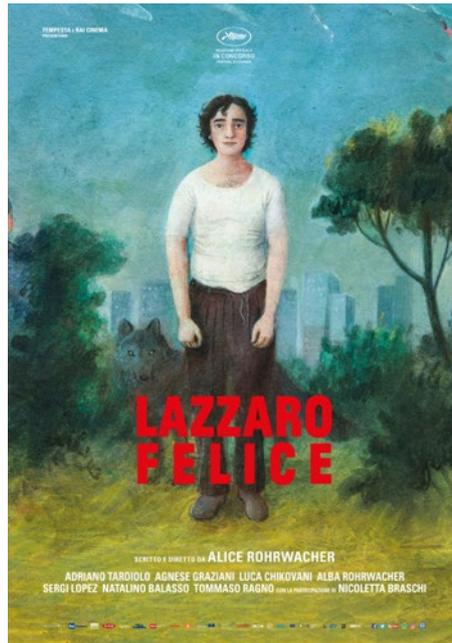
Ali Raffaele Matar

Sarà una questione di affinità se alcuni fumettisti, al di là della loro formazione professionale, decidono a un certo punto della propria carriera di saltare dalla carta al grande schermo? È successo a Marjane Satrapi, che nel 2006 ha ricevuto la proposta di trasporre in un film d'animazione *Persepolis*, il suo longseller autobiografico, per poi passare a filmare attori in carne e d'ossa nelle pellicole successive. È successo, nello stesso periodo, al giapponese Atsushi Kaneko, che ha diretto il celebre Asano Tadanobu in *Rampo Noir*; a Gipi, che ha portato sul grande schermo *L'ultimo terrestre*, ispirato a *Nessuno mi farà del male* – non una sua storia a fumetti ma quella di un collega, Giacomo Monti – e al poliedrico Igor che, nel 2019, ha curato la regia di *5 è il numero perfetto*, uno dei suoi più celebri graphic novel. Ma non tutti, pur subendo il fascino del cinema, riescono ad allontanarsi da inchiostro e pennelli. Eppure, sono molti gli illustratori e i fumettisti che, da ogni angolo del mondo, corteggiano ogni anno il mondo della "Settima arte", senza lasciare le proprie scrivanie. Come? Prestando la propria arte per la creazione di originalissime locandine. Solo in Italia, negli ultimi anni, varie case di produzione hanno affidato la cura delle locandine dei propri film a professionisti del fumetto nazionale, invece che a grafici specializzati in manifesti cinematografici.

Il caso più recente è *Margini* di Niccolò Falsetti, prodotto dai Manetti bros per Rai Cinema e proiettato a Venezia durante la Settimana Internazionale della Critica, che ha potuto vantare una locandina firmata da Zerocalcare, il



"Margini" locandina di Zerocalcare

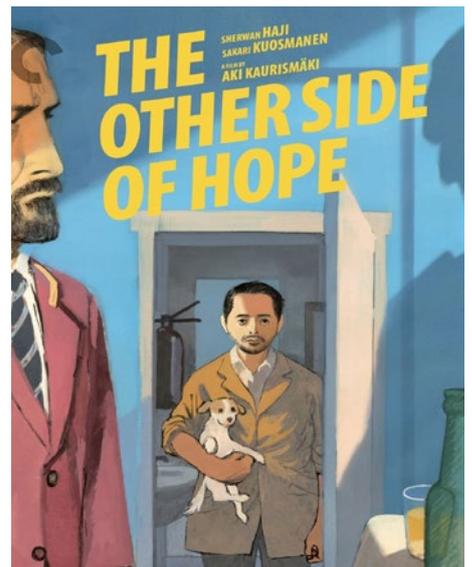


"Lazzaro Felice" di Alice Rohrwacher - locandina di Mara Cerri



"Le Havre" di Kaurismäki - locandina di Fior

fenomeno commerciale di spicco della scena fumettistica dell'ultimo decennio. Sempre dal Festival del cinema di Venezia 2022, la triestina Margherita Panizon ha chiesto appositamente a Zuzu, giovane promessa del fumetto italiano, di realizzare l'affiche del suo film d'esordio, *Come le lumache*. Tempo addietro, Mara Cerri, autrice della versione a fumetti de *L'amica geniale*, la fortunata saga di Elena Ferrante, data alle stampe da Coconino Press, si è occupata di creare la locandina di *Lazzaro felice* di Alice Rohrwacher, che ha conquistato il premio alla miglior sceneggiatura al Festival di Cannes 2018. Per creare l'artwork del film, Mara Cerri racconta di aver lavorato a stretto contatto con la regista, che l'ha sostenuta ricordandole che una bella immagine è come



"The Other side of hope" di Kaurismäki - locandina di Fior un talismano. Da questa semplice intuizione, l'illustratrice ha creato il manifesto apparentemente statico di *Lazzaro* nel quale il protagonista è ritratto mentre osserva lo spettatore con uno sguardo sospeso. Uno sguardo che è la forza stessa del personaggio naif portato sullo schermo dalla Rohrwacher e ritratto su carta, con la stessa naïveté, dalla Cerri.

Tuttavia, il fumettista italiano attualmente più richiesto al cinema risulta essere Manuele Fior che, insieme a leggendari colleghi americani come Robert Crumb, Daniel Clowes e Adrian Tomine, appartiene alla schiera di artisti scelti da Jim Jarmusch per creare locandine per i film restaurati e distribuiti dalla statunitense Criterion, specializzata in cinema d'autore. La scelta di affidare l'illustrazione dei manifesti proprio a questi nomi del fumetto internazionale, in realtà, non è casuale. In precedenza, sono tutti passati al vaglio del *New Yorker*, realizzando dozzine di copertine per il prestigioso magazine americano e attirando così l'attenzione di Criterion. E se all'italiano Fior è stato chiesto di realizzare i manifesti dei film del finlandese Aki Kaurismäki, oltre ad aver curato l'artwork destinato alla riedizione in Blu-ray di *Miracolo a Milano* di De Sica, a Clowes sono state affidate le locandine dei film di Fuller, quelli di Solondoz, nonché *Ghost World* di Zwigoff, trasposizione cinematografica dell'omonimo fumetto di Clowes, con Scarlett Johansson.

L'autore giapponese-americano Adrian Tomine ha realizzato, per Criterion, le locandine per due dei film che risalgono agli albori della carriera professionale di Ozu Yasujiro: *The Only Son* del 1936 e *There was a father* del 1942 mentre Robert Crumb, sempre per Criterion, si è occupato del reparto iconografico della release dei documentari di Zwigoff.

In Francia, dove la cultura della bande dessinée è capillarmente diffusa e normalizzata a livello socioculturale, al punto che le vendite

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
di albi a fumetti raggiungono, da decenni, cifre impressionanti per lo standard europeo, non sono molte le locandine firmate da fumettisti professionisti. Si segnalano, tuttavia, i manifesti di *Le mariage à trois* di Doillon, a cu-

Ichikawa Kon del 1964, e *Kyoto Story*, sempre dello stesso anno. Menzione particolare va fatta per *Kabei* del 2008, dove l'effigie del manifesto è stato illustrato direttamente da Teruyo Nogami, storica collaboratrice di Kurosawa, nella qualità di sceneggiatrice e art-director, alla quale si

ispira è dedicata la trama *Kabei* sulle tragiche vicende vissute dalla famiglia dissidente della Nogami ai tempi dell'ultimo conflitto mondiale.

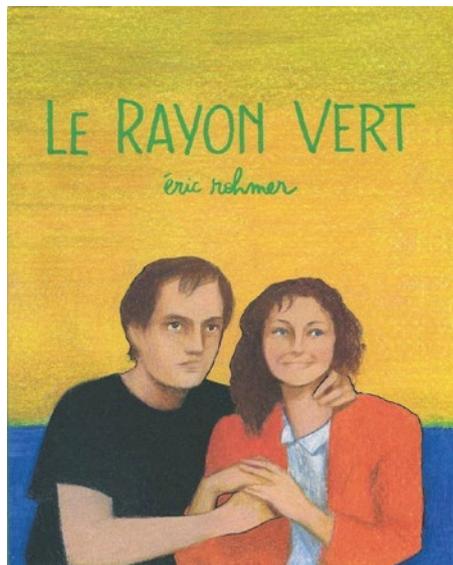
Ali Raffaele Matar



"Scompartimento n.6" di Kuosmanen - locandina di Manuele Fior

ra di Ludovic Debeurme, quello di *L'inconnu du Lac* di Alain Guiraudie, illustrata da Tom De Pekin (il cui nome d'arte è un esplicito omaggio a Tom of Finland) il cui stile fortemente omoerotico sposa alla perfezione la natura queer del film che ha scandalizzato il pubblico del Festival del cinema di Cannes nel 2013, nonché l'intera filmografia di Eric Rohmer, di cui la fumettista e regista Nine Antico ha illustrato le locandine del rilancio internazionale dell'edizione home-video.

Per quanto concerne il Giappone, invece, si annoverano le locandine firmate dall'autore di gekiga Hanawa Kazuichi per i film avant-garde di Terayama Shuji, realizzate negli anni Settanta, quelle dell'illustratrice Matsumoto Haruno per alcuni film recenti di Yamada Yoji, Ototo del 2010, ispirato all'omonimo film di



"Le rayon vert di Rohmer" - locandina di Nine Antico



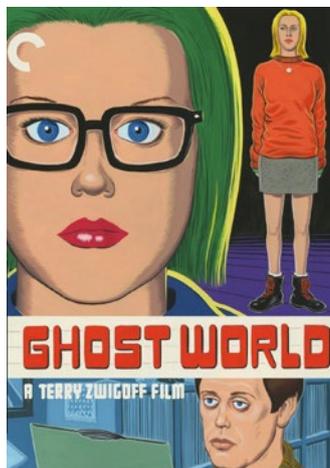
"L'inconnu du Lac di Guiraudie" - locandina di Tom De Pekin



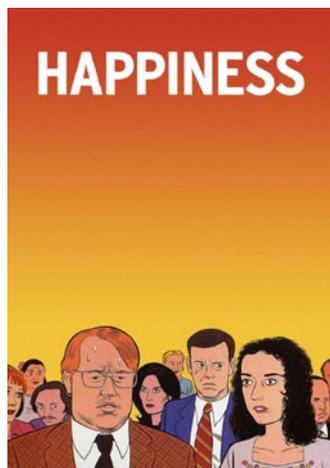
Kabei di Yamada Yoji - locandina di Teruyo Nogami



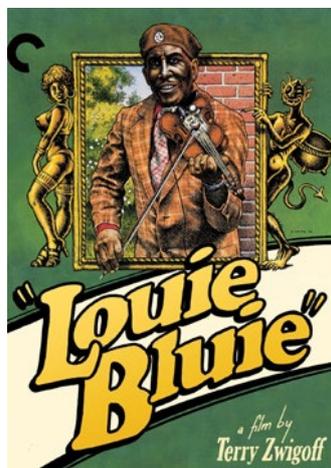
"Kyoto Story" di Yamada Yoji - locandina di Haruno Matsumoto



"Ghost world" di Zwigoff - locandina di Clowes



"Happiness" di Solondoz - locandina di Clowes



"Louie Blues" di Zwigoff - locandina di Crumb



"Only son" di Ozu - locandina di Tomine

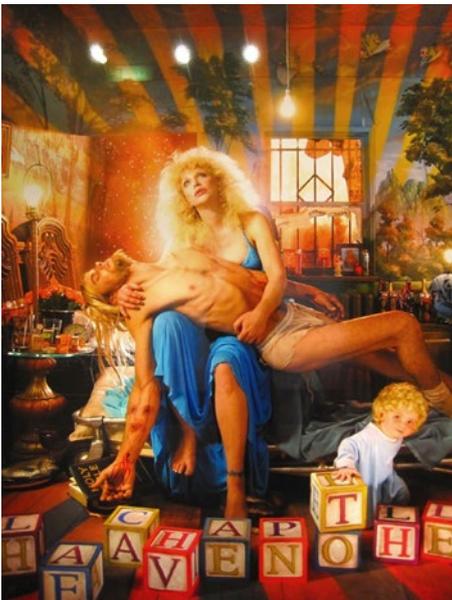
Fotografare i fotografi

David LaChapelle: colore e trasgressione



Moreno Diana

La fotografia ha una data di nascita ben precisa: 19 agosto 1839, grazie al ricercatore e inventore francese Joseph Nicéphore Niépce. Questo è infatti il giorno in cui fu presentata ufficialmente ai parigini la sensazionale scoperta. Molto tempo è passato da allora, tanto che oggi chiunque si occupi di arte contemporanea non può non riconoscere la fotografia come una forma creativa di espressione visiva. Fotografia e arte sono tra di loro indissolubilmente legate, e hanno sconvolto il corso della storia cambiando il modo di avvertire la quotidianità. Fotografare è fermare il tempo, raccontare una storia ma anche, se ci pensiamo, alterare la realtà. Un maestro della fotografia surrealista e iconografica è l'artista americano David LaChapelle, noto per i suoi scatti da cui si evince l'assoluta padronanza del colore e della composizione ma soprattutto della sua narrazione originale, geniale e a volte provocatoria che sfocia nel visionario. Nato a Fairfield nel Connecticut, l'11 Marzo 1963, ha frequentato la North Carolina School of Arts e successivamente la School of Art di New York e fu scoperto negli Anni '80 da Andy Warhol. Strettamente legato alle icone della moda, dello star system e dell'advertising, ha sentito nel suo percorso professionale il bisogno di interrogarsi sulle ossessioni a noi contemporanee e su temi più profondi quali il paradiso, la gioia, la rappresentazione della natura e quella dell'anima. Ha lasciato Hollywood, la fama e i riflettori e ha creato una fattoria a Maui, nelle Hawaii, dove attualmente trascorre la maggior parte del suo tempo. Dice della sua arte: *Cerco il brutto nel bello e il bello nel kitsch. I miei scenari*



"Dal Paradiso all'Inferno con Courtney Love" (2006)

preferiti sono i McDonald's e le auto da poco, all'inizio oziavo in questi posti, ora li fotografo. Mi allontano deliberatamente dalla realtà di tutti i giorni, la vita è troppo triste. La comicità è una forma di bellezza: guardate John Belushi, lui era bello perché era buffo. Si è da poco conclusa al Mudec di Milano la mostra *David LaChapelle, I believe in miracles*, un'esposizione inopinabile dove LaChapelle indaga l'animo umano nelle molteplici sfaccettature della vita. Di stampo surreale e spesso caricaturale, tra colori accesi ed esagerazioni, le sue opere sono certamente dissacranti e provocatorie. Osare è uno dei suoi verbi preferiti: lo attua attraverso saturazioni, eccessi nella post-produzione, set incredibili, colori punch e soggetti iconici. Le sue fotografie si posizionano nella terra di mezzo della fotografia: tra il surrealismo e il mondo pubblicitario, tra un video musicale e una scena mitologica/sacra, tra apocalissi e paesaggi mistici, spingendosi fino all'estremo, oltre ogni immaginazione. Egli afferma: *Vivo la mia vita artistica cercando di condividere quello che sono con il più grande numero di persone. Voglio condividere e unire le persone. Quello che amo è l'idea che un ragazzo, una ragazza, una signora, compri una rivista, veda una mia foto e, innamorandosene, la ritagli e l'attacchi al suo frigorifero. Amo l'idea di ispirare le persone e di lasciare una traccia nella loro vita.* Secondo l'artista le sue fotografie sono il tentativo dell'uomo contemporaneo di vedere il mondo, esattamente come hanno fatto poeti, scrittori, artisti di tutti i secoli. LaChapelle in questo genere di fotografia è davvero un maestro. Amare o odiare LaChapelle? Tanti lo trovano artefatto e impossibile. Certo non è un fautore del cogliere l'attimo come Henry Cartier Bresson. Egli studia infatti attentamente e in modo maniacale i suoi progetti grazie all'uso impudente e spavaldo del colore e degli oggetti sulla scena non risparmiandosi nell'utilizzo abbondante di effetti e di elaborazioni. Due sono le immagini di David LaChapelle che abbiamo scelto per rappresentarlo, due tra le sue più famose opere.

Dal Paradiso all'Inferno con Courtney Love (2006) Dopo un suo viaggio in Italia, LaChapelle viene in contatto con le icone del nostro risascimento rimanendone folgorato. Un incontro che sfocia nella stampa del libro *Heaven to hell* dove l'immagine in copertina è ispirata alla famosa Pietà di Michelangelo esposta nella Basilica di San Pietro a Roma. Raffigura una Madonna moderna (Courtney Love) che sorregge il marito defunto, il famoso e leggendario frontman dei Nirvana, Court Cobain, morto suicida nel 1994 e da un cherubino divertito che sembra giocare con i dadi che compongono le parole del titolo. Quello che stupisce è sicuramente lo stretto e solenne abbraccio che trascina l'osservatore dentro la scena e nella rappresentazione del dramma.

Arcangelo Michele e nessun messaggio potrebbe essere più chiaro (2009)

Altra immagine tra le più iconiche di David



David LaChapelle (1963)



"Arcangelo Michele e nessun messaggio potrebbe essere più chiaro" (2009)

LaChapelle raffigura un Michael Jackson con grandi ali nelle vesti dell'Arcangelo Michele, mentre schiaccia il principe delle tenebre Lucifero. È una sorta di originale riabilitazione che il fotografo offre al cantante, reduce da dispute giudiziarie e da gossip controversi. Un martire moderno raffigurato dal Re del Pop americano.

Provo a fotografare l'in-fotografabile. Le immagini mi appaiono semplicemente in testa e io le creo (David LaChapelle)

Moreno Diana

Da sempre appassionato di arte, ha scoperto la fotografia nel 1985 grazie ad una Olympus avuta come regalo. Nel 1994 riceve l'Onorificenza di Artista della Fotografia Internazionale. Nel 1998 è unico italiano ad essere invitato alla V Biennale di Fotografia di Merckweiler in Germania. Nel 2000 è tra i soci fondatori del Gruppo Polaser e nel 2005 diventa Benemerito della Fotografia Italiana. Vive attualmente a Forlì.

La 20^a edizione di Uno Sguardo Nuovo | Sardinia Queer Film Expo



Valentina Sulis

Domenica 9 ottobre 2022, a Cagliari, si è conclusa la ventesima edizione della manifestazione di cinema e cultura lgbtqia+ Uno Sguardo Nuovo, nonché la decima edizione del Sardinia Queer

Film Expo, il concorso di cortometraggi a tema ospitato al suo interno.

Dopo l'edizione 2020, svoltasi interamente online a causa della pandemia, e quella del 2021, dedicata a mini-rassegne retrospettive, questa del 2022 ha rappresentato l'occasione di rincontrarsi, discutere e vedersi nuovamente in faccia. L'Associazione di Cultura e Volontariato ARC e il Circolo RCinema membro della Federazione Italiana dei Circoli del Cinema – organizzatori dell'intera manifestazione – hanno anche potuto accogliere per la prima volta il pubblico nella propria sede, gli spazi del Polo Bibliotecario in Falzarego n. 35, a Cagliari, in cui è situata anche la Sala "Eleonora d'Arborea" in cui si sono svolte, il 29 e il 30 settembre e dal 6 al 9 ottobre, tutte le proiezioni e gli incontri.

Per quanto riguarda il concorso, alla selezione erano iscritti 136 cortometraggi, provenienti da 38 paesi, ridottisi, dopo il lavoro di preselezione del Circolo ARC Cinema e della Segreteria del Festival a 11 corti in concorso, da 10 paesi diversi (Austria, Gran Bretagna, Pakistan, Finlandia, Francia, Grecia, India, Indonesia, Italia e Indonesia) per un totale di circa 3 ore di visione.

Sin dal suo esordio, il Sardinia Queer Film Expo ha puntato a un coinvolgimento attivo del proprio pubblico, da sempre invitato a costituirsi in vera e propria giuria, assistendo, nelle due serate "maratona" che tradizionalmente aprono la manifestazione, alla proiezione di tutti i cortometraggi in gara, così da scegliere i migliori corti finalisti. Le opere finaliste sono state poi proiettate una per volta in ordine casuale durante le ulteriori serate del festival, consentendo di designare il vincitore del Sardinia Queer Audience Award. Quest'anno, per onorare il decennale, una delle serate "maratona" è stata dedicata a tutti i cortometraggi che si erano aggiudicati il Premio del Pubblico nelle edizioni precedenti, così da assegnare l'All Stars! 2012-2020 Special Award, che è andato all'opera portoricana del 2019 *L'amante* di Pati Cruz. Il Sardinia Queer Audience Award 2022 (€ 500,00), assegnato secondo le modalità usuali, è invece andato al cortometraggio *Inertia* del regista Mat Johns (Gran Bretagna, 2020, 18' 13"), che affronta con originalità il tema della perdita e della condivisione del lutto.

La giuria ufficiale del Sardinia Queer Short Film Festival, presieduta da Tonio di Zinno (fondatore del Festival Queer di Bruxelles Pink Screens e membro della Rainbowhouse, il consiglio della federazione LGBTQIA+ di Bruxelles) e di cui hanno fatto parte anche Sandeh

Veet (Presidente dell'Associazione Sunderam Identità Transgender e co-direttrice del Divine Queer Film Festival), Diego Cavallotti (docente di Media Education, Postcinema e Digital Storytelling presso l'Università degli Studi di Cagliari), Diandra Elettra Moscioguri (scrittrice e fondatrice della produzione cinematografica Demodami Studios) e Daniele Coluccini (regista, pianista e compositore), ha scelto di assegnare il Sardinia Queer Jury Award (€ 2.000,00) all'opera *A Summer Place* di Alexandra Matheou (Grecia, 2021, 20'), per la sua capacità di "giocare su più registri, dal ritratto grottesco allo scandaglio introspettivo della protagonista" riuscendo quindi a mettere in scena un "racconto complesso e stratificato su cosa voglia dire sentirsi perdut e su come la vita, talvolta e per caso, ci dia la possibilità di sentirci meno solø" come riportato



Parte della Giuria e alcuni membri del Circolo ARCinema



Due componenti della Giuria Eureka e Michele Pipia (ARC)



Tonio Di Zinno, Diandra Elettra Moscioguri, Sandeh Veet e Michele Pipia

nelle motivazioni del premio.

La giuria composta da studente delle scuole medie superiori, coordinata dall'Associazione Studentesca Eureka, ha assegnato il Sardinia Queer Students Award 2022 (€ 300,00) all'opera *Boom and Bloom* di Stephan Langthaler (Austria, 2022, 24'), cui è andato anche il premio AGEdO (Associazione Genitori, parenti e amici delle persone Omosessuali). Il doppio



riconoscimento è particolarmente significativo per un corto incentrato sul difficile rapporto tra un padre e il figlio omosessuale. Evidentemente, la rappresentazione ha convinto, nella sua profondità e verità, tanto chi si proietta nel protagonista più giovane, quanto chi si identifica in quello più adulto.

Oltre al concorso di cortometraggi, il festival ha anche proposto, nelle giornate dal 6 al 9 ottobre, la proiezione di lungometraggi a tema. La proposta è iniziata con *Flee* di Jonas Poher Rasmussen (Danimarca/Francia/Norvegia/Svezia, 2021, 90'), capolavoro d'animazione capace di intrecciare con grandissima umanità e profondità il tema della Storia (l'invasione sovietica dell'Afghanistan, il crollo dell'Unione Sovietica) con quello della storia personale del protagonista e della sua famiglia. Nelle serate del 7 e dell'8 ottobre, invece, due lungometraggi mai proiettati a Cagliari: l'opera prima di Emma Seligman, *Shiva Baby* (USA/Canada, 2020, 78'), una sorta di commedia-thriller sull'orrore quotidiano nelle interazioni tra l'individuo e la sua comunità di riferimento, e *Due* di Filippo Mereghetti (Francia/Lussemburgo, 2019, 95'), film che ha il pregio di affrontare una fase della vita ancora poco rappresentata, nonché di rovesciare in modo davvero stimolante un cliché dei film a tema, rappresentando la chiusura e l'ostilità che possono provare i figli per l'omosessualità di un genitore. A chiudere la rassegna, il 9 ottobre, dopo la cerimonia delle premiazioni, un grandissimo classico che ha compiuto quarant'anni ma certo non li dimostra: *Victor Victoria* (Gran Bretagna/Usa, 1982, 132') del genio indiscusso Blake Edwards, con una sempre abbagliante Julie Andrews.

Valentina Sulis

E' laureata in Economia e Commercio, attualmente lavora all'Agenzia delle Entrate, si occupa di cinema per diletto nel Circolo FICC ARCinema di Cagliari

www.usnexpo.it
www.associazionearc.eu

Diari di Cineclub media partner

* Le foto sono di Salvatore Sedda e Benedetto Carta

Ho sposato una strega (I Married a Witch, 1942)



Antonio Falcone

C'era una volta, nell'America del 1672, quando la gente credeva ancora alle streghe, un puritano di nome Jonathan Wooley (Fredric March), il quale aveva inoltrato una serie di accuse nei confronti di Daniel (Cecil Kellaway) e Jennifer (Veronica Lake), padre e figlia, responsabili per l'appunto di stregoneria e quindi in attesa di subire la pena del rogo. Sulle loro ceneri veniva piantata una quercia, le cui radici avrebbero incatenato per sempre gli spiriti malefici, anche se la donna prima di morire si era comunque prodigata nello scagliare una maledizione sui discendenti maschi di Jonathan, così da far conoscere loro l'infelicità nel corso del congiungimento coniugale. Di secolo in secolo, 270 anni dopo, siamo nel 1942, l'ultimo rampollo di casa Wooley, Wallace (March), era ormai prossimo al matrimonio con Estelle Masterson (Susan Hayward), il cui padre JB (Robert Warwick), potente editore, sosteneva il futuro genero nella campagna elettorale per essere eletto governatore. Durante un violento temporale, un fulmine colpiva l'imponente e secolare quercia piantata dopo quel fatale rogo, rendendo così la libertà agli spiriti di Daniel e Jennifer, che, sotto forma di nuvole di fumo, iniziavano a paventare l'eventualità di tormentare nuovamente l'umanità, magari rovinando il raccolto del grano...ma tante cose erano mutate da quel lontano 1672, come i due potevano constatare nell'avvicinarsi alla dimora di Wallace, apprendendo delle imminenti nozze ed architettando quindi un piano per assicurargli tutta una serie di magagne. Si potrebbe, pensava Daniel, nel corso delle sue incursioni tra le bottiglie di alcolici, farlo innamorare perdutamente della figlia e poi piantarlo in asso, per cui si rendeva necessario far riprendere alla fanciulla forma corporea, ricorrendo al fuoco... eccolo allora pronto ad incendiare il *Pilgrim Hotel*, per cui Jennifer assumeva le sembianze di una affascinante donna, lunghi capelli biondi e sguardo ammaliante, salvata dalle fiamme incipienti proprio da Wallace. Con la complicità del genitore, il quale nel frattempo aveva preso possesso del corpo di un uomo di mezza età, la conturbante stregghetta dava quindi vita a tutta una serie di accadimenti a danno del nostro, fra filtri magici, omicidi, reali o che apparivano tali, sponsali andati a monte o celebrati subitaneamente, fino a quando l'amore, il vero amore, quel turbinante miscuglio di sensazioni scaturente da un subitaneo moto del cuore, non si palesava ben più forte di qualsiasi magia... Al suo secondo film hollywoodiano dopo *The Flame of New Orleans* (1941), cui seguiranno *It Happened Tomorrow* (1944) e *And Then There Were None* (1945, adattamento del romanzo giallo di Agatha Christie *Ten Little Niggers*, 1939, di cui riprende il titolo con cui fu edito negli Stati Uniti), René

Clair, regista francese trasferitosi in America in seguito all'occupazione nazista (René Chomette all'anagrafe, 1898- 1981), con *I Married a Witch* rende, per il tramite di una leggiadra maestria, la plausibilità del fantastico e dell'irrazionale nell'incedere dell'ordinarietà quotidiana, rimarcandone l'inclinazione a minare, sconvolgendole, le convenzioni proprie della "buona borghesia americana", fino a ricondurre quest'ultima ad una genuina espressione dei sentimenti e degli stati d'animo, libera da pastoie comportamentali. Autore anche della sceneggiatura insieme a Robert Pirosh e Marc Connelly, adattamento del romanzo *The Passionate Witch* (Thorne Smith, 1941, morto prima di completarlo, concluso poi da Norman H. Matson), cui contribuirono, non accreditati, Preston Sturges e Dalton Trumbo (i due ebbero delle divergenze artistiche fra di

partire dal gusto del narrare, che trova esaltazione nella concreta inventiva lasciata scorrere all'interno di un'attenta costruzione ambientale, ponendo in essere un gioco a rimpiattino tra irreale realtà e reale irrealtà, chiedo venia per il gioco di parole forse un po' forzato, assecondando i sorprendenti colpi di scena che si susseguono scoppiettanti, ritmati da un congruo senso del paradosso ed una palpabile aura di mistero, avvalorata quest'ultima dai validi effetti speciali (Gordon Yennig), che si inseriscono con naturalezza all'interno dell'iter narrativo, dalle nuvolette di fumo vaganti, a rappresentare gli spiriti di Daniel e Jennifer, al taxi volante, passando per le scope animate quali originali mezzi di trasporto. Considerando la sopra citata attenzione ai dialoghi, assume rilievo la recitazione offerta dal valido cast attoriale, a partire dalla fascinosa Veronica Lake, con la sua iconica pettinatura *peek-a-boo bang*: un'onda di capelli biondi a cascare sul lato destro del volto, celandolo in parte, che appare a suo agio nel rendere tanto una certa svagatezza quanto la celata cattiveria, destinata a mutare, del personaggio. Bravo anche March nel ritrarre un uomo alle prese con la straordinarietà di un amore "diversamente magico", spontaneo flusso, anche sensoriale, volto ad abbattere ipocrisie e perbenismi di facciata, tra convenienze ed "incastrati sociali", vedi i bronchi capricciosi di Estelle, anche se poi a restarti impresso, almeno riporto la mia primaria sensazione, è la caratterizzazione delineata da Kellaway nei panni del maliardo Daniel, spiritello maligno e perverso, ma del tutto innocuo una volta immerso in una congrua dimensione alcolica. *I Married a Witch*, andando a concludere, si conferma a tutt'oggi come una pellicola dall'invidiabile scorrevolezza narrativa, ammantata di un fiabesco senso dell'arcano, congiunto, riprendendo quanto scritto nel corso dell'articolo, ad una felice ironia e ad un soave e concreto romanticismo, rendendo certo la levità quale *leitmotiv* dominante, senza però mai dimenticare un'accurata compostezza formale. La validità del *plot* verrà poi confermata da opere che vi si ispirarono, quali *Bell, Book and Candle*, pièce teatrale di John Van Druten del 1950, andata in scena a Broadway, dalla quale otto anni più tardi venne tratto l'omonima pellicola diretta da Richard Quine, con Kim Novak e James Stewart; *Ho sposato una strega* (1980, con Eleonora Giorgi e Renato Pozzetto), che, pur se i registi Castellano e Pipolo si adoperarono per sconfessarlo, rappresenta di fatto un farsesco *remake* della pellicola di Clair, ma soprattutto *Bewitched*, serie televisiva statunitense della *Screen Gems*, da noi inizialmente intitolata *L'adorabile strega* e poi *Vita da strega*, originariamente trasmessa dalla ABC per otto stagioni, dal 17 settembre 1964 al 25 marzo 1972, a sua volta ispiratrice del film, identico titolo, diretto da Nora Ephron nel 2005, protagonista Nicole Kidman.

Antonio Falcone



loro, Sturges anche con Clair, fino ad abbandonare il progetto), il cineasta transalpino suffragava una sottile ironia, resa precipuamente attraverso i dialoghi, come già notato dai recensori dell'epoca, congiunta ad un ineffabile rigore logico e formale, espresso per il tramite di una messa in scena curatissima pur nella resa quasi evanescente. Il tutto appare infatti obbedire ai richiami di una suadente leggerezza, idonea non solo a rendere del tutto fluido l'alternarsi, in odor di reciprocità, fra reale ed irreale, ma anche a mantenere la narrazione all'interno delle classiche fila di una commedia romantica e sofisticata, dove il senso immaginifico trova plausibile albergo, generando una costante tensione nello scontro con la rituale quotidianità. Spazio dunque a un senso del fantastico da "bella fiaba", non contaminato da possibili confluenze verso toni sinistri o deviazioni che potrebbero definirsi spirituali. Gli stilemi propri della cinematografia di Clair si rinvengono tutti, a

Germania anno zero (1948) di Roberto Rossellini

È ancora di là da venire il tempo del perdono



Demetrio Nunnari

Berlino; estate del '47. Miasmi di morte spirano fra le rovine. Intento a scavar tombe, Edmund (Edmund Moeschke) - tredici anni - è cacciato in malo modo. S'ingegna dunque a raccattare del carbone. A casa i Koehler sono in quattro, ma è dura col padre infermo e il fratello Karl-Heinz che, dopo la resistenza, non vuole registrarsi adesso al comando americano. Gioverebbe un'altra "carta della fame". Al *night*, intanto, la sorella abborda soldatini per qualche sigaretta. Prostrato, il ragazzo si affida ad un ex maestro, il signor Enning, che prima lo esibisce compiaciuto a certi amici, e poi lo lascia alla mercé di alcuni giovinastri che vivono di furti e borsa nera. Va sempre peggio; ma con l'aiuto di un dottore accomodante il papà va in ospedale. Sono solo pochi giorni, ma c'è almeno un pasto caldo tutti i dì. E quando l'infelice sta per essere dimesso, Edmund torna a chiedere consiglio al vecchio precettore. Preso dalla compagnia di un altro giovanetto, però, questi lo congeda senza troppe cerimonie: che muoia, il padre. È debole ormai, e sempre i deboli soccombono ai forti. È la legge di natura: rimuovere ogni intralcio e sopravvivere. Questo conta. E a sera, a tavola, non c'è che un vassoio di patate di ristoro al signor Koehler. La misura è colma. Edmund gli porge premuroso una tazza di tè caldo. È buono, ma ha un sentore acre. Nessuno lo sa, ma c'è dentro del cianuro. Il poveretto non ha scampo. E mentre gli altri si preparano alle esequie, di nuovo il ragazzo corre a dire ad Enning dell'ultima prodezza. Questi, raggelato, gli riversa addosso impropri d'ogni tipo, negando persino quanto gli suggerì di fare incautamente, distratto dalla grazia delle sue imberbi compagnie. Edmund fugge svilito, e vaga senza meta per le vie d'una città fantasma. Tira anche alla palla assieme a dei monelli, ma la cosa non gli dà nessun conforto. Ripara, così, tra i resti di un palazzo dal cui tetto scorge casa sua. E quando vede portar via la salma del padre ha un mancamento. E salta giù. Le urla disperate di una passante fendono la quiete fosca dei vicoli. Ultimo atto della "trilogia della guerra", *Germania anno zero* di Rossellini

nasce dall'urgenza di metabolizzare una tragedia personale. La perdita improvvisa del figlio Romano spegne in lui ogni acredine, muovendolo ad un cristiano gesto d'amore verso qualsiasi sofferenza, sia essa cagionata dal destino che dalla barbarie degli uomini. Ma quando il film approda nei cinema, le ferite inferte dal conflitto appena conclusosi sono ancora vive, ed incalza la polemica. Indigna, nella pur cattolica Italia di quegli anni, la volontà di ritrarre una Berlino spettrale, popolata di esseri ridotti alla stregua di ombre di se stessi. Non è ancora il momento di assolvere quell'altro da sé ch'è reo del più infame genocidio

della storia moderna. L'epigrafe di testa tenta una mediazione. Dice di certe ideologie che si fanno follia criminale, discostandosi dalle leggi eterne della morale e della *pietas*. Rimane da capire se il taglio documentaristico dato dal regista sia frutto di un sentire sincero o di puro opportunismo. Comunque sia, immagini di morte delimitano la forma ciclica del film, che si apre col giovane Edmund necroforo in un cantiere per ripiegarsi sullo stesso che espia la propria colpa lanciandosi dal terrazzo di uno stabile. Nel mezzo, la tregenda esistenziale dei Koehler: fame e miseria vissute con stoicismo, come giusta pena per un popolo

che scorge all'orizzonte la sventura e nulla fa per arrestarla. Alla luce degli orrori della guerra, difatti, in *Germania anno zero* i dettagli s'impregnano del valore di un simbolico contrappasso. Cinque nuclei familiari dividono gli spazi angusti di un alloggio. Ebrei, zingari, dissidenti fecero lo stesso nei campi di sterminio. E il vitto che i Koehler trovano a stento al mercato nero ha il sapore amaro del "pane del supplizio" di milioni di internati. La narrazione obiettiva di Rossellini vacilla, e si sfalda poi su Enning, sospettato di adescare dei minori. Lo sdegno fa ancora tanto male, e coglie nel nemico di un tempo una psiche malata, capace di cose indicibili. E certo, il delitto di Edmund non è meno esecrabile del "viziuetto" del suo maestro o dello sterminio di massa perpetrato dalla sua gente. Che dir si voglia, la Germania è patria del pensiero filosofico moderno. Nella cultura tedesca la crescita è un declino lento e inesorabile. Si diventa vecchi; si esce dal ciclo produttivo. Non a caso, la Prussia di Bismarck è la prima a varare in Europa un sistema di assistenza pensionistica per i lavoratori stabili. È il 1889. Ironia della sorte, mezzo secolo più tardi, da quelle parti la congiuntura economica è cambiata. I tedeschi hanno perso una guerra mondiale, e han bisogno di braccia robuste per farne un'altra e sopravvivere. Nei *lager*, chi è fragile, malato o troppo vecchio per oliare il macchinario bellico conclude il suo cammino in una "doccia". E i bambini, che vecchi non lo sono quanto basta, fan lo stesso. Anche il suicidio di Edmund è, in tal senso, una nemesi. È il '48, e quando *Germania anno zero* arriva nelle sale è ancora di là da venire il tempo del perdono.



Demetrio Nunnari

Pasolini. Punto e a capo

Nel centenario della nascita e nella ricorrenza dell'assassinio



Nuccio Lodato

Ho provato, nella coincidenza delle due ricorrenze (la seconda proprio nel giorno dei Defunti) a rileggere da cima a fondo, tutta in un fiato, la monografia sul suo cinema che Adelio Ferrero pubblicò da Marsilio nel 1977 (da lì a poco riproposta addirittura negli Oscar Mondadori: ma all'autore, scomparso immaturamente nel settembre di quello stesso anno, non poté toccare la soddisfazione di constatarlo). Sembra scritta ieri: non è stata minimamente scalfita dal quasi mezzo secolo intercorso, anzi: mi pare continui a rappresentare la più esauriente e approfondita introduzione all'argomento (la stessa sensazione provai parecchio tempo fa, quando l'editrice mi chiese di rimettere temerariamente le mani, per completarlo e aggiornarlo, nel suo "Castoro" Bresson...). Tutto questo rinnova e moltiplica l'amarezza per il fatto che di un autentico maestro della critica (e anche dell'analisi politica e del comportamento socio-morale conseguente: prodotti oggi assai poco commerciabili) ci siano state sottratte la presenza e la funzione quando aveva solo 42 anni. Magra consolazione pensare che sia stato almeno sollevato dal vedere la parabola sprofondante del Paese manifestatasi col Berlusconi '94 e culminata-completata dall'esito del 25 settembre e dagli ancora più incredibili "eventi" politici dei giorni immediatamente successivi.

Anche di Pasolini, come del suo compianto monografista, si potrebbe dire gli sia mancato spietatamente il tempo: la sua fine violenta a soli 53 anni ne avrebbe azzerato preventivamente la "disperata vitalità". Ma la cadenza del suo produrre, scritto, orale e filmato, è stata portentosa, forse ineguagliabile. Per certi versi, soprattutto nel periodo finale, persino eccessiva: una maggiore selettività, specie nelle pagine, non avrebbe forse guastato. Lo sconfinamento, ad esempio, suggeritogli da un'ulcera immobilizzante, nel teatro di parola avrebbe anche potuto, volendo per un attimo essere irriverenti, risparmiarselo: le pagine funzionano come sempre, ma la scena no (e si che ci hanno provato e riprovato anche Gassman e Ronconi). Certo nessun altro scrittore, né vivente né trapassato, a tutt'oggi può vantare qualcosa come sei volumi in sette tomi nei "Meridiani" mondadoriani. Se Renata Colorni avesse voluto,



Adelio Ferrero (1935 - 1977)
critico cinematografico, storico
del cinema e accademico

o Alessandro Piperno volesse, oggi o domani, opporgli dei concorrenti, anche solo quantitativi, nella collana da loro diretta, unica strada soluzione sarebbe l'appellarsi all'intera opera -ma proprio

intera! - di alcuni narratori (giganti in tutti i sensi) francesi, inglesi o russi dell'Ottocento. Altrimenti non ci sarebbe partita possibile. Ma in parallelo quasi sbalorditiva è la stessa produttività per il cinema. Alcuni anni fa mi ero diletto con uno studio un po' demenziale (poi accolto proprio da questa rivista...) sullo stakanovismo registico internazionale, semplicemente calcolando il quoto di attivismo derivante dal rapporto tra il divisore titoli congedati e il dividendo anni di attività. Limitando il raffronto al periodo di presenza pasoliniana dietro la cinepresa (1961-75) coi colleghi autori a un dipresso della sua generazione ed escludendo a priori i realizzatori meramente commerciali, l'esito è tutto a suo favore. Gli stava infatti più o meno al passo soltanto un pugno qualificato di colleghi -nessuno più dei quali, fatalmente, ancora tra noi...- che però (con l'eccezione del solo Bergman, dedito anche a un'intensa attività di regie teatrali) erano tutti cineasti "puri", ben lontani dal dover trovare il tempo di scrivere: non dico i sette volumoni mondadoriani, ma neppure una riga, sceneggiature escluse. Hanno infatti firmato più o meno mediamente un'equivalente quindicina di titoli, se non un numero maggiore, nel periodo in esame, gli italiani Bolognini, Comencini, Damiani, Ferreri, Festa Campanile, Lattuada, Monicelli, Risi e Salce (quasi tutti, però, personaggi adusi a timbrare ogni giorno per sistema, in modo un po' impiegatizio, il cartellino a Cinecittà, come ebbe a esprimersi un po' malvagiamente Aprà a proposito di uno di loro); i francesi Chabrol e Godard; gli statunitensi Aldrich, Fleischer, Huston e Lumet; il polacco Wajda e il giapponese Ichikawa, oltre al citato Bergman. Fa testo a sé il tedesco Fassbinder, che pur essendo mancato a soli 37 anni, costituisce egualmente un'eccezione assoluta -e probabilmente imbattibile in eterno! - di iperproduttività nell'intera storia del cinema mondiale. Un caso a parte quello di Woody Allen, ancora più fecondo e tuttora attivo per il film annunciato come ultimo, ma appartenente alla generazione successiva. Il vecchio Blasetti, uno sbrigativo che però la sapeva lunga, era solito distinguere - a ragione - i colleghi in due categorie: quelli che 'lo sapevano fa' (er cinematografo...)' e quelli che 'un lo sapevano fa'. Pasolini (in fondo non meno romano, sebbene adottivamente, dell'antico maestro teorizzatore della pratica distinzione) è però l'assoluta, luminosa eccezione alla regola. La sua forza stilistica e originalità inventiva derivano infatti, con tutta probabilità, proprio dall'impagabile aver esordito... senza saperlo fa'. La testimonianza di Bernardo Bertolucci, suo improvvisato aiuto-vicino di casa gratuito, da minorenne, per *Accattone* (ne avrebbe ricevuto da lì a pochissimo, in simbolico compenso, il soggetto per mettersi in proprio col successivo esordio ne *La commare secca*) è in proposito probante. Le "carrelate

Alla cara, indimenticabile memoria di Adelio Ferrero

sul Pigneto" da lui rievocate nella memorabile esperienza da partecipe privilegiato rivelavano come Pasolini, pur ricco della sua non secondaria esperienza di sceneggiatore e dialoghista nel precedente decennio (per Soldati, Trenker, il Fellini de *Le Notti di Cabiria*, Rossi, Vancini, Puccini, Emmer, più Bolognini in ben cinque film) non sapesse assolutamente nulla di cinema e di set (il famoso "dove e come si piazza la macchina" che secondo Rossellini decideva tutto). In qualche modo -è sempre Bertolucci- sembrava di partecipare a una sorta di reinvenzione del cinema dai fondamentali per ignoranza tecnica (non artistica!) della sua storia. Si ripartiva insomma da zero sulla base esclusiva dell'istinto creativo. Lo avrebbe confermato in chiave poetica lo stesso interessato, nell'oggi introvabile volume rizzoliano del '62 dedicato a *Mamma Roma*. Col bellissimo passaggio indirizzato al decisivo direttore della fotografia Delli Colli (che sarebbe stato con lui per due terzi del percorso registico), nella composizione dedicata alla protagonista Magnani: "Metta, metta, Tonino, il cinquanta / facciamo questo carrello contro natura...". Questa "divina ignoranza", insieme nutrita e controbilanciata dall'instimabile tesoro visivo stratificatosi della "fulgurazione figurativa" di provenienza Longhi, può aver rappresentato il segreto punto di forza della sua esperienza, rivelando un'autentica... "bestia da stile" (per ricorrere strumentalmente al titolo dell'ultimo dei drammi da lui composti). Capace cioè di conferire al suo personalissimo modo di organizzare le riprese un'originalità complessiva di visione (e una corrispondente capacità di renderla e trasmetterla), presso che senza termini di paragone, mio modesto avviso, nel cinema non soltanto italiano. Anche perché alla reinvenzione quasi inconsapevole attestata da Bertolucci sarebbe rapidamente seguita un'opposta quanto profonda acquisita consapevolezza, come avremmo dimostrato già nel successivo periodo '63-'64 i dilemmi di opzione nella scelta di registro (e quindi di stile) manifestati alla vigilia di mettere mano al suo capolavoro, che per quanto mi riguarda continua ad essere, non a caso, *il Vangelo*. L'uno e l'altro stadio dichiarati dallo stesso Pasolini, nel dibattito alessandrino di quell'epoca, voluto da Adelio Ferrero, che oggi potrete ritrovare nel primo -appunto- dei due "Meridiani" Saggi sulla letteratura e sull'arte assemblati da Siti e De Laude nel '99.

Vorrei semplicemente concludere che, a conti fatti, nell'opera pasoliniana complessiva, pur così imponente e quasi proteiforme, il livello e l'importanza di quanto destinato allo schermo può considerarsi di rilevanza pari a quella della produzione poetica. E forse superiore a quanto l'autore ha pur saputo offrirci nella narrativa e nella militanza critica (pur contraddistinta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

certamente, quest'ultima, da eccezionali attitudine e sensibilità), nel generoso giornalismo militante e nel già accennato teatro. Pasolini per l'opinione pubblica italiana è stato tante cose, forse troppe, certo moltissime anche a sproposito non per sua volontà, e sarebbe inappropriato re-inventarle qui. I suoi colleghi letterati ne avevano tendenzialmente maldigerito il passaggio alla regia: talora, con tutta franchezza, anche termini antipaticamente moralistici (faccio eccezione per la dolente e partecipante *pietas* dissenziente di un Fortini). Perfino quando scelsero di manifestarlo col tono dell'amicizia solidale -ricordo personalmente la relazione del suo pur devoto sodale-allievo Volponi al convegno alessandrino del '77, l'ultimo organizzato dallo stesso Adelio- non avevano comunque dubbi sul fatto che l'attività poetica e quella di narratore fossero in ogni caso intrinsecamente superiori alla messinscena di film. Già a priori, per definizione, grazie alla pretesa natura basilamente "diversa" del genere espressivo: si tornava cioè alle battaglie dei decenni centrali del secolo scorso per far riconoscere al cinema la pari dignità 'con le altre arti'. A nulla valeva insomma neppure la famosa lettera alla rivista 'Bianco e Nero' del '48, con cui il vecchio Croce sembrava voler cautamente sdoganare il nuovo mezzo espressivo alla potenzialità della sua 'poesia'. Non vorrei peccare di immodestia, ma quanto delineato risultava già di assoluta evidenza nella retrospettiva integrale "La lingua scritta della realtà" (la definizione teorica a posteriori del cinema, enunciata dallo stesso Pasolini), che con Giuliana Callegari ordinammo, col relativo catalogo, per la quinta edizione del "Si va per cominciare..." ideato dall'indimenticabile Claudio Bertolucci a Pavia nel prosieguo dello stesso 1977 (una delle prime in Italia a raccogliere l'intera produzione allora accessibile: la stessa Biennale veneziana, grazie all'ottimo e pur maltrattato Biraghi, ci sarebbe arrivata solo nel 1988). Si era ancora sotto l'effetto del macello di Ostia e dell'ulteriore massacro ulteriore costituito dalle interminabili disavventure persecutorie subite -sul piano giudiziario, ma anche su quello critico...- dal postumo Salò. Pasolini aveva attraversato tutto l'enorme disincanto, sopravvenutogli in misura praticamente insostenibile a metà degli anni Settanta, con l'abiura alla *Trilogia della vita*, dopo l'amara scoperta di essere stato involontariamente il capofila del successivo genere "decamerotico" a seguito del trionfo miliardario al botteghino del suo Boccaccio. Rischio profeticamente intuito, peraltro, dall'allievo di Giotto -cui aveva dato indimenticabilmente corpo lui stesso, da quell'enorme attore potenziale che pure era- che nel finale del film, mentre si predispose ad affrescare una parete, si chiede se sia preferibile realizzare un'opera o immaginarla soltanto. La di lui visione (per sua e nostra ahimè sterile fortuna) era rimasta indissolubilmente legata a un tempo in

cui si credeva ancora a certe cose. La premienza, immaginata decisiva, della cultura e dell'impegno letterario, innanzitutto. Manifestantesi in primo luogo nella centralità dei maestri: Berenson e Longhi, appunto; l'importanza della recensione di Contini alle proprie prime -altissime peraltro- prove poetiche degli anni Quaranta; o dell'essere pubblicata dalla Banti (in quella stessa "Paragone Letteratura" che avrebbe lanciato in quasi contemporanea anche Alberto Arbasino). Con l'effetto fulminante, anche linguisticamente, de *Il Fer-*



robedò, primo stralcio di quel *Ragazzi di vita* che Bertolucci padre avrebbe felicemente convinto Livio Garzanti a pubblicare nel '55. O dello stesso impegnarsi in prima persona in riviste (dalla giovanile "Stroligut" a "Officina" e a "Nuovi Argomenti"). Le cose, in definitiva, in cui oggi non sembra credere più nessuno, a cominciare proprio dall'ambiente culturale. Su di un tema il Pasolini tardo poeta (quello forse volutamente un po' raffazzonato) si era proprio sbagliato di grosso: la convinzione che dopo la sua morte non se ne sarebbe avvertita l'assenza:

Comunicato all'ANSA. Propositi

Così, i miei consigli saranno di folle moderato.

Dopo la mia morte, perciò

non si sentirà la mia mancanza:

l'ambiguità importa fin che è vivo l'Ambiguo.

(da "Trasumanar e organizzar", 1971)

Ma sulla questione generalissima "morte" non si era per nulla sbagliato, anzi, dichiarando (siamo di nuovo all'epoca del post-Vangelo):

'Io avrei potuto demistificare la reale situazione storica [...] ma come avrei potuto demistificare il problema della morte? Il problema è che non posso demistificare quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile'.

Nello scrivere tutto questo, mi sono ancora una volta reso conto di come, oggi, parlare di cinema come siamo stati abituati a fare per decenni non è molto dissimile dal trattare di archeologia. Non perché l'opera al cui proposito ho cercato di aggiungere qualche pur scontata riflessione sia venuta cumulandosi tra il 1961 e il 1975. Ma in quanto evocare questa epoca e questi titoli significa far re-immaginare macchine da presa costose e ingombranti; proiettori di cabina col contatto a carbone; sale cinematografiche urbane e singole, numerose e piene (feriali compresi: sulle prime

magari anche di fumo...); pagine di quotidiani ricche della loro dettagliata programmazione; conseguenti recensioni lunghe e anticipazioni generose, riviste specializzate in edicola e con un seguito di lettori, vitalità di cineclub e associazioni di appassionati. Un mondo completamente scomparso, quello in cui un film dovevi catturarlo con prontezza all'uscita, senza confidare nelle rarissime riprese, o ritrovandolo molto tempo dopo "rimpicciolito" in tv: ma senza l'ausilio di *vhs*, *dvd*, *blue ray* o *usb*. Un universo oggi spazzato via a livello produttivo dal digitale, se non addirittura dall'illusoria, conseguente velleità di molti di farsi il proprio filmino, magari a costo zero sullo *smartphone* (tutti filmano, nessuno guarda: in analogia a quanto accade tra proliferanti scrittori e rarefatti lettori...). E, quanto a fruizione del pubblico, prima dal moltiplicarsi delle multisale parallele agli spropositati centri commerciali, che hanno ucciso, coi "cinema", il commercio cittadino e tendenzialmente anche le città medio-piccole, ma soprattutto quel paesaggio italiano immortalato dal Pasolini poeta. Poi, definitivamente,

dal covid, che ha accelerato vertiginosamente processi irreversibili già in atto, facendo quasi rimpiangere gli stessi *multiplex*, che almeno, tollerando a denti stretti i *popcorn*, avevano la biglietteria, la maschera che strappava i biglietti (due... "posti di lavoro"!) e lo schermo grande. Imponendo invece al loro posto definitivamente lo *streaming* delle piattaforme, che sempre più coinciderà con la parcellizzazione e l'atomizzazione del restante pubblico in isole di fruizione domestico- individuali, col moltiplicarsi all'infinito di serie fidelizzanti e la sparizione progressiva del cinema d'autore come l'abbiamo inteso nell'ultimo secolo. Pare un quadro apocalittico, ma è solo la foto fedele di una quotidiana mutazione. Chissà cosa ne avrebbe pensato il Pasolini del mito dei popoli perduti! Improvvisamente uno si accorge che di questo nuovo panorama inedito non gliene frega più un accidente e, pur rimanendo legatissimo alla tradizione, ai classici, all'eredità e alla valorizzazione del passato, decide di lasciar stare il cinema delle piattaforme attorno ai quale valorosamente gli amici di 'FilmTV' settimanalmente si affannano, poverini benemeriti. Sono arrivati a seguirne, mentre scrivo, qualcosa come... tredici! (Solo un miliardario ricco anche di giornate da 72 ore potrebbe abbonarsi a tutte e seguirle). E prova per reazione la voglia, imperiosa, di passare ad altro: ci sono innumerevoli cose da vedere e toccare, leggere ed ascoltare. Insomma, il non-cinema con le sale collassate anzitempo dalla pandemia (ma ci si stava per arrivare, ovvio, un po' più tardi anche senza!) non mi piace più. (Per la verità non mi piace neppure la situazione -un'Italia che si è decisa a rivelarsi finalmente davvero? - uscita dalle urne del 25 settembre, come accennato in apertura. Ma lì non posso farci proprio niente).

Nuccio Lodato

PPP100 | 2022 | DdC

Lo spazio espositivo web di Diari di Cineclub



Nel mese di marzo, nell'anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Quartiere Santo Stefano di Bologna, 5 marzo 1922), è stata inaugurata la nostra Mostra online PPP100 | 2022 | DdC sullo spazio espositivo web di **Diari di Cineclub** dedicato al poeta, scrittore, regista.

La Mostra sarà costantemente aggiornata nel corso di tutto l'anno, grazie alla collaborazione volontaria di operatori culturali, tecnici, artisti e di tutte le Associazioni culturali nazionali ed internazionali con le quali si è in contatto.

Per visitarla: <https://bit.ly/3LNhCeC>

Questi i principali percorsi che saranno sviluppati nel corso del 2022:

- Calendario Eventi e Mostre in Italia e nel mondo;
- Gli Orienti di Pasolini | Roberto Villa;
- Io sono una forza del passato | Valentina Restivo;
- Volumi pubblicati per il centenario;
- Pasolini 100 su DdCR:
 - . I podcast di Giorgia Bruni;
 - . Le voci di Pasolini;
- Articoli pubblicati su **Diari di Cineclub** in occasione del centenario;
- Ritratti: la rappresentazione artistica di Pier Paolo Pasolini (aa.vv.);
- Il cinema di PPP attraverso i manifesti;
- Fotogrammi d'autore (aa.vv.);
- Raccolta di foto di Pasolini;
- Documentazione varia

*Il logo è stato realizzato da Massimo Pellegrinotti

Diari
di Cineclub
le Mostre Virtuali Online

Il reale e l'assurdo nel cinema Pasoliniano



Carmen De Stasio

Il quadro va completandosi e l'opera a compiersi. Sarebbe mai possibile? No. In questi mesi, nel corso dei quali la nostra attenzione è stata rivolta alla visione semantico-creativa dell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini, la ricerca non si è fermata, anzi: a fronte di un sapere molto spesso camuffato da nuove percorrenze, ma ancor più spesso soggiogato alla definitività, l'evolversi ricercativo del Pasolini studioso dei processi storico-esistenziali resta traduzione della confluenza tra reale e immaginario, tra reale e inimmaginabile, anche in virtù di un'operazione culturale che rinnova la propria lungimiranza attraverso il caleidoscopio delle opportunità da trasferire in un neo-plasmato contesto di occasioni. Di fatto, con la cinematografia Pasoliniana l'identificazione acquisisce una vastità inarrestabile che intensifica la continuità intuitiva del disfacimento del reale a portata di mano e, simultaneamente, rivede quel reale attraverso un processo di (intra)contaminazione che sarebbe altrimenti inspiegabile senza un tocco di brio fantasioso, brio che Pasolini possiede al punto da ricavarne un assetto molto vicino all'assurdo, anche nelle sue espressioni spettacolari. In effetti, a rivedere fotogrammi e a fermarli per un'accesa meditazione, talora è proprio nelle fogge grottesche che viene tradotta l'identità frammentaria del percorso umano e della quale Pasolini si avvede nella deriva culturale, sociale, politica; che si confronta con un colore che dà sensazioni di graffio e lacerazione, e che viepiù assume una forma di psichedelia come agente deflagrante e dissuasivo. Nella lacerazione perenne è la divergenza, un segnale che Pasolini riesce a rendere evocabile attraverso la pienezza dei messaggi che coglie nel tempo dell'inquietudine e del progresso. Così, dunque, condizione comune all'intera opera cinematografica resta l'oggettivizzazione di un individuo-società nel suo intento eteocritico, talora paradossale, e che si manifesta attraverso la robusta compresenza di rimandi in un reticolato labirintico che l'individuo anonimo e periferico non può spingere, non riconoscendone la provenienza. Il male non è altro e né, tantomeno, altrove; esso si dirama viepiù nella consistenza di vite che non possono, per l'ingratitude della situazione imperversante, che rispondere con una non-risposta; con una sospensione che rende lo stesso sviluppo delle vicende nell'affermarsi di un'assurdità consistente, concreta, al punto che lo stravolgimento impera oltre lo straniamento.

Nessun senso di recondita colpa da rimettere:

la vita prende il corso dei (dis)fatti e nuovamente trova agio l'adeguamento. Qui la percezione subisce una repentina, ma anche – e, soprattutto, senza dissimulazione alcuna – trasformazione del vedere (e del modo di vedere e protendersi a vedere) i fatti nel loro fondersi con il contesto. Questa abilità analitica riconosciamo a Pasolini, recuperandola a una riflessione di T. S. Eliot: *Il possesso del senso storico, che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua con-*



"La Terra vista dalla luna" episodio del film collettivo "Le Streghe" (1967) diretto da Pier Paolo Pasolini



temporaneità. Per Pasolini il cinema va a concepirsi, dunque, come luogo attraverso il quale la rappresentazione dei fatti trascende la trascrizione descrittiva e impone la forma deittica e significativa, soppiantando le rigidità dei generi e ricostruendo nell'immediatezza visuale le modalità che affermano e, insieme, disfermano quella che è soltanto una fittizia deviazione di senso, senza esserlo mai

1 T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, (1919) in "The Waste Land" (1922), Mursia, Milano, 1976, pp. 99 - 100

del tutto. Il senso, in effetti, sembra essere proprio nell'alterazione ed è nell'immediatezza visiva che la critica pasoliniana rifiuta il mascheramento.

In questa condizione, che cosa è reale in quanto riconosciuto, e che cosa è assurdo? Possiamo riferire sia assurdo l'estremismo cromatico, il primo piano dall'espressione mimetica? O si tratta, piuttosto, di un'esagerazione di comportamenti e fatti per rendere ancor più incisivo quel tratto critico a una società del progresso che il nostro concepisce alla deriva? La risposta di Pasolini avviene sempre in scena: esemplare è l'indimenticabile *La*

Terra vista dalla Luna, del quale egli firma sceneggiatura, soggetto e regia all'interno del film a episodi *Le Streghe* (1967). Superato l'assurdo temporale a ritroso, vediamo l'autore spingersi in quella prospettiva di evanescente illusione che è il richiamo al progresso scientifico. In maniera stupefacente, dall'oltre prospettico la Terra appare retorica registrazione di quel che è: scenari consueti e, a un tempo, bistrati da una natura grottesca, segnati da un idilliaco posticcio all'interno di un contesto stravagante, ma anche disegnato in una forma che richiama fortemente un'identità claustrofobica. In questo scenario Pasolini va a miscelare – in un burlesque dai toni estremi – i movimenti che regolano – in un'inappagabile alterità rispetto a un ordine sequenziale – l'esistenza dei protagonisti: Totò, Ninetto Davoli e un'espressiva e sorprendente Silvana Mangano. E una giocosità esasperata proviene altresì dai nomi, che suggeriscono in sé la realtà antiretorica dei protagonisti in maniera apodittica, passando da Ciancicato Miao (Totò) a Baciù (il Davoli), fino all'eloquente Assurda Caì (S. Mangano): nei nomi domina un capriccio linguistico meta-comprendivo antifrastico che va a coniugare la veemente sovversività delle scene con un campo visivo continuamente sbalzato da un nucleo all'altro, come se ci si ritrovasse in un'accidentale illusione intraprendente e che impegna i sensi tutti, fino a coinvolgere nel suo reticolato di asprezza il meditare critico, accompagnandolo nelle profondità dell'imprevedibile farsa. Una farsa che viepiù si carica di elementi talora ridondanti nell'irrompere fulmineo e fuor di contesto (e che tale non è) di due personaggi dall'archetipo figurato di turisti,

alla cui eccentricità sembra destinata la lettura non tanto simulata di quella esistenza che vediamo scorrere nei ritmi di un'inarrestabile pantomima. Ed è attraverso siffatta visionarietà che Pasolini permea di critica (tutt'altro che sfuggente e tantomeno camuffata) un procedere umano nel pieno della perdita della rotta, disegnando le sfaccettature del suo tempo, del "suo" posto nel tempo.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:
Quel che resta - Riflessioni

Pier Paolo Pasolini 100: abbozzi, appunti, frammenti, scartafacci sopralluoghi...



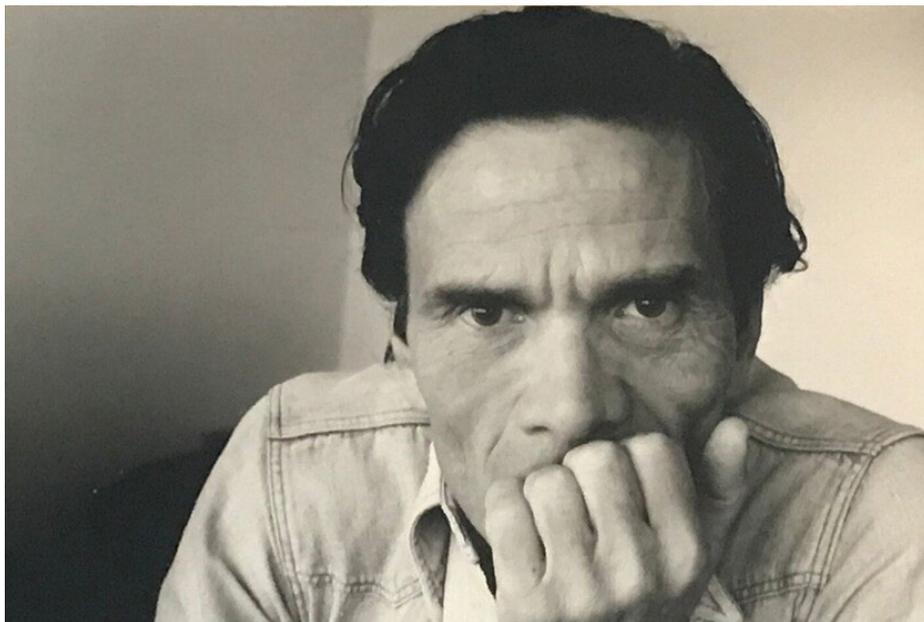
Roberto Baldassarre

Pier Paolo Pasolini muore, ferocemente assassinato, nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1975. Aveva 53 anni, ed era nel pieno della vitalità artistica e fisica. In vita aveva lasciato una già abbondante produzione, che era cominciata con la pubblicazione, in pochissime copie, del libello *Poesie a Casarsa* (Libreria antiquaria Mario Landi, 1942), e poi si è

espansa attraverso Raccolte poetiche, romanzi, saggi, articoli su riviste e quotidiani, quadri pittorici, pellicole; a cui si aggiungono prefazioni, introduzioni, direzioni di riviste, interpretazioni cinematografiche, direzioni di doppiaggio e interviste. Il suo ultimo lavoro è stato il lungometraggio *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), portato a compimento (pre-disposizione della copia da distribuire) qualche giorno prima della fatale data. Però si potrebbe mettere come ultimo e fondamentale contributo dato in vita l'intervista rilasciata a Furio Colombo nel pomeriggio del 1° novembre 1975, pochissime ore prima della morte. Il titolo all'intervista fu dato dallo stesso Pasolini, "Siamo tutti in pericolo", che ha poi acquisito tragica verità.

Ma l'enorme mole di produzione realizzata da Pasolini in vita, ha avuto sempre un carattere magmatico, e sempre un qualcosa di non completamente definito. L'autore, quando ha potuto, ha rimesso mano a quanto aveva realizzato, spostando delle cose, aggiungendone nuove o eliminandone altre. Esempio è l'ultimo taglio dato a *I racconti di Canterbury* (1972), che fu proiettato con qualche minuto in più al Festival di Berlino, e poi "snellito" per la distribuzione in sala. Tagli, purtroppo, andati dispersi. Oppure, per fare un esempio letterario, il lavoro svolto sulla raccolta poetica *La meglio gioventù* (Sansoni, 1954), divenuta *La nuova gioventù* (Einaudi, 1974), in cui l'autore ha modificato/aggiornato molte delle sue poesie. O, per fare un altro esempio letterario, si potrebbe aggiungere *Il sogno di una cosa* (Garzanti, 1962), romanzo che andava a compattare, con delle modifiche narrative e strutturali, l'abbozzo che Pasolini scrisse tra il 1949 e il 1950.

A questa immensa creazione, rimane un'altrettanto vasta opera inedita rimasta a livello di abbozzi, appunti e scartafacci. Lavori iniziati e non finiti, per sopraggiunta morte, oppure perché Pasolini non era più interessato e quindi riposti in archivio. Moltissima di questa produzione embrionale è già stata pubblicata dopo la sua morte, usualmente durante le commemorazioni quinquennali,



ma ancora permane del materiale non ancora dato alle stampe.

Abbozzi

Nell'incompiuta opera di Pasolini, che come si è detto era ancora in grande fase creativa, si possono rintracciare almeno quattro abbozzi di opere filmiche che avrebbe voluto realizzare da lì a qualche anno. Il più noto è *Porno Teo Kolossal*, già in fase di pre-produzione e che avrebbe avuto come protagonisti Eduardo De Filippo e Ninetto Davoli. Quello che ci è pervenuto di questo colossale progetto è l'abbozzo di un soggetto che chiaramente necessitava ancora delle modifiche narrative e, soprattutto, delle rettifiche secondo il budget che Alberto Grimaldi avrebbe messo a disposizione. Il soggetto fu pubblicato per la prima volta nel libro *La terra vista dalla luna - Il cinema di Sergio Citti* (Lindau, 1993) a cura di Sergio Toffetti, e poi nel tomo *Per il cinema - Tomo II* (I Meridiani, 2001), a cura di Walter Siti e Franco Zabagli.

C'era poi anche l'avvio de *L'histoire du soldat*, che sebbene avrebbe dovuto dirigerlo Sergio Citti (altre fonti dicono Giulio Paradisi), non è

da escludere che Pasolini, che stava collaborando alla sceneggiatura, potesse appropriarsene, anche perché nella storia c'era una forte accusa satirica contro la tv, tema molto caro al Pasolini corsaro degli anni Settanta. Del progetto, ci è pervenuta la sceneggiatura originale, datata 1973, composta di 95 carte. Anche in questo caso, certamente è un abbozzo di sceneggiatura, che avrebbe poi subito delle modifiche. A livello editoriale, alcuni stralci si possono trovare nel già citato *Per il cinema Tomo II*, oppure nel testo *L'histoire du soldat di Pier Paolo Pasolini* (Ets, 2018) di Roberto Calabretto, in cui l'autore inserisce alcuni stralci della sceneggiatura e avvia delle discettazioni sulle tematiche esposte nel testo, raffrontandole con l'opera pasoliniana.

Altro progetto rimasto a livello di - grande - abbozzo, è il *San Paolo*, opera a cui Pasolini teneva moltissimo, e progetto cominciato a nascere e a subire differenti modifiche a cominciare dalla seconda metà degli anni Sessanta. Corpose modifiche che hanno riguardato principalmente i cambiamenti di luoghi (ambientazione contemporanea). Del progetto filmico, che Pasolini accantonò per questioni di budget, rimane soltanto un lungo trattamento pubblicato da Einaudi nel 1977.

Tornando poi indietro, fondamentale è anche la mancata realizzazione de *Il padre selvaggio*, storia che Pasolini avrebbe voluto ambientare nell'Africa post-colonialista, a inizio anni Sessanta. Pasolini teneva molto al film, sia perché aveva visitato personalmente alcune parti dell'Africa, a inizio anni Sessanta, e sia perché vedeva in quella povertà il prosieguo delle borgate romane. Fece anche dei provini nella borgata romana



Backstage "Il Vangelo Secondo Matteo" (foto di Domenico Notarangelo)

segue a pag. successiva

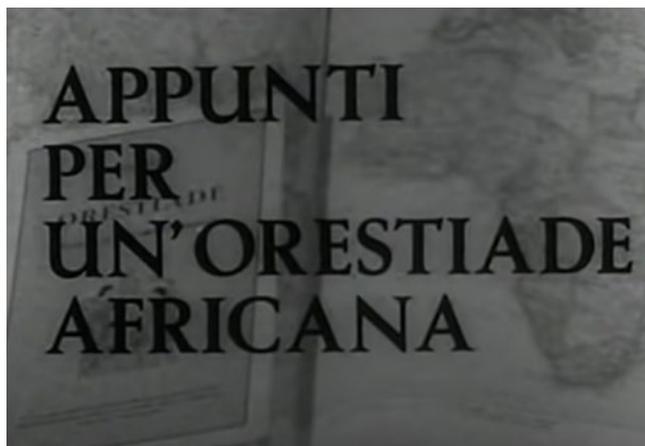
segue da pag. precedente del Mandrione, perché quelle baracche di lamiera e sporcizia e gli abitanti abbienti, erano molto simili ai luoghi e ai popoli che vivevano nelle bidonville africane. Il progetto, purtroppo, si arenò subito dopo il processo che subì per l'episodio *La ricotta*. Anche di quest'opera, rimasta sostanzialmente un abbozzo, c'è il volume pubblicato da Einaudi nel 1975, a ricordo della morte di Pasolini.

A livello letterario, molto interessante è l'antologia *Ali dagli occhi azzurri* (Garzanti, 1965), che raccoglie alcuni abbozzi di Pasolini scritti prima di *Ragazzi di vita* (Garzanti, 1955), e sono interpretabili come dei "cartoni" con cui l'autore cerca di farsi un'idea preparatoria per il grande affresco borgatario. E fondamentale è anche *Amado mio preceduto da Atti impuri* (Garzanti, 1982), abbozzo di romanzo che fu scritto da Pasolini negli anni giovanili a Casarsa. Un romanzo rimasto a metà, che l'autore, rispetto a *Il sogno di una cosa* che riprese anni dopo, ha preferito tenere nel cassetto e non pubblicarlo.

Appunti

Pier Paolo Pasolini ha lasciato una catterva di appunti, di differente consistenza e importanza. Molti di essi si possono considerare degli scritti propedeutici per idee future. Fondamentali sono stati gli appunti che Pasolini annotò sui taccuini nei primi anni di vita a Roma, scrivendo meticolosamente tutti i modi di dire dei borgatari, e su cui poi chiedeva spiegazioni a Sergio Citti (suo lessico vivente romanesco). In vita, il concetto di "appunti" per Pasolini è ben delineato in due documentari, con cui l'autore scribacchia con la cinepresa delle sue impressioni sui paesi in cui si trova. *Appunti per un film sull'India* (1968) e *Appunti per un'Orestide africana* (1970) sono due opere con cui Pasolini aveva raccolto delle idee nel caso avesse intenzione di realizzare qualcosa di definitivo in futuro. La sua idea era di filmare un "kolossal" che avrebbe avuto come titolo, probabilmente provvisorio, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*. Progetto che, purtroppo, non è mai andato a compimento. Però, mentre *Appunti per un film sull'India*, realizzato per la Rai, era un'opera non definitiva, diciamo uno schizzo ben riuscito sulla realtà indiana ma ancora in forma di appunto, *Appunti per un'Orestide africana*, sebbene mantenesse la forma di annotazione, a detta dello stesso Pasolini andava considerato un film concluso, che poteva essere proiettato così.

Però gli appunti pasoliniani più famosi sono quelli di *Petrolio* (Einaudi, 1992), romanzo incompleto che l'autore considerava come il suo addio al mondo della cultura, per poi ritirarsi nel suo eremo, nella Torre di Chia. Nelle intenzioni



Pasolini sul set di "Salò o le 120 giornate di Sodoma"



Idroscalo di Ostia, 2 novembre 1975

dell'autore, il libro doveva avere più di 2000 pagine, e quello che è giunto a noi, e che Pasolini è riuscito a scrivere prima della violenta morte, sono 552 pagine composte da 133 appunti. Il romanzo postumo è un immenso abbozzo, in cui gli appunti, rimasti allo stato di grezza struttura, sono messi uno dietro all'altro.

Scartafacci

Sono tutti quei reperti, quaderni, cartelline, fogli sfusi, ecc., su cui Pasolini annotava idee per romanzi, poesie, sceneggiature, saggi, ecc.. È l'immenso archivio da cui si attinge ancora, quando si vuole pubblicare qualcosa d'inedito di Pasolini. A distanza di quasi cinquant'anni dalla morte dell'autore, non ancora tutto è stato pubblicato, e pertanto quel materiale inedito rimane scartafaccio.

Frammenti

In questo caso, il termine frammento è riferito a tutto quel materiale fotografico che ritrae Pasolini. Sono migliaia di scatti, ufficiali e amatoriali, che ritraggono l'autore al lavoro oppure nella sua vita privata. Questa enorme mole, che ci restituisce la fisionomia di Pasolini, dall'infanzia fino alla morte (le crude foto del cadavere), testimoniano come fu sicuramente l'intellettuale più mediatico, e certamente vanesio. Tra tutte queste foto, una menzione speciale meritano quelle realizzate da Dino Pedriali un paio di settimane prima della faticosa tragica fine. Questo "servizio fotografico", realizzato in parte a Sabaudia e in parte alla Torre di Chia, oltre a contenere lo scatto più famoso (il primissimo piano di Pasolini pensoso), contiene i nudi dello scrittore. Degli scatti, suggeriti dallo stesso Pasolini, che sarebbero serviti come immagini per *Petrolio*. Sono gli ultimi frammenti della vita dell'autore.

Sopralluoghi

L'opera di Pasolini è fitta di sopralluoghi. Che sia un saggio, un romanzo o un film (ma anche una poesia), per Pasolini il sopralluogo è necessario. I due romanzi borgatari, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* (Garzanti, 1959), sono dettagliati perché preceduti da un'intensa indagine sui luoghi e il popolo che ci vive. *L'odore dell'India* (Longanesi, 1962), reportage che Pasolini svolse in India, mentre era in viaggio con Alberto Moravia ed Elsa Morante, riporta per iscritto le usanze, tribali e urbane, di quel paese ancora lontano e poco conosciuto. Idem *La lunga strada di sabbia* (Contrasto, 2015), libro pubblicato postumo ma che semplicemente raccoglieva l'inchiesta che Pasolini svolse per la rivista "Il successo" nell'estate del 1959 sulle spiagge italiane.

In ambito cinematografico il concetto di "sopralluogo" si fa più profondo.

La preparazione de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) fu laboriosa, e anche se esiste il documentario *Sopralluoghi in Palestina* (1965), intestato a Pier Paolo Pasolini ma in realtà realizzato da un operatore che ha seguito l'autore in questa perlustrazione (Pasolini ha messo soltanto il commento fuori campo), già *Comizi d'amore* (1964), inchiesta para-televisiva sulla sessualità degli italiani, era un modo per saggiare alcuni scenari naturali che potevano essere utili per il film sulla vita di Cristo. Ma anche *Le mura di San'aa* (1971), documentario "in forma d'appello" realizzato da Pasolini per salvaguardare l'antica città dello Yemen, si potrebbe considerare come un sopralluogo, perché l'autore filma le bellezze architettoniche della città come se stesse prendendo degli appunti didattici.

Roberto Baldassarre

L'officina dei sogni e delle memorie: Attilio Bertolucci e Antonio Marchi

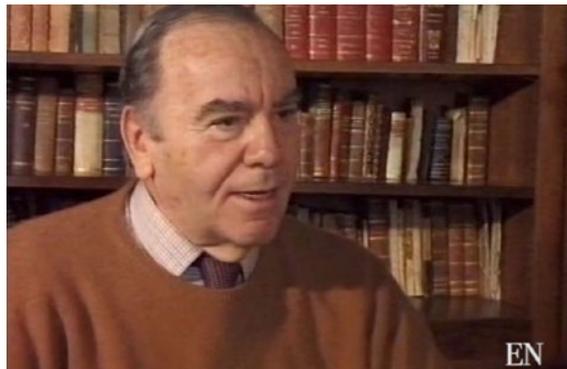


Gabriella Palli Baroni

I rapporti tra Attilio Bertolucci e la famiglia Marchi ci sono poeticamente noti dal romanzo in versi *La camera da letto*. Virginio Marchi è uno dei più cari amici del giovane Attilio, negli anni tra il liceo e l'università. Con lui passeggia oziosamente nelle vie di Parma e, in tempi di regime e di "anglofobia ufficiale", condivide, oltre a interessi culturali, l'anglofilia, un vivo sentimento antifascista rappresentato dal gusto per la moda inglese, per i *Burberry*, le camicie sportive *Allen Solly*, i cappelli *Lock*, le cravatte regimental. Insieme sono protagonisti dell'incantevole capitolo XXXI *Le scarpette di chevreau da letto*, in cui i due giovani scoprono, in un magazzino, un campionario invecchiato: "meraviglie di lane sete e cuoi intatti/ colori che dovevano lottare con la nebbia/mentre ora gareggiano con la luce italiana" e quelle "scarpette femminili / di tenera pelle verde, dai lacci/ così lunghi", che "A." donerà a "N." e che, indossate da lei, gli faranno esclamare: "Nei piedi sembra Greta Garbo". Ma anche la signora Maria Marchi, madre di Virginio e di Antonio, è inquadrata nel cap. XXXII, *Un incontro imprevisto* (vv. 180-189), nell'appartamento frequentato anche di mattina dallo "stravagante" amico del figlio, appartamento "fiorito di stucchi figuranti cicogne/ piante acquatiche efebidi di lontana/ radice manierista rinfrescata/ dalle arie di Francia illuminata". Né manca, tra le poesie della raccolta del '38 *Fuochi in novembre*, una lirica *L'Enza a Montechiarugolo*, ispirata dal luogo in cui sorge il castello della famiglia Marchi, lungo le cui mura scorreva il fiume Enza, che Bertolucci personifica come fanciulla, cogliendo, nel suo corso e nel mutare meteorologico di una giornata primaverile, la bellezza della natura e il suo appassire, indicando altresì le componenti del paesaggio reale, il gioco ridente dei "bambini bruni", i fiori selvatici e "di gaggia" e i "quattro castelli". Virginio Marchi aveva certamente fatto parte di quei giovani che si trovavano nei caffè cittadini, nel Tanara o nel Marchesi ad esempio, con Bianchi e Bertolucci, come ricorda in una bella intervista di Primo Girolini Maurizio Alpi. Erano quei caffè accoglienti dove si parlava di letteratura, ma soprattutto di cinema, quell'arte "nuovissima" che aveva fatto innamorare i due giovani e i loro amici. Di Virginio conosciamo una lettera datata 11 marzo 1934 dalla Scuola allievi Ufficiali di Complemento di Lucca, in cui egli si dice entusiasta per l'idea "di rappresentare a Montechiarugolo verso le fine della primavera John Ford, magari nel teatro". (Forse avevano pensato a *The*

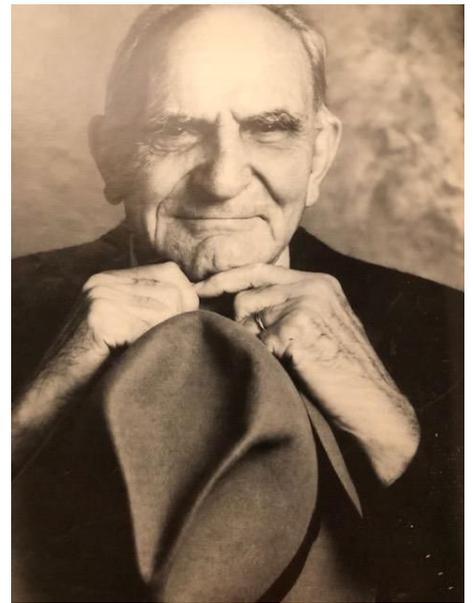
lost patrol - La pattuglia sperduta dello stesso anno o al mitico *The Iron Horse - Il cavallo d'acciaio*). E grazie al cinema, che appassionò entrambi, nacque negli anni Quaranta il sodalizio con il fratello più giovane di Virginio, Antonio Marchi.

Bertolucci iniziò a scrivere qualche recensione cinematografica negli anni Trenta, affidandola a "Cinema Illustrazione", rivista diretta da Zavattini; dopo la guerra, essendosi interrotta alla fine di giugno 1943 la collaborazione di Bianchi alla "Gazzetta di Parma", Attilio ne divenne il critico cinematografico (cronista, amava definirsi, con *understatement*, per la pagina di cronaca su cui apparivano le sue recensioni). Egli scrisse giornalmente dal 28 settembre 1945 al 15 marzo 1951 e intervenne anche sulla terza pagina firmando brevi, ma succosi articoli di politica culturale a partire dal luglio 1948 sotto il titolo *Lanterna magica*. Piace a questo punto citare Bernardo, che bambino, sedendo sulla scala di Baccanelli di fronte al telefono a muro, ascoltava il padre dettare agli stenografi della "Gazzetta" (ne ri-



Antonio Marchi (1923 - 2003)

cordava i nomi dopo tanti anni!) quelle recensioni, anche due o tre di seguito, che, senza alcun appunto, sembravano nascere perfette e compiute dalla bocca del padre e parlavano di arte cinematografica, allora considerata spettacolo di minore valore e interesse per molti. Nel periodo in cui fu redattore della "Gazzetta di Parma" Attilio Bertolucci commentò 560 film e stese dal 13 luglio 1948 (*il realismo*) 43 articoli nella rubrica "Lanterna magica". Furono "pagine e pagine", continuate nel periodo romano per la rivista "Giovedì" negli anni 1952-53, con minor piacere, come scrisse in *Poeta al cinema (Aritmie)* del 1955, definendo il mestiere di critico "all'apparenza piacevolissimo in effetti orrendo e degradante". Sono pagine tuttavia che rivelano una grande naturalezza ed eleganza nel racconto, non privo di umori e sprezzature, di affondi dilettevoli, di affettuosi ritratti delle attrici che gli piacquero, di elogi per attori "bravissimi", per grandi e valorosi registi e mostrano attenzione al 'tempo' narrativo, ora scandito rapidamente fino all'affacciarsi di un "assolo di saxofon o un coretto ben ritmato" (*La taverna delle stelle*), ora più



Attilio Bertolucci (1911 - 2000)

disteso se il film, come *Roma città aperta*, merita un giudizio ampio, essendo una grande opera, coinvolgente per lo scrittore e per lo spettatore.

Il poeta conosce il linguaggio espressivo e tecnico del cinema; apprezza l'efficacia dell'inquadratura, della dissolvenza e del primo piano, dell'evocazione e dei flash back, del campo lungo e della materia, che può essere cielo e nuvole o stivali in un western. Sa che l'umile cronaca quotidiana può sollevarsi nel regno della poesia attraverso illuminazioni psicologiche e liriche di grande intensità, come in *Ladri di biciclette*, in cui ogni inquadratura è vera, mai convenzionale; segnala la "nuda, potente poesia" di *Paisà*; si sofferma sul messaggio di alto valore sociale e umano di film come *La grande illusione* di Renoir e si compiace di una commedia "sopraffina" e della "meraviglia" dell'interpretazione (*L'amica di Vincent Sherman*). È padrone della storia del cinema dai mitici albori del muto, cui spesso ritorna come ad un irripetibile momento della propria vita; sa percorrere con competenza le stagioni del cinema americano fra le due guerre, del neorealismo italiano, dell'espressionismo tedesco, del cinema francese e di quello russo e sa giudicare con severità, ma sempre con modi piacevoli e accattivanti per il pubblico, il cinema americano di serie B e quello italiano più scadente. Realismo e invenzione, mistero e poesia entrano nella sua tastiera, che peraltro diffida dal manierismo letterario del dialogo, in *Riso amaro* ad esempio, preferendo il dono del paesaggio e dell'unità psicologica. Apprezza con Berenson, che con il termine, "valori tattili", perfetti nella Mangano protagonista del film di Giuseppe De Santis, ma riconosce sia la fantasia "crucele, lucida, unica" di Fritz Lang (*La donna del*
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 ritratto) sia il realismo documentario di un Rossellini e la forza rappresentativa di autori americani in fronte alla realtà amara e dura del loro Paese. Il suo giudizio storico è sicuro e sa riconoscere la bellezza e la poesia del chiaroscuro e di quella luce-tempo, che aveva ritrovato in Monet e in *Aurora* di Murnau ed era divenuta fondamentale nella sua poetica.

Non solo. Bertolucci intervenne su "Aurea Parma" gennaio-dicembre 1946 con gran favore nei confronti della nascita della "Cittadella Film" (*La "Cittadella Film" e il Correggio*), elogiando l'iniziativa coraggiosa della nascente società di "illuminati parmigiani" per aver trasferito su nastro gli affreschi del Correggio, la cui arte è, aveva scritto, "quasi sublimemente cinematografica". Era la Cittadella Film una casa di produzione indipendente, fondata nel giugno 1946 dall'avvocato, gestore di un cinema a Parma, Gian Luigi Bagatti, che, dopo i bombardamenti e le spoliazioni subiti da Cinecittà nel 1943, pensò alla creazione di un centro cinematografico parmensino, coinvolgendo Vito Rastelli come ispettore e Antonio Marchi come supervisore artistico. Quando poi Marchi fondò nel 1946 con Fausto Fornari la rivista mensile "La critica cinematografica", Attilio, che conosceva l'importanza dell'esercizio critico nella comprensione dei fenomeni artistici sin da quando aveva letto, ai tempi del muto, gli articoli di Alexandre Arnoux sulla rivista francese "Les Nouvelles Littéraires" e, in seguito, altri teorici della settima arte (Delluc, Epstein, Rotha), collaborò alla rivista, scrivendo di attualità cinematografica sotto il titolo *Giorni Perduti Elzeviri*, veloci appunti di grande qualità e humour nei numeri 9, giugno-luglio; 10-11, agosto-settembre; 12, novembre dell'anno 1948. Su questa rivista Marchi ebbe modo di mettere a nudo la propria preparazione

Fu certamente la competenza cinematografica di Attilio Bertolucci, condivisa con gli amici parmigiani, e la naturalezza e modernità della sua prosa a indurre Antonio Marchi ad una intensa e fruttuosa collaborazione nella realizzazione di documentari. Né si dimentichi che Bertolucci era poeta affermato e riconosciuto in campo nazionale dopo l'uscita nel '29 di *Sirio* e nel '34 della raccolta *Fuochi in novembre* e di qualche sparsa pubblicazione di liriche su riviste importanti, come "Circoli", "Il Mondo", "Poesia" o "Botteghe Oscure", liriche che dovevano confluire nel 1950 nella *Capanna indiana*. Allievo di Roberto Longhi, era inoltre, sin dal 1938, docente di storia dell'arte presso il Convitto Maria Luigia, dove alunni, come Bruno Zancacchi, futuro poeta, Roberto Tassi, che diventerà medico e valoroso critico d'arte, e Giuseppe Calzolari, che fu assistente alla regia di Marchi e fu critico cinematografico, ascoltavano lezioni molto vivaci, in cui si spaziava dalla letteratura all'arte alla "decima Musa". Che Bertolucci fosse conosciuto come "uomo di cinema" lo testimoniava il poeta Pier Luigi Bacchini, che concludeva: "So di

fargli un piacere a chiamarlo così per l'amore che portava verso quell'arte considerata ai suoi anni ancora, si può dire, nuova". Chi meglio di lui, scrittore raffinato e cordiale in prosa, una prosa "alata", che, sfiorata dalle ali della poesia, rendeva uniche le sue recensioni, per le sceneggiature di Antonio Marchi?

La loro frequentazione fu molto assidua. Lo testimonia un breve filmato girato da Antonio a Casarola, forse nel '43 o '44, dove appaiono Attilio e il piccolo Bernardo, che corre liberamente e allegramente. Marchi era molto vicino all'idea dell'amico Bertolucci sul cinema come arte, che pur avvalendosi del mezzo tecnico, doveva rispondere ad una visione ideale: "Tornare al cinema puro, come oggi si vuol dire, significa più che rifarsi al Cinema di dati registri, tornare in quel mondo, che equivale a rientrare intimamente in sé stessi; sentire in sé l'essenza del cinema". Così nell'articolo *Mezzo secolo* (1 gennaio - febbraio 1946), in cui giungeva a immaginare anche "il regista senza macchina da presa", aggiungendo che alla parola "Regista" "occorrerà del buon tempo perché possa librarsi serena nel cielo dell'arte in cui le parole come "Musico", "Pittore", "Poeta" si snodano in armonie di suoni, colori, parole. Ma abituiamoci a sentirla già così, usandola parcatamente per quanti, e sono pochi, oggi la meritano". E non stupisce che Bernardo Bertolucci affermasse:

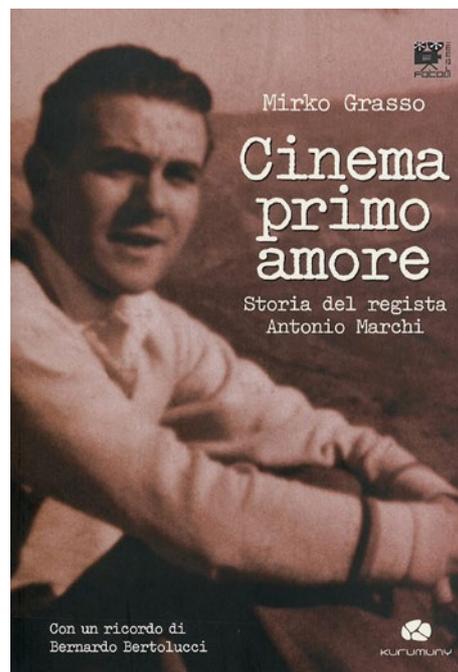
Se sono diventato regista di film è stato per imitare



PARMA MARIA LUGIA DUCHESSA DI PARMA E PIACENZA

Antonio Marchi. Ho rivisto tutti i documentari diretti da Antonio e scritti da mio padre. Sono estetizzanti e poetici.

Il tema del cortometraggio era nel programma operativo della Cittadella Film, che, secondo quanto sottolinea Mirko Grasso, avrebbe dovuto produrre film musicali, d'arte e documentari didascalici. Fu Luciano Emmer, già autore di film d'arte sin dal 1940 (*Ragioni di un affresco* fu il primo di una serie) a realizzare due documentari, usciti nel 1947, *Sulle orme di Verdi* e *La terra del melodramma*, con Marchi aiuto regista. L'argomento era inoltre entrato nel dibattito della "Critica cinematografica" per voce di Sergio Frosali, che in due articoli, dell'agosto-settembre '48 e novembre '48, si era chiesto se il documentario dovesse rispondere a ragioni didattiche e illustrative o dovesse



emozionare e dalla nuda evidenza dei fatti arrivare alla poesia, conservando libertà e fantasia e comunicando i momenti più intensi di un "dramma" cinematografico: "col vento sull'erba in controluce, con un suono improvviso di campane familiari". Bertolucci e Marchi, consapevoli entrambi che sguardo sulla natura e sentimento dell'esistenza, verità del reale e arte possano, anzi debbano coniugarsi, iniziarono a collaborare guardando ai luoghi e alle vicende della propria terra. Nacquero così nel 1948 documentari di storia e d'arte, come *Nasce il Romanico* (primo premio al Festival di Bruxelles del 1949) e *La Duchessa di Parma*, accanto ad un altro cortometraggio illustrativo di un'importante attività parmensino *Il Parmigiano*. I tenti furono stesi da Bertolucci, la regia fu di Marchi, ma dal sodalizio i risultati dimostrano armonia d'intenti, alta qualità narrativa, plasticità severa, abilità nell'uso del montaggio, realismo e gusto estetico assai raffinato. D'altra parte si ricorda che, seguendo la linea iniziata da Emmer, anche Roberto Longhi nel 1947 firmò un documentario d'arte con la regia di Umberto Barbaro, *Carpaccio*, interpretando, da insigne critico d'arte qual era, l'opera del pittore veneziano. La stessa visione d'arte è nelle opere di Bertolucci e Marchi, ma con qualità d'invenzione filmica che appartiene solo a loro e che si potrà ritrovare nei documentari che il poeta realizzò per la RAI più avanti negli anni.

Quale intensità poetica si svela, nelle immagini e nel commento parlato di Bertolucci e Marchi, nel rappresentare nella *Duchessa di Parma* la felicità quasi borghese di Maria Luigia per una vita più intima e privata; nel far affiorare la malinconia di un flash back o di uno sguardo a ritroso sulla città e sulla propria vita; nel descrivere, con inquadrature ferme e affettuose, il piccolo museo cittadino come

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il luogo protettivo cui affidare i cari oggetti, un ventaglio, i guanti e le scarpine di raso, i fiori ricamati, i ritratti! Non meno elegante e tale da accompagnare la storia artistica e sociale dell'anno Mille (tra i titoli proposti ci fu proprio *Anno Mille*) il cortometraggio sul *Romanico*, che celebra l'arte delle cattedrali, dei campanili e delle torri di Modena, Verona, Bologna e Parma, erette da artigiani-artisti, Lanfranco, Wiligelmo, Benedetto Antelami, e illustrate al fine di mostrare lo spirito dell'epoca e la continuità nel solco della tradizione, iniziata dalle antiche piccole chiese di sasso. Nel "trattamento", rimasto tra le carte di Marchi, si coglie infatti il proposito di trovare il legame esistente tra l'arte del passato e la modernità di ambienti e di opere, tra sacro e profano. Ma si ritrovano soprattutto osservazione e studio poeticamente ispirati alla realtà e realizzati con coerenza e verità fantastica, secondo il pensiero, condiviso dal regista, del poeta, che ne scriverà sul numero 2, agosto 1955, del "Gatto selvatico", in un articolo intitolato *La realtà e i film*: "Cominciate a diffidare – consigliava i suoi lettori – in linea di massima, di quei film che troppo s'allontanano dalla realtà del tempo in cui viviamo [...] la maggior parte dei film buoni di ieri, di oggi e, state certi, di domani, necessariamente deriva dall'osservazione e dallo studio, poeticamente ispirati, si capisce, dalla realtà".

Il lavoro alla moviola fu appassionante e faticoso, se tra il '47 e il '49 Attilio ne scrisse in alcune occasioni a Vittorio Sereni. Da un lato giustificava la sua partecipazione "per fare qualche soldo", dall'altro diceva di essere molto preso dal lavoro di montaggio e doppiaggio, da fare a Roma (Baccanelli, 10 ottobre 1947) o a Milano, e anche di essere "puro e automatico strumento per un parlato di documentario, incapace la sera di muovere un dito dalla stanchezza. Scrivi e correggi, scrivi e correggi con le parole che devono seguire esattamente le immagini" (3 dic. 1948). Ma non aveva escluso, nel novembre 1948, di potersi adoperare affinché Marchi accogliesse l'idea di essere regista di un lungometraggio su un soggetto cinematografico di Sereni, *Morte sul lago*, del quale aveva precedentemente sottolineato con sicurezza sia pregi ("Personaggi, ambiente, epoca vanno benissimo e anche quelle divise balcaniche potrebbero avere un loro patetico sapore") sia i limiti del climax ("un po' fluido, bisogna fissarlo con il pericolo di involgarire tutto"). Egli comunicherà un mese più tardi all'amico che Marchi "sente" il soggetto e "si va sempre più affezionando", mentre, dal canto suo, si offre di elaborare la sceneggiatura, così da poterla presentare a un produttore: "impuro sin che si vuole il cinema è una tentazione per tutti, anche per i poeti" (Bac 16 sett 1949). Purtroppo il film non fu realizzato, ma segnala il desiderio di Bertolucci di continuare sulla strada del cinema e l'essere Marchi considerato, a ragione, assai preparato e pronto a prove di maggiore estensione e peso cinematografico.

Grasso segnala i molti progetti inviati al regista negli anni '50-'56 e i rapporti d'amicizia con Antonioni, Bassani, Piovone, Soldati, Pasolini e Maselli.

Bertolucci fu ancora presente in altri documentari, *In Puglia muore la storia* e *Canzoni tra due guerre* del 1950, *Un animale utile* e *La palla ovale* del 1951. Se questi ultimi possono essere classificati come cortometraggi promozionali e destinati ad una pubblicità efficace (ma *La palla ovale* dedicata al rugby offriva uno spaccato storico del gioco attraverso immagini da riviste inglesi e americane, per poi scendere allo sport praticato in forma amatoriale nelle nostre città), maggiore ambizione narrativa e critica si coglie negli altri due documentari: il primo continua la scelta, avviata nel *Romanico*, di legare natura, società e arte, attraverso le varie civiltà che penetrarono in Puglia, senza modificare tuttavia le caratteristiche di una terra aspra e di un'umanità capace di superare, in una sua "tragica grandezza", le sconfitte e le rovine della storia e di conservare, in tem-



Palazzo Ducale di Parma

pi moderni, il senso sacro del vivere. Con Grasso: "Nella religione l'uomo abbraccia l'arco della sua esistenza: le differenze si appiannano e vita e morte sono uguali, due simboli, due cose necessarie che si confondono nello stesso colore bianco delle case sperdute nella campagna o nella chiara lucentezza delle facciate di pietra delle cattedrali".

La malia del cinema, specchio dei tempi, si avverte infine nel cortometraggio *Canzoni tra due guerre*, nel commento parlato di Bertolucci, memore dei luoghi e delle musiche della sua giovinezza, e nella regia di Antonio Marchi. In apertura si legge un pensiero di Marcel Proust, carissimo al poeta, ma anche al regista: "Detestate la cattiva musica, non disprezzatela. // La si suona e si canta con ben più passione che la buona, ben più di questa si è intrisa del sogno e delle lacrime degli uomini...". Gli anni, dal 1918, fine della prima guerra mondiale, al 1940, entrata in guerra dell'Italia, scandiscono i momenti del passato: Guido da Verona, i pavoni di Galileo Chini a Salsomaggiore e il valzer; la moda, "la languida vertigine" del profumo Contessa Azzurra e il tango; le torpedo, il taglio alla garçonnette e il

charleston; la scoperta del cinema e i cinematografhi, Esperia, Eden e Lux di Parma; le sottane corte e l'"onda lunga" della cloche; il jazz e lo stile Novecento; *Always* di Irving Berlin e il primo libro della Medusa Mondadori; i treni popolari e le adunate; le conquiste e i primi sentimenti di inquietudine e di timore; la guerra e la fine delle illusioni e delle speranze: 1940. *Dove sono le canzoni? Si perdono nel rullo della guerra che viene. Altre canzoni usciranno dalla lunga notte, altre musiche ad accompagnare la vita degli uomini.*

Così dice il poeta, mentre immagini potenti di violenza e di dolore, cupi suoni di bombe e di crolli chiudono la visione, dissolvendo leggerezza e incanto e mostrando l'orrore della guerra voluta dal nazifascismo.

La collaborazione di Bertolucci non si chiude con i documentari. Egli, vicino all'editore Guandalini dal 1939, anno in cui iniziò la collana "Fenice", da lui diretta, aveva favorito la nascita per opera di Luigi Malerba della rivista, "Sequenze. Quaderni di cinema", pubblicata negli anni 1949-1951 e della quale aveva curato nel 1950 il numero monografico 9. Dopo la fine della rivista, si era adoperato per l'uscita, sempre per Guanda, della "Piccola biblioteca", agili monografie sul cinema volute dallo stesso Malerba. Infine, dopo che nel '51 i due amici, con il più giovane Malerba, si erano trasferiti a Roma, dividendo un appartamento di proprietà di Longhi a via del Tritone, Bertolucci aveva pensato che per Marchi fosse venuto il momento del lungometraggio, se è vero che già dal 1952 stava progettando un film "sulla montagna", del quale scrive in una lunga e allegra lettera da Casarola, senza data, ma del luglio di quell'anno:

Sto lavorando per una serata a soggetto che mi fa sudare, anche col vento fresco dei mille metri. Ho scritto per L'Osservatore del 17 luglio un elzeviro sul Documentario, dove ti ho nominato, con gli altri eccellenti documentaristi della scuola italiana. Ma il '52 dev'esser l'ultimo che tu ti chiami documentarista, ed io soggettista, di film irrealizzabili. Sto pensando a quello che ti dicevo, sulla montagna: e potrebbe essere il mio, il tuo film. Ma dovresti mettertici, per ora, solo idealmente, si capisce, con l'impegno col quale hai già lavorato per il cinema. E allora, l'assicuro, ce la facciamo. Quest'autunno a Parma, dobbiamo mettere insieme un soggetto, poi a Roma dobbiamo tentarle tutte. La strada parapolitica può esser la buona, e ce ne sono mille altre. Scrivimi se sei d'accordo, fammi coraggio.

Non abbiamo notizie di questo progetto, probabilmente accantonato. Tuttavia, mentre si organizzava a partire dal 1953 da parte di Marchi e Malerba un documentario, non portato a termine, *L'oro del Po*, con diverse denominazioni (*Nasce un'industria; Le fonti dell'energia*) sulle estrazioni petrolifere dell'ENI, un lungometraggio *Donne e soldati* vide la luce agli inizi del 1954, dopo il grande convegno sul Neorealismo, che si tenne a Parma dal 3 al 5 dicembre 1953. Zavattini, che tenne la relazione *Il neorealismo*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
secondo me, ne fu ispiratore e il comitato scientifico comprese Antonio e Virginio Marchi, Luigi Malerba, Pietro Barilla, Pietrino Bianchi e Attilio Bertolucci. Marchi e Malerba furono i registi del film, come ricordava quest'ultimo in un'intervista rilasciata a Mirko Grasso: "L'iniziativa nasce da un mio soggetto subito accolto con entusiasmo da Antonio Marchi e si sviluppa in una mia sceneggiatura [...] alla quale Marchi collaborò con rilievi tecnici riferiti alla regia. Ma il successivo coordinamento dei lavori, lo sviluppo del progetto sulla falsariga della sceneggiatura sono stati soprattutto di Marchi. Il quale dimostrò subito una grande sensibilità artistica e professionale nata dall'esperienza dei documentari". Ma quale fu il ruolo del poeta? Solo di "consulente artistico" come si legge nel Morandini? Bertolucci confidava di aver preparato la sequenza del canto di un trovatore, non girata perché troppo letteraria. In verità potrebbe essere stata utilizzata per la scena in cui il menestrello, l'attore Sandro Somarè, presente in diversi momenti nel campo nemico, suona e canta. Esiste infatti un dattiloscritto, di mano del poeta, che presenta *Appunti per la sceneggiatura* e dimostra un'attenta revisione delle pp. 19-55. Le note riguardano un momento della vicenda di cui è protagonista il comandante tedesco, indicata da una scaletta, mentre in testa al dattiloscritto sono riportati questi *Esempi di parole del Ruzzante e dell'aretino*, ad indicare come la cultura letteraria di Bertolucci fosse necessaria:

Ti voglio mangiare il cuore, poltrone, cane, impiccato!

Gaglioffi!

Scannare – sbravazzare – taci trentacoste! martorello

non ci si vede un sasso!

tu menti per la gola

Un corno!

Il comandante tedesco

adesso è così

- Marcia, ordini

- Il battaglia, ordini

- Il battaglia; ferito

- ordina l'assedio

- canzone cantastorie

- cipolle

- ordina il banchetto

- dopo donne ordini che cadono nel vuoto

- dopo ubriacatura, domande sulla maglia- Margherita

- Margherita

Ecco ora i suggerimenti, annotati in un dattiloscritto intitolato *Appunti per il trattamento*, sulle sequenze di cui è protagonista il menestrello. In essi l'accento alla poesia da unirsi alla verità storica riporta all'esperienza di Bertolucci nei documentari, così come la proposta di accompagnare la canzone con immagini legate ai luoghi e alla stagione rimanda al tema meteorologico, assai caro al poeta, e alla fedeltà al reale:

a pag. 20 - Il canto del menestrello dovrebbe udirsi nitido nel silenzio della notte. Si dovrebbero sentire alcune parole sui disastri

della guerra, che darebbero poesia alla situazione, indirettamente, come fossero musica, e che sarebbero pure un tocco di verità storica, perché usavano molto queste lamentazioni sulla guerra.

A pag. 24- Il menestrello potrebbe diventare un personaggio fra ironico e malinconico. Il comandante non dovrebbe picchiarlo, anzi dirgli: "Mi piaci, vuoi restare con noi?" Lui sembra che ci stia per forza, ma finisce per adattarsi. Commenta ironicamente, fa un po' da coro.

A pag. 29- Il menestrello deve cantare una canzone di stagione, sui mali del freddo e sulla virtù delle donne. Canzone da sentirsi per intero, magari, cercando di metterla sotto delle immagini che non siano solo quelle del comandante e del menestrello.

Altre annotazioni riguardano situazioni che Bertolucci descrive con la competenza di chi conosce l'efficacia di una scena animata, che raffiguri, nel montaggio, più personaggi, anticipi una storia d'amore o descriva il grasso e avido duca e il frate suo consigliere:

A pag. 21 - I tedeschi mentre scavano le tombe, e spogliano i compagni caduti delle armature e di quanto può loro servire, potrebbero dire il nome del caduto e la sua terra d'origine, con un brevissimo "requiescat". Il comandante li sente dalla tenda, per lui è come una specie di inventario, che gli serve per valutare le sue forze.

A pag. 27 - L'ordine del duca di stare allegri per ingannare il nemico verrà reso pubblico da un banditore ufficiale, un uomo anziano un po' buffo, che giocherà sull'equivoco delle parole che è obbligato a dire, suggerendo anzi qualche sotterfugio. Lo seguiranno bambini, bambine piccolissime con fratellini mocciosi in braccio.

A pag. 35 - Margherita fa da palo intrattenendo due guardie, in una scena di seduzione che dovrebbe durare a lungo, montata alternata con l'avventura di Rosa nel campo nemico. Dovrebbe uscirne uno di quei dialoghi a tre, in cui gli uomini ci fanno la figura di scemi, cercando di farsi belli, e la donna ci figura agevolmente da padrona e da furba.

A pag. 43 - Hans potrebbe essere il soldato della scarpa, che Margherita, sentendo qualcosa di duro sul giaciglio, dovrebbe scoprire. Da qui un mutamento nel suo animo, un principio di amore. La scarpa rappresenta il simbolo della predestinazione del loro incontro.

A pag. 45 - Modificare l'episodio di Margherita con i due soldati, tenendo conto del fatto che Margherita si sta innamorando di Hans.

A pag. 45 - Il duca con il suo proscritto torna a farsi vivo troppo tardi. Deve pur vedersi qualche volta nel tempo che si stringono più forte i legami fra le donne e i soldati di fuori. La nutrice che deve essere magra, con gli occhi e il naso pungenti, ha subodorato qualcosa (odore di maiale per il paese) e gliene parla. Ma lui fa il furbo e le dà della mentecatta. Dice che lui sa tutto, vede tutto e s'infuria.

A pag. 55 - L'offerta di cibo al frate deve essere insistita, il frate deve rifiutare, come succede nei pranzi di nozze dei contadini; poi deve

mangiare più degli altri. Ma è difficile far passare il frate, da consigliere del duca a sposatore del tedesco. Sarebbe bella una sortita per andare a prendere un prete che vive al di là del fiume? Forse complica troppo. I vecchi a tavola faranno dei doppi sensi che il soldato non capirà.

Colpisce infine il fatto (ma il suo gusto artistico lo giustifica) che il poeta fosse coinvolto anche nella scelta delle comparse del Castello di Torrechiara, gente del contado per lo più, ch'egli, cresciuto in campagna, sapeva ben riconoscere. Ma soprattutto pensiamo che egli sentisse sempre in sé quella "magia", che l'aveva catturato sin dall'adolescenza e che continuava, quando si riferiva, in una cartolina illustrata indirizzata a Marchi, all'"occhio magico della "camera" sulla bella primavera dell'anno '14..." aggiungendo, con spontaneità: "Ho una gran voglia di vedervi, di vedere il film, di stare un lungo giorno assieme". Sappiamo che, malgrado i suoi pregi di film satirico, intelligentemente antimilitarista, *Donne e soldati* non ebbe successo e interruppe la carriera cinematografica di Marchi. Grande fu il rimpianto di Bertolucci, che lo espresse in una cartolina da Roma, non datata, ma probabilmente del 10 marzo 1956:

Caro Antonio, avrei voluto dire anche di qui, su quei giorni lontani, sul tuo, sul nostro lavoro. Puoi immaginare quanto abbia sentito il tuo, comprensibile, allontanamento dal nostro cinema. [...]

Ancora una volta si comprende quanto intensa sia stata la partecipazione di Attilio Bertolucci ai progetti di Antonio Marchi. Il cinema non uscirà dalla sua vita; continueranno le cronache e le recensioni; i film entreranno in alcune liriche e nella grande *Camera da letto*, che dell'occhio della "camera" si avvale, di una "camera" che, fattasi penna, non esclude termini cinematografici e titoli di film, meravigliosi primi piani, ambientazioni realistiche ed epifanie della memoria, campi e controcampi, soggettive, flashback e suspense e li trasforma in altissima poesia, quella stessa poesia della quale si nutriranno, quando abbracceranno l'arte cinematografica, i suoi figli Bernardo e Giuseppe.

Gabriella Palli Baroni

Mirko Grasso, *Cinema primo amore. Storia del regista Antonio Marchi, Prefazione di Adriano Aprà, nota critica di Paolo Simoni, con un ricordo di Bernardo Bertolucci, Kurumuni edizioni, Martignano (Lecce) 2010. L'autore ha potuto utilizzare il "Fondo Antonio Marchi", depositato presso "Istituto Storico Parri Emilia-Romagna" e "Associazione Homes Movies-Archivio Nazionale del Film di Famiglia".*

Ringrazio sentitamente Anna Marchi, che mi ha inviato in visione i documentari, restaurati, a cura di Primo Giroladini, dalla Cineteca Nazionale per volontà della Famiglia Marchi e una copia di Donne e soldati. Ringrazio Mirko Grasso per avermi chiarito particolari del suo lavoro e della biografia del regista. Ringrazio infine Primo Giroladini, che mi ha invitato a partecipare al convegno La Cittadella Film e Antonio Marchi (Parma 20 novembre / 14 dicembre 2021).

Nuova drammaturgia – Anat Gov



Silvestra Sbarbaro

Una delle letterature contemporanee più vivaci è senza dubbio quella israeliana. Dopo la recente scomparsa di Amos Oz e Yehoshua, che insieme a Grossman costituivano la triade più conosciuta, anche per la loro posizione a favore di un compromesso di pace riassunto nella formula due Stati per due popoli, si sono fatti conoscere nuovi interessanti scrittori come Eshkol Nevo, Zeruya Shalev, Ayelet Gundar-Goshen e, per la drammaturgia, Anat Gov.

Nata a Tiberiade nel 1953, discendente di generazioni di ebrei ortodossi, si trasferì a Tel Aviv all'età di tre anni. Diplomata in teatro, studiò per un anno presso il dipartimento di teatro dell'università di Tel Aviv ed ebbe una breve carriera come attrice, dedicandosi poi alla scrittura drammaturgica. È stata la traduttrice in ebraico di "Madre coraggio" di Brecht.

La sue opere teatrali più famose sono "Happy Ending", tradotto in italiano con "Finale Felice" e "Oh, Dio mio!" dello stesso anno. È deceduta nel 2012.

Un paio di anni fa ebbi la fortuna di assistere alla sua opera *Oh, Dio mio*, con il novantenne Piero Nuti nel ruolo dell'Eterno. Un testo ironico, intelligente e surreale, pervaso di umorismo acuto e sottile, nel solco della tradizione yiddish.

Sappiamo che nessuno, come il popolo ebraico ha un rapporto di intimità e confidenza con Dio, infatti, in un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita del suo romanzo "A un cerbiatto assomiglia il mio amore", quando fu chiesto a David Grossman la ragione di quel titolo tratto direttamente dal Cantico dei Cantici, rispose che non c'era niente di cui meravigliarsi perché per gli ebrei è consuetudine discutere lungamente di versetti biblici, cercando di sviscerarne il significato più nascosto e non solo nelle sale studio delle sinagoghe, ma anche al ristorante o alla fermata dell'autobus non è raro ascoltare due persone dibattere puntigliosamente anche solo su una singola parola delle Sacre Scritture. Quindi a chi, se non ad una drammaturga israeliana, poteva venire l'idea di immaginare che un giorno, di fronte alla psicologa Ella, laica ma in cerca di fede, madre di un bambino autistico, si presentasse un paziente davvero speciale?

Ella - Quanti anni ha?

Dio - Cinquemilasettecentosessantasei, la settimana prossima

Ella - Già, qualche volta anch'io mi sento così...

Sono queste le battute iniziali della commedia, ma ovviamente Ella non comprende subito chi ha davanti; questo insolito paziente confessa di essere terribilmente depresso, giorno più, giorno meno, da circa duemila anni, ma in questo caso, come Ella scoprirà ben presto, non esiste nemmeno una madre – il

paziente dichiara di essere orfano dalla nascita – da incolpare come da prassi, per cui diventa assai difficile trovare un modo per districare il groviglio di nodi che si trova di fronte. Una volta scoperta la sua identità, battuta dopo battuta, la seduta psicanalitica si trasforma in un dibattito teologico affrontato con profondità e ironia. Vengono messi in discussione non solo l'uomo e la sua indole distruttiva nei confronti del mondo perfetto che gli era stato donato, ma anche la ferocia di Dio, spesso prepotente, crudele e vendicativo. Dio - Allora è questa la sua analisi signora psicologa? Che io ho un problema?

Ella - Lei ha un problema di violenza. È stato abituato a risolvere tutto con mano forte e braccio disteso. Lei non vuole essere amato dalla gente, vuole essere temuto. La sua furibonda ira, la sua tempestosa rabbia! Lei è...

Dio - Cosa?

Ella - Un uomo violento.

Dio - Un uomo violento?

Ella - È sempre minaccioso, arrabbiato, nervoso, ha sempre attacchi d'ira e castiga tutti in modo orribile. E subito dopo si sente terribilmente in colpa. È lo schema classico degli uomini violenti. Lei è un pericolo pubblico, signore.

E questo Dio così umano, messo in difficoltà da tutte queste accuse, le rinfaccia il suo tentativo di suicidio. Il dialogo si fa aspro, duro: si parla di fede, di creazione, di amore, ognuno mettendo a nudo le debolezze dell'altro e

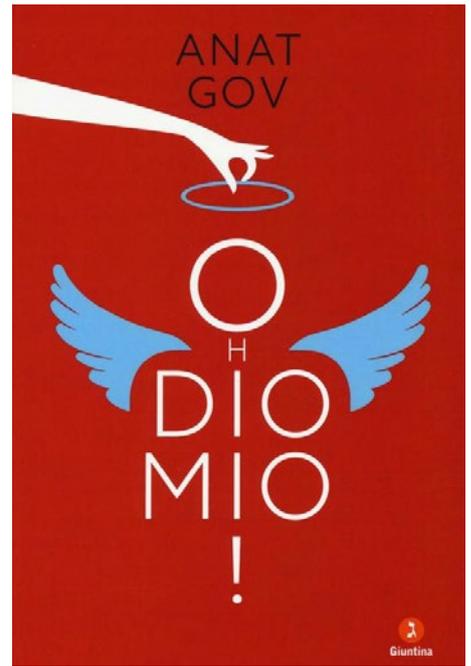


intraprendendo insieme un cammino interiore di analisi e ricerca di se stesso. Così sentiamo un Dio quasi arreso autoaccusarsi sconcolato:

Dio - Sono un fallimento, una delusione gigantesca, ho creato una farsa e la mia punizione è quella di dover stare a guardarla giorno dopo giorno, ora dopo ora, senza potermene andare a metà dello spettacolo ... non posso neanche morire.

Un testo che non punta solo all'intrattenimento, ma anche ad una riflessione seria, seppur affrontata con ironia, sulle eterne domande dell'uomo, rivisitando le Sacre Scritture, dal Talmud a Genesi, dal fratricidio di Caino alla persecuzione di Giobbe e che offre alla psicologa, madre di un bambino autistico, la possibilità di trasformarsi in paziente e di essere finalmente ascoltata da qualcuno. In questo rimescolamento di ruoli terapeuta e paziente si confondono, fino all'abbraccio finale che ne sancisce la ritrovata alleanza. Dio esce di scena rappacificato, Ella, seppur un po' più vacillante nel suo ateismo, compiaciuta e vittoriosa professionalmente.

Di tutt'altro genere "Happy Ending", ambientata in un luogo purtroppo familiare a molte donne,



e scritto mentre stava lottando contro il carcinoma, dando però alla storia una svolta israeliana. La protagonista Talia Roth, attrice di successo e quindi immediatamente riconoscibile sia dal personale ospedaliero che dagli altri pazienti, non affronta la situazione da sola, ma confrontandosi con altre donne, diverse per personalità e caratteri: una fondamentalista religiosa con sei figli; la seconda spirito libero, divorziata, maniaca del cibo naturale, la terza, nata ad Auschwitz, è impegnata nella sopravvivenza; ma nessuna di loro ha messo in dubbio né la chemioterapia né altre misure per il prolungamento della vita.

Oltre agli immancabili pettegolezzi si scambiano informazioni su integratori, alimenti e terapie alternative per sconfiggere il cancro e Talia si rende subito conto di essere la meno informata di tutte, scoprendo che il livello quattro non è una tappa, ma il fatale traguardo. A questo punto diventa meno collaborativa sia con l'infermiera che con il produttore di parrucche che con il capo oncologo che a sua volta è impegnato, come Talia scoprirà, a salvare la propria vita.

L'incredibile talento di Gov riesce a intrecciare giocosamente sul palco i conflitti generali dall'Olocausto con quelli del reparto oncologico, ricorrendo al tipico umorismo ebraico:

"Essere o non essere. Non è questo il problema.

La domanda è come essere. Mi rendo conto che è possibile convivere con il cancro, ma se avessi voluto vivere con una sanguisuga offensiva e subdola che indebolisce tutte le mie energie, sarei rimasta sposata con mio marito".

In un'intervista Gov dichiarò: "Desidero poter discutere dell'argomento pronunciando la parola cancro senza paura e spero che le persone dopo aver visto lo spettacolo, abbiano meno paura del cancro e della morte in generale; si chiedano cosa sia la vita e se si è disposti a viverla a qualsiasi prezzo."

Silvestra Sbarbaro

Abbiamo ricevuto

Un sorriso e un enigma. il cinema di Michel Piccoli, attore

Marco Luceri
Mimesis Edizioni



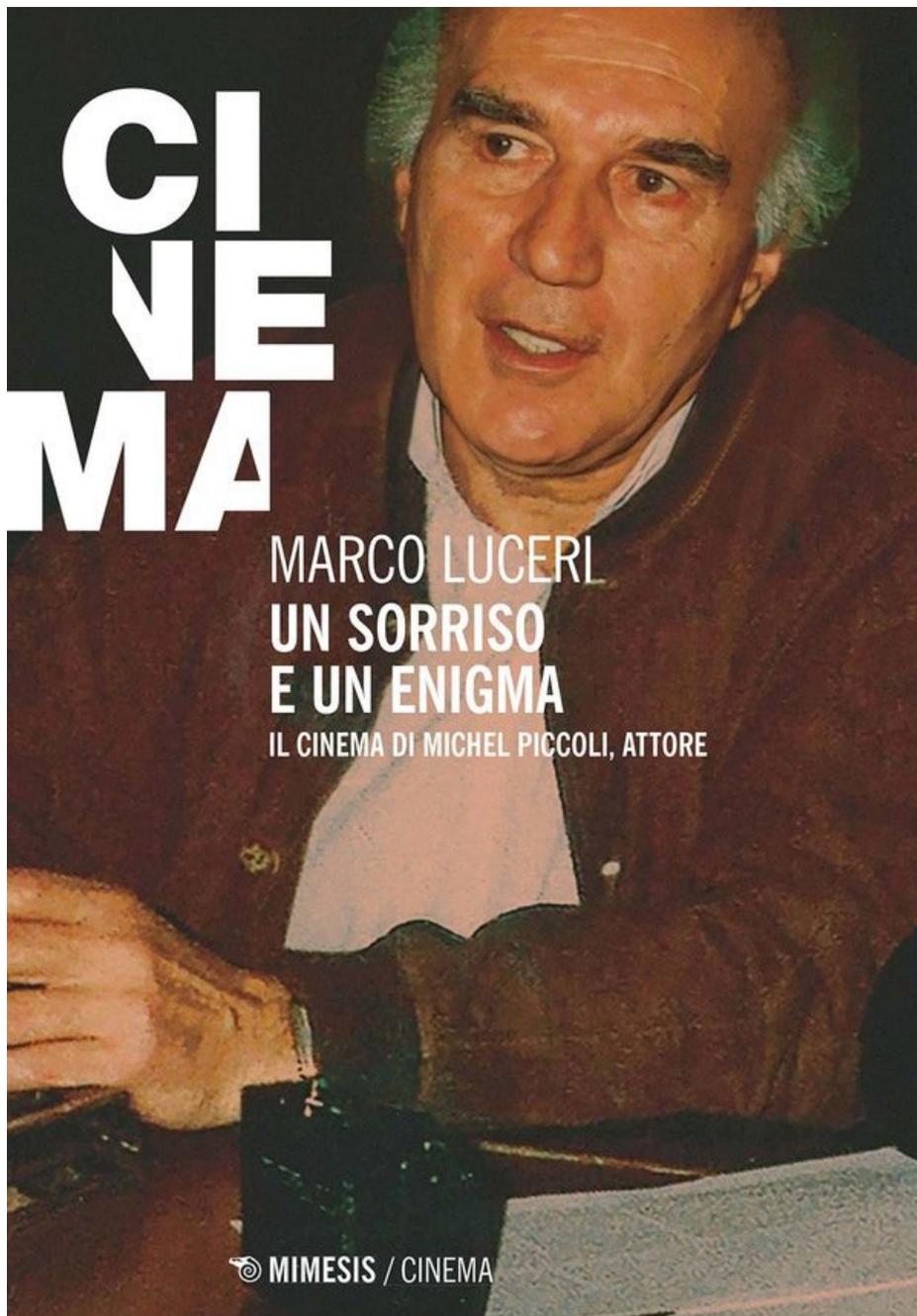
Marco Luceri

Michel Piccoli (1925-2020) è stato uno dei più importanti attori francesi e uno dei volti-simbolo del cinema d'autore europeo, nonché un interprete dalla lunghissima e prolifica carriera (di lui si conta-

no quasi 180 film). La cosiddetta "qualité Piccoli" affonda le sue radici nel grande fermento teatrale della Parigi post-bellica. Il giovane Michel, innamorato del teatro, inizialmente non pensa al cinema, se non come un'attività per ottenere facili guadagni. Il suo aspetto da attore piuttosto comune e non proprio rispondente ai canoni estetici richiesti all'epoca, gli preclude ruoli importanti. Si specializza perciò nella parte del flic, il poliziotto del noir. Sono però alcune singolari esperienze, in particolare quelle fatte con Buñuel e Melville, a dimostrare come Piccoli sia in realtà un attore pronto a dare molto al cinema, grazie alla sua raffinata capacità nel rivelare l'oscurità che si nasconde dietro l'apparente coerenza narrativa del personaggio.

È a partire da *Il disprezzo* di Godard che Piccoli costruisce la sua nuova immagine d'attore moderno, quella del maschio in crisi che si ritrova, suo malgrado, a sperimentare la propria inettitudine di fronte al nuovo protagonismo dei personaggi femminili. Dopo l'esperienza con Brigitte Bardot, Piccoli diventa infatti il partner per eccellenza di due delle dive francesi più importanti di quegli anni, Catherine Deneuve e Romy Schneider. Con la prima Piccoli passa dalla luciferina complicità di *Bella di giorno* di Buñuel, alla disperata incomunicabilità de *La Chamade* di Cavalier. Con la seconda, e con il regista Claude Sautet, formerà invece un trio che darà vita ad alcuni dei film più celebri di Piccoli, da *L'amante* a *Il commissario Pelissier*. Da una parte la luminosità selvaggia di una Schneider sempre più lontana dall'icona rassicurante di Sissy, dall'altra la vacua e affettata eleganza del buon borghese, che fatica a reggere l'urto di donne ambigue e sfuggenti che lo mettono in crisi.

Persa la sua centralità, all'uomo della società post-industriale non resta che il gesto ribelle dell'autoannientamento, una sorta di urlo primordiale e premoderno, che lo riporta a una sorta di infanzia mitica e a una bestiale purezza perduta. Su questa strada Piccoli trova un altro dei registi a lui più affini, Marco Ferreri, che davanti alla cinepresa riduce l'attore a puro corpo, continuamente oscillante tra un movimento continuo e una stasi mortifera. Con *Dilinger è morto* e *La grande abbuffata* Piccoli rinnova il suo stile di recitazione: si amplificano gli elementi di rottura e di straniamento (pause, accelerazioni, vuoti) e il gesto attoriale diventa



simbolico; esso può diventare indifferentemente atto politico, assuefazione al feticcio, meccanica dell'orrore, oppure unica possibile fuga da una realtà ormai definitivamente collassata e priva di senso come in *Salto nel vuoto* di Bellocchio.

All'inizio degli anni Ottanta Piccoli torna sul palcoscenico, lavorando soprattutto con Peter Brook e Patrice Chéreau, con cui condivide l'idea di un teatro d'arte e di ricerca. Questa rinnovata esperienza teatrale rigenera il suo stile e finisce per influenzare anche i ruoli interpretati al cinema. I personaggi dell'ultima parte della sua carriera sono sempre più attraversati

da un'aura di curioso mistero, si aggirano nelle realtà come tragicomici fantasmi provenienti da un tempo perduto. Inevitabilmente, finisce per ampliarsi la dimensione metalinguistica della sua recitazione, in particolare in due film, *Ritorno a casa* di De Oliveira e *Habemus papam* di Moretti, che possono essere considerati entrambi una sorta di testamento spirituale di Piccoli, oltre che un'acuta riflessione sul lavoro dell'attore.

Marco Luceri

Un sorriso e un enigma

Il cinema di Michel Piccoli, attore

Marco Luceri

Mimesis Edizioni; 2022; 158 pp.; ISBN: 9788857590233

I centenari

Giovanni Verga e il cinema: San cinematografo o castigo di Dio?



Nino Genovese

Quest'anno si celebra il centenario della morte del grande scrittore Giovanni Verga (nato a Catania il 2 settembre 1840, morto nella stessa città etnea il 27 gennaio 1922): una data

che ha dato l'avvio a una serie di celebrazioni, di vario tipo e livello, che si sono svolte, si svolgono e si svolgeranno per tutto l'anno, su tutto il territorio italiano (ma anche all'estero).

In occasione di tale importante e significativa ricorrenza, abbiamo pensato ad un omaggio a Giovanni Verga, attraverso una tematica tutto sommato assai meno conosciuta ed esplorata, vale a dire il rapporto con il cinema (intendendo con tale espressione non solo le numerose trasposizioni filmiche delle sue opere, ma il rapporto diretto, personale dello scrittore con quella che allora veniva chiamata "settima arte" o decima musa").

Tra i pochi contributi complessivi su questo argomento ricordiamo il prezioso "Verga e il cinema" di Gino Raya (pubblicato da Herder, Roma, nel 1984), i diversi saggi di Sarah Zappulla Muscarà, il libro di Autori Vari a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù dal titolo "Verga e il cinema" (G. Maimone editore, Catania 1996), e il recente libro di Franco La Magna, "Giovanni Verga e il 'Castigo di Dio'" (Algra Editore, Viagrande - Catania, 2022).

1. *Il signore del circolo "Unione"* - Apriamo con un *flash-back*: con l'immagine di Verga che, negli ultimi vent'anni circa della sua esistenza, appare completamente immerso - per usare espressioni che saranno poi di Vitaliano Brancati e di Ercole Patti - nella sonnolenza, nel "miele torpido" della provincia siciliana e, in particolare, della natia Catania, dove si era trasferito definitivamente nel 1893. Qui, infatti, egli vive in modo appartato, riservato, assillato da problemi economici, preoccupato, in maniera quasi maniacale, dall'amministrazione del suo patrimonio, chiuso ad ogni novità, dedito ad un'attività letteraria estremamente limitata e all'abitudine quotidiana che lo conduceva dalla casa di via Sant'Anna al Circolo "Unione" di via Etnea, dove - come scrive Giulio Cattaneo - trascorreva "le nicchie ore di distensione [...] giocando a carte o a biliardo ma più spesso seduto a un tavolino all'aperto. Quanti venivano a trovarlo, anche da lontano, di rado riuscivano a fargli dire una parola. Di letteratura figurava non interessarsi quasi più e, con stupore dei suoi visitatori, era capace di rimanere silenzioso per tutta una serata, limitandosi magari a un rapido commento in dialetto, piuttosto salace, sull'avvenenza di una popolana che passava in quel momento per la via Etnea".

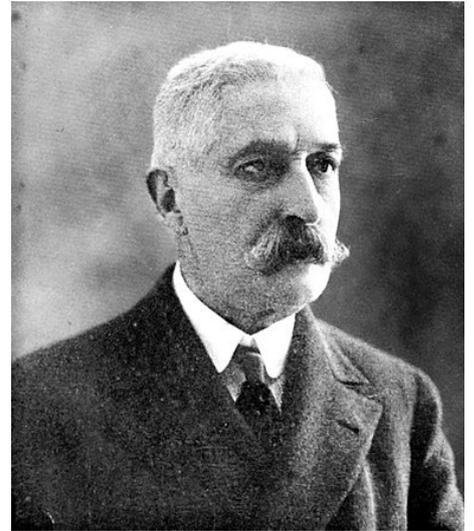
Sull'atteggiamento verghiano di questi ultimi anni, sul suo lungo silenzio letterario, sono state avanzate varie ipotesi, diverse spiegazioni:

c'è chi (come Luigi Russo e Natalino Sapegno) ha parlato di un incupirsi del suo pessimismo; c'è chi ha messo in risalto le difficoltà incontrate dallo scrittore (che in quel momento stava lavorando a *La Duchessa di Leyra*, terzo romanzo del "Ciclo dei Vinti") nella rappresentazione di una società radicalmente diversa da quelle affrontate ne *I Malavoglia* e in *Mastro-don Gesualdo* (dimenticando che, comunque, tali ambienti il Verga aveva dimostrato di sapere ben descrivere nei romanzi giovanili); c'è chi - come Gino Raya - ha posto l'accento, invece, sul fatto che, in questo periodo, il "cantore della roba" ha ceduto il posto all'"uomo della roba", divenendo un conservatore e difensore dell'ordine costituito, immerso in "una atmosfera piuttosto quieta se non pigra, in cui le veglie milanesi cedono il posto al tressette del Circolo Unione, la produzione letteraria ai pro-memoria legali per interminabili liti, la celebrazione del verismo a quella della *pappa* (lettere del 12 febbraio e del 7 marzo 1904); la battaglia d'arte al "combatto con Novalucello, e l'acqua ch'è venuta a mancare coll'ultimo terremoto, e i limoni che non si vendono" (lettera del 15 luglio 1915)".

Tuttavia, si dimentica che - se per attività culturale in senso lato non si può e non si deve intendere solo quella letteraria - Verga, negli ultimi anni della sua vita, ne ebbe una molto importante, che assorbì il suo interesse e lo occupò parecchio: e fu proprio quella del cinema. 2. *Verga versus cinema* - Già lo scrittore siciliano aveva mostrato molto interesse nei confronti della "fotocamera", cioè della macchina fotografica, che venne definita la "novità del secolo", da cui furono attratti anche altri scrittori, come Capuana, De Roberto, Zola, che - come Verga - si cimentarono personalmente in riprese fotografiche. Per essi, la fotografia non è solo un oggetto di moda, ma un importante strumento di lettura e di riproduzione della realtà, che si accosta notevolmente alla loro "poetica"; un oggetto che, peraltro, entrò a far parte (direttamente o indirettamente) della vita quotidiana di persone di ogni ceto sociale.

Nei suoi "ritratti" fotografici (le lastre originali sono state ritrovate da Giovanni Garra Agosta), i soggetti preferiti da Verga sono soprattutto la gente e i paesaggi della Sicilia: scorci di vie, sguardi e atteggiamenti di contadini, campieri, massaie, giovanotti, che sembrano tratti dalle pagine delle novelle e dei romanzi di impianto veristico: ed esiste indubbiamente una relazione, uno stretto legame di parentela fra la narrazione oggettiva impersonale (che, sia pure impropriamente, è stata definita "fotografica") e la sua attività di fotografo.

Ma la fotografia è anche la più diretta precorritrice del cinema, il quale, infatti, al suo apparire, fu chiamato, per moltissimo tempo, "fotografia animata", per cui, se l'interesse di Verga nei confronti della fotografia fu ampio e sincero, è ancora più importante stabilire



Giovanni Verga (1940 - 1922)

quale fu il suo atteggiamento nei confronti del cinema (che si può individuare, quasi totalmente, attraverso l'epistolario - pubblicato da Gino Raya - intercorso con la contessa Dina Castellazzi di Sordevolo, che abitava a Firenze ed era la sua "amica del cuore", la sua amante) e che - a mio parere - fu in perfetta sintonia con quello della maggior parte degli altri intellettuali e scrittori dell'epoca.

Infatti, Verga si accosterà al cinema non tanto perché crede nelle possibilità artistiche di questo nuovo "mezzo", che anzi definisce un "castigo di Dio" (Lettere a Dina, 26 gennaio 1916 e 7 giugno 1918), o considera una specie di "romanzo di appendice per analfabeti" (Lettera a Marco Praga, 19 agosto 1916), quanto perché - afflitto, come sempre, da problemi economici - si rende conto che il cinema può offrire facili guadagni e può essere quasi una "gallina dalle uova d'oro", che bisogna avere l'intelligenza e l'accortezza di sfruttare e far fruttare al meglio, senza però comprometersi troppo e senza darsi la pena di stargli dietro.

Il primo approccio di Verga al cinema avviene nel 1909, quando una Casa cinematografica francese (l'A.C.A.D. - Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques, Paris) chiede ed ottiene l'autorizzazione per lo sfruttamento del soggetto di *Cavalleria rusticana*, che dà vita, nel 1910, ad un film che non piace per nulla a Verga.

In seguito, a partire dal 1912, egli comincia ad interessarsi di cinema soprattutto per venire incontro alle esigenze economiche di Dina, la quale l'aveva sollecitato a sfruttare, o a farle sfruttare, le sue opere per il cinema. Verga aderisce, ponendo, però, l'importante condizione di non occuparsene direttamente.

Dina, però, insiste a più riprese perché sia lo stesso scrittore a sceneggiare i suoi lavori o, comunque, perché le invii degli *schemi* e, alla fine, Verga finisce con il cedere: "Ma vi prego e vi scongiuro di non dir mai che io abbia messo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

le mani in questa manipolazione culinaria delle mie cose" (Lettera del 25 aprile 1912). Concetto, questo, ribadito quando le invia l'adattamento di *Storia di una capinera* (Lettera del 15 maggio 1913), in cui adopera per la prima volta l'espressione "San Cinematografo", che, poi, utilizzerà anche in una lettera a Luigi Capuana. Inoltre, Federico De Roberto gli chiede soggetti per il cinema e Verga, il 6 ottobre 1914, gli cede i diritti per *I Carbonari della montagna* e *Storia di una capinera* e, successivamente, il 12 novembre, anche quelli per *Tigre reale*, dimenticandosi che due anni prima, nel 1912, li aveva ceduti alla Casa di produzione "Itala Film" di Torino, che, infatti, nel 1916, realizzerà un film dal titolo omonimo, ancora oggi considerato tra i capolavori del muto, diretto da Piero Fosco (alias Giovanni Pastrone) ed interpretato dai messinesi Febo Mari e Pina Menichelli.

Nel 1916 – risolta positivamente, grazie all'interessamento di De Roberto, la questione dei diritti d'autore di *Cavalleria rusticana* (ceduti, nel 1909, alla francese Acad) – Verga li dà ad Ugo Falena che, per conto della "Tespi Film" di Roma, viene in Sicilia per girare gli esterni del film. Contemporaneamente, però, un'altra Casa di produzione, la "Flegrea Film" sempre di Roma, realizza un'altra *Cavalleria rusticana*, diretta da Ubaldo Maria Del Colle ed autorizzata da Mascagni e Sonzogno, che si avvale dell'accompagnamento delle musiche di Mascagni.

Si hanno, quindi, nel '16, due edizioni contemporanee di *Cavalleria rusticana*: una autorizzata da Verga, l'altra dalla Casa musicale Sonzogno e, a quanto pare, anche da Pietro Mascagni. Come a dire che, anche in campo cinematografico, era ricominciata la lunga "lite" Verga-Mascagni, che aveva portato più volte i due, per questioni di diritti d'autore, nelle aule di un tribunale.

Ma il 1916 rappresenta una svolta importante nei rapporti tra Verga e il cinema, perché, in tale anno, una nuova Società Cinematografica di Milano, la "Silentium Film", che fa capo al Conte Luigi Grabinski Broglio, coinvolge, in qualità di soci, cinque scrittori (Marco Praga, Renato Simoni, Dario Niccodemi, Alfredo Testoni e Giuseppe Adami), i quali propongono un sesto nome: proprio quello di Giovanni Verga; il quale accetta, dando avvio ad un rapporto che dura quattro anni, dall'aprile 1916 all'aprile 1920, ma che si rivela molto contorto e tormentato, a volte addirittura tempestoso, sempre per questioni di carattere economico. Dei vari soggetti che Verga propone alla "Silentium Film", vennero girati *Storia di una capinera* e *Caccia al lupo*: a proposito di quest'ultimo Verga non accetta di firmare la *réclame* pubblicitaria e la *sintesi e descrizione*, che Marco Praga gli aveva inviato, perché dice di non riconoscersi in esse, aggiungendo: "[...] La cinematografia avrà le sue esigenze, come tu dici, ma io ho pure quella della mia coscienza artistica, e della mia ripugnanza a battere il tamburone in qualunque modo e sotto qualsiasi forma [...]" (Lettera a Marco Praga, 9 marzo 1917). Ma



"Tigre reale" è un film muto del 1916 diretto da Piero Fosco (pseudonimo di Giovanni Pastrone). Il film è tratto dal romanzo *Tigre reale* (1875), di Giovanni Verga

quando il film, diretto da Giuseppe Sterni, uscì, Verga ebbe notizia che, proprio all'inizio, vi era un suo ritratto fotografico, quasi a suggellare la paternità dello scrittore, cosa per la quale lo scrittore protestò energicamente, ribadendo anche allo stesso regista Sterni di avere "ripugnanza a battere il tamburone" (Lettera a Sterni, 22 aprile 1918): invece egli vuole apparire il meno possibile, perché, in effetti, non crede molto in questa nuova "arte"; e così tale "ritratto" venne rimosso.

Nel 1920 viene ufficialmente ricordato – e festeggiato – l'ottantesimo compleanno dello scrittore e viene fondata, a Genova, la "Società Autori Cinematografici", che, il 2 ottobre dello stesso anno, rivolge un invito di adesione a Verga, salutato come "uno degli Autori Cinematografici più universalmente noti e più unanimemente amati". Chissà cosa avrà pensato Verga nel leggere queste parole!...

Certo, in tempi in cui la rivalutazione de *I Malavoglia* e di *Mastro-don Gesualdo* era ancora di là da venire, egli non avrebbe potuto immaginare di essere conosciuto e ricordato, almeno in vita, soprattutto per la *Cavalleria rusticana*, grazie alle musiche dell'odiato Mascagni, e – addirittura! – come Autore cinematografico: ma noi ora abbiamo il vantaggio di conoscere veramente il suo pensiero a proposito del cinema.

Infatti, il Verga che emerge dalle lettere a Dina e dalle altre è un uomo che sembra pensare quasi esclusivamente al denaro, alle retribuzioni, ad ottenere il miglior sfruttamento dei suoi soggetti, ad avere il massimo con il minimo sforzo. È un Verga che batte continuamente cassa, che chiede (spesso giustamente, qualche volta un po' meno) quanto ritiene gli sia dovuto. Insomma, il cinema ed i soggetti scritti appositamente per il cinema sono visti

quasi esclusivamente *sub specie oeconomica*: denaro, compenso, retribuzione, esclusività, sfruttamento sono alcune delle parole-chiave di queste lettere. Ecco perché il cinema, definito "castigo di Dio", viene chiamato anche "San Cinematografo": ed in questa oscillazione di termini c'è sintetizzata anche tutta la contraddittorietà dell'atteggiamento verghiano nei confronti di quella che venne definita la "settima arte" o la "decima musa". E tuttavia si tratta di un rapporto che – globalmente inteso – si può considerare – sostanzialmente – abbastanza fortunato.

3. *Il ritorno alla "lezione di Verga"* - Intanto, è di grande importanza mettere in rilievo come negli anni Quaranta il nome di Verga, nell'ambito della rivista "Bianco e Nero" e, soprattutto, della rivista "Cinema" (che annoverava tra i giovani redattori i nomi di Alicata, De Santis, Puccini, Visconti, Lizzani, Antonioni, Pietrangeli), diventi un vero e proprio vessillo, un fondamentale esempio morale da seguire; tanto che il cosiddetto ritorno alla "lezione di Verga" assume le caratteristiche di un impegno programmatico per quei giovani registi che, nel clima di fiducia e di rinnovamento del secondo dopoguerra, daranno vita al Neorealismo, realizzando significative opere, tra cui un vero capolavoro, *La Terra trema* (1948) di Luchino Visconti, ispirato proprio alla mitica epopea de *I Malavoglia*, modernamente riscritta e reinterpretata.

In effetti, il mondo del cinema non ha trascurato le opere di Verga, sia durante la sua vita, che dopo la sua scomparsa: ininterrottamente fino ad oggi (e – ovviamente – il discorso continua...).

4. *Le opere cinematografiche tratte da Verga* - Sono diversi (ben dieci) i film che escono durante la sua

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

vita, tratti da sue opere o basati su suoi soggetti, quasi sempre con il suo consenso, talora anche con la sua collaborazione.

Li citiamo in ordine cronologico: 1. *Cavalleria rusticana* (Francia, 1910) di Émile Chautard o Raymond Agnel (la regia è incerta), di produzione francese; 2. *Cavalleria rusticana* (1910) di Mario Gallo (prodotta in Argentina). Quelle che seguono sono tutte italiane; 3. *Cavalleria rusticana* (1916) di Ugo Falena; 4. *Cavalleria rusticana* (1916) di Ubaldo Maria Del Colle; 5. *Tigre Reale* (1916) di Piero Fosco (Giovanni Pastrone); 6. *Caccia al lupo* (1917) di Giuseppe Sterni; 7. *Storia di una capinera* (1917) di Giuseppe Sterni; 8. *Una peccatrice* (1918) di Giulio Antamoro; 9. *Eva* (1919) di Ivo Illuminati; 10. *Il marito di Elena* (1921) di Riccardo Cassano; Maria Adriana Prolo parla di una comica, dal titolo sempre di *Cavalleria rusticana*, realizzata addirittura nel 1901, mentre nel 1919 esce un film, dal titolo *Mala Pasqua*, diretto da Ignazio Lupi (seguito della novella di Verga, tratto dal lavoro di Giovanni Grasso *Dodici anni dopo*).

Vi sono poi le sue sceneggiature (ben cinque), che sarebbe più esatto definire – con termine moderno – soggetti, trattamenti: *Caccia al lupo*, *Caccia alla volpe*, *Storia di una capinera*, *Storie e leggende*, e la stessa *Cavalleria rusticana*.

Dopo la sua morte, fino ad oggi, sono usciti sedici film.

Li citiamo tutti, seguendo sempre l'ordine cronologico: 1. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1924) di Mario Gargiulo; 2. *Vendetta* (USA, 1932) di Lew Seiler, con cui inizia l'epoca del sonoro; 3. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1939) di Amleto Palermi; 4. *Storia di una Capinera* (Italia, 1945) di Gennaro Righelli; 5. *La terra trema* (Italia, 1948) di Luchino Visconti; 6. *La Lupa* (Italia, 1953) di Alberto Lattuada; 7. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1954) di Carmine Gallone; 8. *Mastro Don Gesualdo* (Italia, 1964) di Giacomo Vaccari [film per la Rai]; 9. *Cavalleria rusticana*, episodio del film *Io uccido, tu uccidi* (Italia, 1965) di Gianni Puccini; 10. *L'Amante di Gramigna* (Italia-Bulgaria, 1969) di Carlo Lizzani; 11. *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (Italia-Jugoslavia, 1972) di Florestano Vancini; 12. *Cavalleria rusticana* (Italia, 1984) di Franco Zeffirelli [ripresa dell'opera eseguita alla Scala di Milano]; 13. *Storia di una Capinera* (Italia, 1994) di Franco Zeffirelli; 14. *La Lupa* (Italia, 1996) di Gabriele Lavia; 15. *Rosso Malpelo* (Italia, 2007) e 16. *Malavoglia* (Italia, 2010), entrambi di Pasquale Scimeca.

Per quanto riguarda una delle sue opere più famose, la più volte citata *Cavalleria rusticana*, essa ha avuto, in totale, almeno otto trasposizioni, tra cui vogliamo ricordare la prima, realizzata nel 1924 da Mario Gargiulo, nell'epoca del muto; la prima sonora, invece, è quella realizzata, nel 1939, da Amleto Palermi, cui segue, nel 1953, una famosa versione a colori (uscita anche in versione

tridimensionale), diretta da Carmine Gallone, con Anthony Quinn, Ettore Manni, Kerima, May Britt.

Un discorso a parte merita il *Mastro Don Gesualdo* (l'unico film, fino ad ora, tratto da questo grande romanzo), interpretato da Enrico Maria Salerno e Lydia Alfonsi e diretto da Giacomo Vaccari, il quale – sebbene si tratti di un film per la televisione (prodotto dalla RAI e trasmesso in sei puntate, nel 1964) – ha adottato tutti i mezzi ed i crismi delle riprese cinematografiche, non solo utilizzando la pellicola,



“La Terra trema” (1948) di Luchino Visconti, ispirato proprio alla mitica epopea de I Malavoglia,

ma avvalendosi della tecnica cinematografica e realizzando moltissime riprese in esterni (mentre vigeva allora l'abitudine di utilizzare – prevalentemente – gli studi televisivi).

Altre opere importanti tratte da Verga sono *L'Amante di Gramigna* (1969) di Carlo Lizzani; *Bronte - Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Florestano Vancini, ispirato alla novella *Libertà*, che costituisce uno dei film più belli e significativi tratti da Verga (anche se, in questo caso, conta di più il lavoro di rivisitazione storica sui documenti, effettuato da Vancini e dai suoi collaboratori,



“Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato” (1972) di Florestano Vancini;

tra cui anche Leonardo Sciascia); *Storia di una Capinera* (1994) di Franco Zeffirelli; *La Lupa* (1996) di Gabriele Lavia, dalla famosa novella che, peraltro, nel 1953 aveva avuto un'altra versione (con lo stesso titolo, *La Lupa*) per la

regia di Alberto Lattuada: una versione un po' particolare, quest'ultima, perché la vicenda viene trasposta in epoca moderna ed ambientata nella caratteristica cornice dei sassi di Matera, mentre il film di Lavia la restituisce alla sua terra, ad una Sicilia, cioè, colta nella visione delle campagne assolate, dei paesaggi aridi, nei ritmi del lavoro contadino (dalla trebbiatura alla spremitura delle olive), nelle tradizionali e suggestive processioni religiose, nel recupero degli usi e dei costumi più antichi (con riflessi, quindi, anche di carattere “antropologico”).

E dopo *La Terra trema*, il capolavoro di Visconti che, nel 1948, aveva rielaborato e “modernizzato” l'epopea de *I Malavoglia*, è il regista siciliano Pasquale Scimeca, che – dopo essersi già interessato a Verga con la trasposizione, nel 2007, della novella *Rosso Malpelo* – nel 2010 compie un'operazione analoga a quella di Visconti, riportando ai nostri tempi le vicende della famiglia di pescatori di Acitrezza (ma, in realtà, la storia è ambientata a Pachino, Marzamemi e Portopalo di Capo Passero, estremo limbo meridionale dell'intera Europa), con il film che reca lo stesso titolo del capolavoro verghiano (senza l'articolo): *Malavoglia*, che – grazie anche ai consigli di Tonino Guerra e la partecipazione dello scrittore Vincenzo Consolo, dopo sessant'anni dall'esperimento

di Visconti – rilegge, a sua volta, la vicenda verghiana attualizzandola, ambientandola nella contemporaneità (gli immigrati, la droga, la criminalità...) e facendola diventare, quindi, un'epopea dei “vinti” del nuovo millennio.

A dimostrazione – se ce ne fosse bisogno – dell'enorme interesse che il nome di Verga continua a suscitare nel mondo del cinema ed anche nelle nuove generazioni. Come era già successo per gli intellettuali e scrittori che, durante il fascismo e il periodo immediatamente successivo alla fine della guerra, avevano invocato il ritorno a Verga,

le nuove generazioni, prive di punti di riferimento precisi, forse potrebbero trovare, ancora oggi, nelle opere del grande scrittore, un enorme, importante serbatoio di idee e tematiche, da riprendere e rielaborare, anche alla luce della sensibilità moderna, in un'epoca – come la nostra – che sembra avere sempre più bisogno di valori ideali e morali cui ispirarsi, per sfuggire ad una logica basata sulla sopraffazione, sul profitto, sull'ingiustizia, sul razzismo, in quell'ottica di universalità che caratterizza le opere verghiane, capaci di superare (è un *aufheben* hegeliano, se vogliamo, cioè un “superare conservando”) i “limiti” (se proprio così vogliamo definirli) di personaggi e ambienti paesani e locali per assurgere a idee, emozioni, sentimenti, temi e valori universali, che fanno parte dell'essenza dell'uomo di tutti i tempi perché insiti nella sua stessa natura.

Nino Genovese

Abbiamo ricevuto

Basta un no. Zavattini e le carte inedite di un monologo interiore

Maria Carla Cassarini

Livorno, Edizioni Erasmo



Maria Carla Cassarini

A Roma, nel giugno 1958, Zavattini ha cominciato a comporre una prima parte di *Come nasce un soggetto cinematografico*, l'unica commedia portata sulla scena dal grande esponente del pensiero cinematografico e della cultura italia-

na del Novecento.

Nell'Archivio Cesare Zavattini di Reggio Emilia se ne conservano le carte. Gli appunti autografi e le note dattiloscritte, che si aggiungono alle diverse stesure del copione, contengono numerosi chiarimenti e "autoprescrizioni" sul modo di completare alcune scene del lavoro già impostato o ne anticipano altre. Lontano dal costituire un noioso promemoria, una sorta di "indigesto coacervo" di puntualizzazioni, utili a ricordare all'autore di inserire certe scene o battute, essi offrono piuttosto una chiave di lettura per approfondire la comprensione del testo definitivo, secondo quell'andare dietro le quinte che sta alla base delle inchieste zavattiniane. Infatti, al di là della vicenda che dovrà svolgersi sulla scena - drammatizzata secondo i differenti registri e stilemi sapientemente analizzati da Gualtiero De Santi e su cui Cristina Jandelli si è intrattenuta in modo esaustivo -, questi scritti ampliano la prospettiva sul piano etico, toccando temi basilari della vita politica e sociale, ma in particolare prendendo di mira il ruolo dell'intellettuale: scrittore, artista o cineasta che sia. L'esigenza di mostrare lo stato ancora embrionale del lavoro e il metodo puntiglioso che Zavattini segue nella stesura delle sue opere, con la cura di chi intende condurre l'attenzione del pubblico su problemi che gli stanno a cuore, induce a entrare nel dettaglio della sua evoluzione. Sarà così possibile osservare come lo scrittore, pur procedendo in modo non ancora definito per quanto si riferisce ai dettagli della messinscena e alla scelta di alcuni obiettivi morali (che vorrebbe toccare, sia pure di sguincio), non intenda rinunciare ad attingere alla sua esperienza cinematografica, e giri intorno ai due fuochi dell'ellisse: "l'uomo disposto a vendere un occhio" e la conferenza-confessione del soggettista, mentre propone a mo' di corollario una serie di altri soggetti, anticipatori di un nuovo clima culturale, volti a provocare il mondo dei "non-pensanti". Fin dai primi abbozzi, appare inoltre chiaro come, nell'intenzione di Zavattini, la pièce che sta progettando debba costituire un esempio del brulichio di idee e dei grovigli di sentimenti contrastanti e sempre umani che si avvicinano nell'autore alle prese con la creazione di un'idea o di una storia per il grande schermo. Il "Come" del titolo manifesta

I Quaderni di Storia del cinema

Centro Studi Commedia all'italiana

Maria Carla Cassarini

Basta un no Zavattini e le carte inedite di un monologo interiore



EDIZIONI
ERASMO

così, nella sua sintesi, sia la volontà di esplicitare un metodo di lavoro con oscillazioni e incertezze determinate da condizionamenti di varia natura, sia quella di rivelare il presupposto dello stesso atto creativo. Il quale, già in queste note, si profila come il bisogno di scandagliare l'animo umano e di rivelarne le meschinità dietro la facciata ipocrita ("Uno dice "io dico così ma penso cosà: chi mi vede?""), con lo scopo di contribuire a scardinare la superficialità che imperversa nei rapporti umani.

Maria Carla Cassarini

Basta un no.
Zavattini e le carte inedite di un monologo interiore
Maria Carla Cassarini

Livorno

Edizioni Erasmo

I Quaderni di Storia del Cinema

Centro studi Commedia all'italiana

2022

€ 20,00

Pagg. 217

ISBN 979-12-80754-04-2

A white, white day di Hlynur Pálmason



Claudio Cherin

Ingimundur, il protagonista di *A white, white day* dell'islandese Hlynur Pálmason, è un uomo ferito. Un uomo colpito dalla vita, che cerca di sopravvivere al quotidiano come può. La bellezza rude dell'Islanda (luogo che fa da sfondo alla storia) non riesce a lenire in alcun modo il suo dolore. Anzi, si ha come la certezza che la bellezza del paesaggio, sulla quale il regista indugia molto, sia il modo più diretto per raccontare quanto sia profondo il baratro di dolore nel quale l'uomo è sprofondata subito dopo la morte della moglie.

Ingimundur evita di prendere congedo dalla donna morta, fa altro: riempie le giornate con lavori manuali, con la nipotina, con i colleghi di lavoro. Cerca, conforto nel silenzio, nei film di serie B (di cui si vedono stralci abbastanza ampi), nell'insulso chiacchiericcio quotidiano (si parla, ad un certo punto, di come togliere una macchia con il detersivo Vanish, ad esempio; cosa questa che gli sceneggiatori devono aver ripreso, senza dubbio, dal teatro di Harold Pinter).

La morte della moglie in un incidente è un suono sordo che sta sotto alla sua vita, al paesaggio, ai pensieri. Lo spettatore ci arriva lentamente. Solo attraverso flash di oggetti o di azioni. L'incidente e la moglie vengono, infatti, evocati dal regista a tratti, come se fossero postille, note a margine; sta allo spettatore ricostruire il fatto. Ma in modo essenziale, per non sviare l'attenzione dal vero tema del film: il lutto.

Nella prima parte della storia, Ingimundur è silenzioso, a tratti minaccioso, pronto a colpire alla ricerca di una vendetta più autodistruttiva che catartica. Ingimundur è innocuo, soccombe alla rabbia, al dolore che lacera tutto quello che gli sta intorno, come i ghiacciai hanno fatto con il paesaggio islandese.

Quando la figlia consegna al padre una scatola con quello che rimane della vita della moglie, Ingimundur cambia: la rabbia si fa violenza. Scoperto il tradimento della moglie, ne rimane ossessionato, tanto da voler rapire l'amante della

moglie più per chiedergli spiegazioni che per fargli del male. Il sequestro dell'uomo è solo l'apice della rabbia che si è trasformata in violenza: prima di rapire l'uomo, Ingimundur ha distrutto la stanza dove fa terapia da remoto, ha lottato e messo in cella i suoi colleghi che vogliono avere delle spiegazioni sull'improvviso atto d'ira (la scena della lotta con i due colleghi sembra uscita più da una pagina dello scrittore Laxness, per la dose di humor e di irrealità, tutta islandese, che non da un film d'azione).

Lasciato libero l'amante della moglie, che ha trovato una via di fuga, dopo qualche giorno, i due si rincontrano: l'amante della moglie, in un impeto di rabbia, ferisce Ingimundur al braccio, mentre quest'ultimo è in macchina con la nipotina.

Raggiungere una strada bloccata da una frana, per scappare all'amante della moglie, e l'inoltrarsi di Ingimundur e della nipotina, si rivela catartico: è questo che permette a Ingimundur di gridare contro il suo dolore, a indirizzare la sua rabbia verso la morte della moglie. E piange, per la prima volta. Questo evento lo porterà a ridisegnare l'ombra della scomparsa e a



'riassaporarne il quotidiano'. Riappacificandosi con la morte, con la moglie morta e, soprattutto, con la vita.

Il racconto è lineare, ma crea una suspense ipnotica, facendo affiorare frammenti della tragedia, come fossero parte di una memoria inconsapevole. L'uso dei lunghi piani, in cui lo sterminato paesaggio islandese ha un ruolo dominante, le studiate reiterazioni, che allungano e comprimono le sequenze, permettono di rappresentare il disagio emotivo del protagonista (essenziale è la scelta dell'attore principale, il 'burbero' Ingvar Sigurðsson).



Ma *A white, white day* è anche una filologia amara e senza pietà del lutto. I piani sequenza

del personaggio, i frammenti di discorsi, i rari (se non inesistenti) primi piani sul viso o sugli occhi del protagonista, l'uso delle riprese dalle telecamere della stradale e di vecchi filmini, girati dalla moglie, rigorosamente in bianco e nero e senza suono, sono funzionali alla narrazione. Il regista islandese descrive il lutto trasparente, perché non accettato, senza fare di Ingimundur una

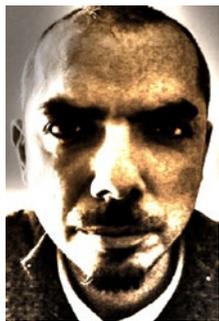
vittima. L'unico conforto al lutto sembrano le luci lunghe islandesi o il buio profondo che si posa nella casa.

Pálmason si serve anche della letteratura: la nebbia che avvolge la storia sembra quella inquietante e pericolosa di *Sotto il ghiacciaio*, romanzo di Laxness, Nobel per la letteratura; mentre la storia horror che il nonno racconta alla nipotina, ad un certo punto, sembra una delle favole nere così presenti nel folklore islandese, che hanno ispirato il film *Lamb* di Vladimir Jøhannsson (2022). Ancora: Pálmason riesce a dare forma alle parole di Yehoshua, che, nel romanzo *Cinque stagioni*, racconta di un uomo in lutto. Di cui uno spettatore attento sente l'eco, pur consapevole che si tratta di due storie lontane e diverse. Per l'intensità delle sue opere, per le sue commistioni con la letteratura il regista islandese, va ricordato, non solo ha ottenuto la menzione al festival di Locarno nel 2017, per *Vinterbrødre*, ma anche i riconoscimenti più recenti (proprio con il film *A white, white day*) al 37° Torino Film Festival, e agli European Film Awards. Poi, c'è il territorio islandese, che dà, con i suoi scorci e la sua luce, il suo vuoto e la sua erosione, la giusta risonanza al cuore spezzato di un uomo.

Claudio Cherin



Toxic: un robusto e sincero B-Movie



Giacomo Napoli

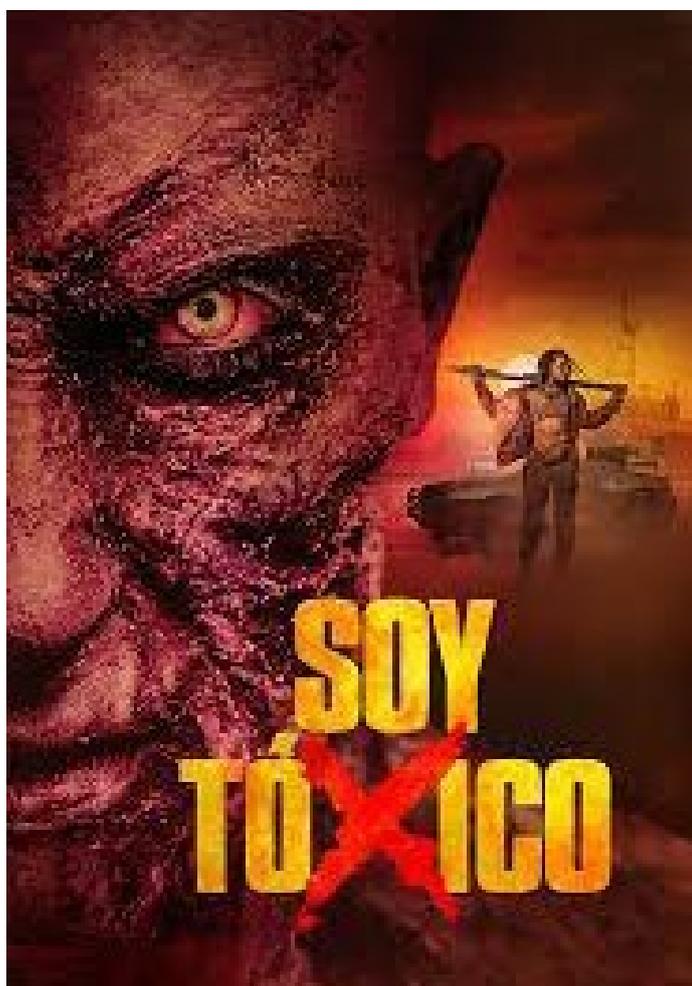
Toxic, il cui titolo originale è il ben più prosaico *Soy Tóxico*, è una pellicola del 2018, argentina, del regista Daniel De La Vega, molto attivo negli ultimi anni e criticatissimo sia in ambito critico che di pubblico.

Al suo attivo questa new entry del cinema ha già quattro film, ed effettivamente in genere claudica molto dal punto di vista registico, soprattutto in ambito di sceneggiature storte e poco funzionali, sebbene raggiunga un discreto livello tecnico col montaggio. Eppure possiamo dire che con questo lavoro che analizziamo oggi, De La Vega è come riuscito a dare il meglio di sé, molto probabilmente senza rendersene pienamente conto. La storia è semplice: in una ambientazione post-apocalittica che ricorda un piacevole revival di Juan Zanotto, un uomo si sveglia in preda ad una amnesia totale in mezzo ad un deserto costellato di cadaveri e rottami. Nel cielo, lentamente, sfrecciano grossi aerei militari che rovesciano giù corpi morti anziché pesticidi o bombe. Partendo da questo incipit, il protagonista dovrà ritrovare la memoria e il senso di tutta la propria vicenda personale. Una trama che non brilla certo di originalità ma che offre allo spettatore un panorama semiotico abbastanza scarno da potersi facilmente immedesimare col personaggio, come una tela bianca che lascia spazio a qualunque forma o colore, finché resta intonsa. Questa può sembrare una ovvietà ma ultimamente non è facile trovare un film che parta da zero o poco più dando modo a chi lo guarda di poterci entrare per passi; solitamente lo spettatore viene scaraventato nella trama già dalle prime scene. Il fatto che questa peculiarità cinematografica di *Toxic* sia ricercata o casuale non ha molta importanza: c'è e non è un male. Col dipanarsi della trama, mai veramente scontata e piuttosto ricca di piccoli colpi di scena interessanti, lo smemorato (e traumatizzato) protagonista scoprirà di trovarsi nell'anno 2100 e che i soliti noti hanno trasformato l'emisfero a sud del pianeta in una sconfinata discarica-cimitero, mentre spopolavano l'emisfero nord con un morbo artificiale e letale che trasforma i morti in zombie dissecati e lenti. Soprassedendo sul solito deus ex machina del morto

vivente e sulle pasticciuose incongruenze relative ai mostri (a volte corrono come una lepre, altre sono talmente lenti che basta una chiave inglese ad abbattele a decine prima che reagiscano) il film riesce a trasportare lo spettatore in maniera piuttosto tranquilla verso il fulcro della trama che ovviamente non è rappresentato dagli zombie ma dal contesto e soprattutto dalla tremenda tragedia familiare che ha innescato il tutto, fulminando la mente del protagonista e facendogli dimenticare di essere esso stesso un contaminato. Non approfondirò qui la questione centrale del film, altrimenti sarebbe uno spoiler unico, ma cercherò invece di soffermarmi proprio sul contesto entro il quale si dipanano le ridotte vicende dei pochi personaggi presenti rimasti

ancora umani. A prescindere dal fatto ovvio che ci troviamo di fronte ad una trasposizione letterale (e un po' goffa) del mondo contemporaneo (la Terra come pianeta-discarica pieno di spazzatura e polvere), ciò che spinge ad agire i protagonisti è sintetizzabile nelle due principali attività odierne della popolazione mondiale: sopravvivere (anche senza scopo) e, nel mentre, predare tutte le risorse possibili come se questo cambiasse di una virgola la propria pretesa di esistenza. Ovviamente questo atteggiamento può portare solo alla catastrofe (individuale e collettiva) ed è lo stesso identico meccanismo che anima il "buono" come i "cattivi", come le stesse élite che generano i massacri distribuendo il virus mortale e poi scaricandone i frutti dalla parte opposta del globo. Non fraintendetemi, non sto cercando di fare apologia di pessimismo cosmico, dico solo che, realisticamente parlando, il futuro puzzolente, sudato e rugginoso proposto da De La Vega non si discosta di molto dal presente consumista e costantemente terrorizzato da qualsiasi cosa veda in TV che abbiamo oggi. Le vestigia della civiltà umana, ravvisabili nel cartello indicatore e nel pueblo, stanno lì a consumarsi nella polvere, schiacciate dal sole cocente in alto e dalla sabbia rovente in basso; non raccontano di un passato glorioso ma di un mondo che è collassato su sé stesso e che è rimasto vuoto e senza più significato. L'insistenza del protagonista nel voler vivere ad ogni costo pur sapendo di essere prossimo alla morte, da un lato lo rende eroico e naturalmente orientato, dall'altro lo trasforma quasi in qualcosa di scomodo e la rivelazione finale farà capire anche a lui stesso quanto questo aspetto gli appartenga. Una sceneggiatura asciutta, senza pretese ma capace di evocare un certo eco nella mente dello spettatore; una trama relativamente lineare ma in grado di stimolare comunque l'attenzione di chi ama il genere, facendolo passare oltre le solite banalità proprie di un film con gli zombie. Se a questo uniamo un buon uso del montaggio, una bella colonna sonora e una curiosa scena finale alla *Interceptor* degli anni che furono, possiamo anche dire che la pellicola non debba per forza dispiacere. In realtà, a mio modesto avviso, ci troviamo di fronte ad un prodotto recente e sottovalutatissimo che si rivela essere un film più che discreto. Un dramma umano in un contesto post-apocalittico.

Giacomo Napoli



The Humans (2021) di Stephen Karam – un dramma familiare a tinte horror

Sinossi: la famiglia dei Blake – il padre Erik, la madre Deirdre, la nonna affetta da demenza senile Momo e la figlia Aimee – si ritrova per il giorno del Ringraziamento a casa della sorella minore di Aimee, Brigid, e del compagno di lei Rich. È un appartamento di Manhattan malmessato e con diversi problemi, ma l'atmosfera conviviale sembra prevalere sui disagi, ma non passerà molto prima che le tensioni intrinseche al nucleo familiare emergano, tra traumi passati, conflitti irrisolti e nuove sconvolgenti rivelazioni.



Tonino Mannella

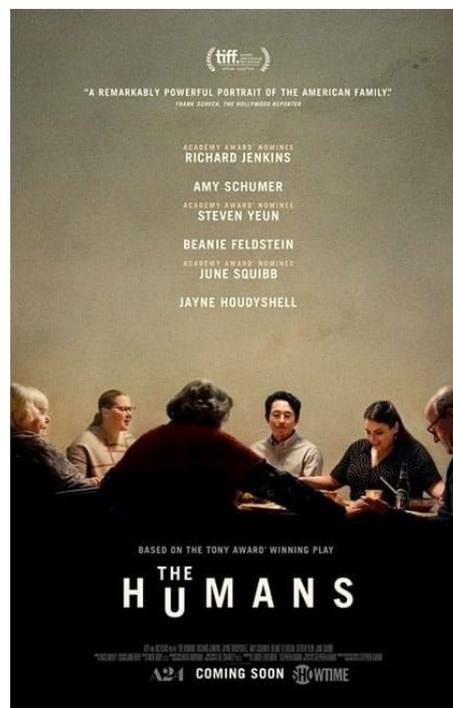
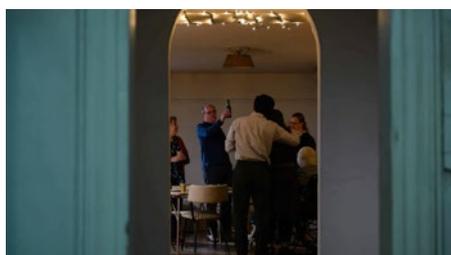
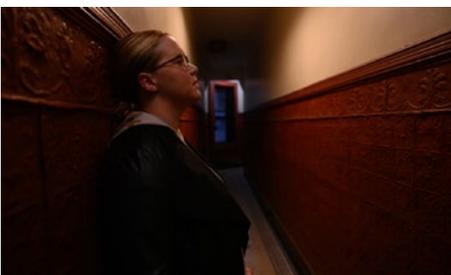
Stephen Karam è un noto, seppur giovane, drammaturgo americano le cui opere hanno riscosso un grande successo a Broadway, per il suo esordio nella regia cinematografica decide di trasporre sul grande schermo la sua opera di maggior successo *The Humans*, vincitrice del Tony Awards come miglior opera teatrale nel 2016. Il rischio forte è quello di riproporre cliché abusati nella messa in scena di drammi familiari con un impianto teatrale, la storia infatti sembra non aver nulla di particolarmente originale: una famiglia della provincia americana si riunisce, per festeggiare il Ringraziamento, nel nuovo appartamento newyorchese della figlia più piccola e del suo compagno. Fin da subito l'appartamento assume il ruolo di protagonista alla pari dei sei personaggi che animano la storia, contribuendo a costruire un'atmosfera inquietante che percorre tutto il film, così vediamo Erik Blake ispezionarne minuziosamente le pareti piene di infiltrazioni o le tubature rumorose. La dimensione claustrofobica della vicenda è evidente già dai titoli di testa dove il riquadro di cielo che sovrasta i palazzi di Chinatown è una minuscola porzione dell'inquadratura e rappresenterà una delle poche occasioni di vedere la luce naturale nell'arco di tutto il film, per il resto del quale lo spazio esterno è nascosto e deformato da finestre che racchiudono la famiglia in uno spazio asfissiante. Uno spazio che peraltro sembra respingere in tutti i modi gli umani che vi accedono: le scale a chiocciola che uniscono i due piani della casa sono un continuo intralcio, i corridoi stretti costringono a complicate manovre per far passare la sedia a rotelle dell'anziana nonna, i tubi e i pavimenti emettono improvvisi e inquietanti rumori e infine ci sono i muri che sembrano gonfiarsi e pulsare in sintonia con gli umori della famiglia. Tutti questi elementi contribuiscono a creare una forte e costante tensione sottolineata da accennati, ma ben calibrati e distribuiti, richiami agli stilemi dei classici film horror allora vediamo una pallina rotolare da sola sul pavimento salvo poi essere raccolta dal personaggio fuoricampo a cui era sfuggita di mano oppure la figura di una donna senza volto che compare negli incubi di Erik che aleggia per tutta la narrazione evocando presenze soprannaturali.

Ma il vero incubo raccontato dal film è la realtà, quella della provincia americana in piena crisi economica, il dramma è stato scritto nel

2007 quando forte è stata l'ondata recessiva in seguito al crollo finanziario, l'orrore quindi è dato dai i drammi individuali che i personaggi faticano a condividere e allo stesso tempo non riescono a superare da soli, storie drammatiche che emergono poco a poco rompendo la patina di forzata convivialità facendo emergere vecchi rancori e incomprensioni, il sogno americano è ormai un miraggio sostituito da incubi dove alieni, nella loro quotidianità, raccontano storie spaventose di mostri con protagonisti gli umani. In una battuta del film si dice che il tunnel che ricorre nei sogni deve essere affrontato e attraversato come segnale di auspicio, ma la realtà è ben diversa e l'oscurità sembra inghiottire tutto.

Pur partendo da un plot semplice, Karam riesce nell'impresa di confezionare un kammerispiel labirintico con dialoghi serrati e spesso divertenti che riportano alla mente il Woody Allen di *Hanna e le sue sorelle* condito con un'atmosfera claustrofobica alla Polanski che conferisce la giusta tensione horror, ma i riferimenti a mio parere non sono finiti: a livello estetico gli ambienti spogli e disadorni ricordano quelli di Roy Andersson, seppur non trasmettano la freddezza del maestro svedese, mentre a livello narrativo il percorso dei personaggi, con relativo colpo di scena richiamano lo schema narrativo di *Festen*, non a caso un altro dramma familiare.

Il cast è tutto di ottimo livello e vede la presenza



di Jayne Houdyshell, l'unica superstite del cast teatrale che ha portato in scena l'opera omonima, che interpreta Deirde Blake, Richard Jenkins (Erik Blake) nominato all'Oscar per *La forma dell'acqua* e attualmente sul piccolo schermo con la serie *Mostro: la storia di Jeffrey Dahmer*. Oltre a loro la pluripremiata attrice comica Amy Schumer nel ruolo di Aimee Blake e l'ottimo Steven Yeun (Rich), uno degli attori più acclamati del momento che molti avranno apprezzato in *Hope, Minari*, e ancora prima in *Burning*, il capolavoro di Lee Chang-dong. Completano il cast June Squibb e Beanie Feldstein.

A livello registico il film è imperniato sulla struttura della casa che aiuta Karam a inquadrare i personaggi come se fossero imprigionati dalla struttura, li vediamo spesso inquadrati incorniciati da stipiti o in corridoi stretti. Ciò oltre a comunicare, come già detto, una tensione crescente è funzionale anche a rappresentare la condizione esistenziale dei personaggi.

Concludendo, *The Humans* è un ottimo esordio e sorprende piacevolmente per essere capace di mescolare abilmente registri diversi senza appesantire la narrazione, Karam si conferma anche sul set cinematografico come grande direttore di attori. Il film, prodotto da A24 è distribuito in Italia da Mubi ed è possibile vederlo in streaming sulla piattaforma online.

Tonino Mannella

La scrittura autobiografica premiata a Stoccolma: Annie Ernaux



Maria Rosaria Perilli

No, Salman Rushdie non ce l'ha fatta nonostante la sua nomination sia stata fortemente sostenuta non solo dal direttore del "New Yorker" David Remnick ma da molti altri personaggi di rilievo, fra cui BHL, sigla che identifica il filosofo, giornalista e saggista francese Bernard-Henri Lévy, il quale ha dichiarato: "Non riesco a immaginare, oggi, nessun altro scrittore che abbia l'audacia di meritargli più di lui". Non ce l'ha fatta neanche l'intramontabile quanto famosissimo giapponese Haruka Murakami, più volte entrato nella "rosa dei papabili" e neppure, purtroppo, il nostro Claudio Magris. Ad aggiudicarsi l'ambito riconoscimento la francese Annie Ernaux "per il coraggio e l'acume clinico con cui ha svelato le radici, le rimozioni e i limiti collettivi della memoria personale", dice l'Accademia svedese facendo saltare ogni pronostico che vedeva nei maggiori siti di scommesse britannici dare per favorito il dibattuto scrittore, pure lui francese, Michel Houellebecq, autore di "Le particelle elementari", "Sottomissione" e "Serotonina", e del quale è appena uscita per La nave di Teseo la raccolta di scritti e mordaci riflessioni "Interventi". Con la vittoria di Annie Ernaux l'Accademia di Svezia ha sorpreso tutti nell'assegnazione del Nobel per la letteratura 2022 scegliendo finalmente un'autrice meritatamente affermata, stimata e soprattutto conosciuta e letta. La scrittrice, oggi ottantaduenne, iniziò la cui carriera negli anni '70 anche se nel nostro Paese la sua fama è esplosa a partire dal 2015, quando la casa editrice L'orma ha pubblicato "Gli anni". Questo libro, tradotto come tutti gli altri dalla felice mano di Lorenzo Flabbi, è forse l'opera della Ernaux più nota in Italia e le ha valso diversi premi fra cui quello alla carriera Marguerite Duras e poi lo Strega europeo. Vediamone l'incipit: "Tutte le immagini scompariranno" con a seguire un elenco di diversi ricordi dell'autrice, e poi: "Svaniranno tutte in un colpo solo come sono svanite a milioni le immagini che erano dietro la fronte dei nonni morti da mezzo secolo, dei genitori morti anch'essi. Immagini in cui comparivamo anche noi, bambine, tra altri esseri scomparsi prima ancora che nascessimo, nella stessa maniera in cui ricordiamo i nostri figli piccoli assieme ai loro nonni già morti, ai nostri compagni di scuola. E così un giorno saremo nei ricordi dei figli in mezzo a nipoti e a persone che non sono ancora nate. Come il desiderio sessuale, la memoria non si ferma mai. Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali a quelli immaginari, il sogno alla

storia". Nata il 1° settembre 1940 nella cittadina normanna di Lillebonne da una famiglia di umili estrazioni – genitori operai che aprirono in seguito una drogheria – studia Lettere prima a Rouen e in seguito a Bordeaux, per poi insegnare francese nei licei di varie regioni. Femminista e attivista politica, la Ernaux si è sempre tenuta lontana dai circoli letterari e ha sempre propagandato l'importanza di una letteratura che, prima di diventare globale, indaghi il sé. Nella motivazione la giuria aggiunge infatti che la stessa autrice crede nella forza liberatrice della scrittura, le cui opere sono assolute e scritte nella cosiddetta "écriture plate", ovvero una lingua piana, neutra e oggettiva, grazie alla quale senza troppe metafore o suggestioni riesce a esprimere il suo autodichiarato "desiderio di sconvolgere le gerarchie letterarie e sociali, scri-



del percorso esistenziale di ognuno. Tra i libri della Ernaux pubblicati in italiano ci sono anche "La donna gelata", del 1981, dedicato agli squilibri tra moglie e marito in un matrimonio del tempo, "L'altra figlia", del 2011, che parla della scoperta da parte dell'autrice dell'esistenza di una sorella morta prima della sua nascita, e "L'evento", del 2000, che tratta l'aborto clandestino dell'autrice in gioventù e dal quale è stato tratto il film omonimo, vincitore del Leone d'Oro alla Mostra del cinema di Venezia 2021. L'ultimo libro della scrittrice uscito in italiano



5 libri per conoscere Annie Ernaux

vendo allo stesso modo di oggetti considerati indegni della lingua letteraria, come i supermercati, i treni suburbani, e gli altri più nobili come i meccanismi della memoria, la sensazione del tempo". Le è stato inoltre riconosciuto il merito di saper analizzare le disparità che riguardano "il genere, la lingua e la classe" nei loro diversi effetti su una singola vita, la sua. "Il lavoro di un romanziere è quello di raccontare la verità. A volte non so quale verità sto cercando, ma è sempre quella che cerco", ha infatti dichiarato la scrittrice, rifiutando l'idea che i suoi libri, pur attingendo con meticolosità e accuratezza alla realtà della sua vita, siano dei memoriali: per lei la scrittura, anche quella dei ricordi personali, è un atto letterario puro, quindi di ricreazione e di invenzione. La sofferenza, la vergogna, la gelosia e la distanza da sé diventano emozioni incontaminate che oltrepassano l'esperienza singola per farsi motori di vite totalizzanti. Si può rendere di noi stessi un collettivo, insomma, una maniera di guardare guardandosi e significare un centro dilatato, arricchito, che porti il lettore a riconoscersi, in qualche maniera, a scoprirsi in quell'esperienza, pur modificata nei tratti perché non si può credere di ritrovare uno specchio di immagini che ci vedano riflessi a ogni riga o circostanza, ma certo nelle sensazioni, turbamenti, inquietudini o smarrimenti. Comuni a tutti, facenti parte

è del 2014 e si intitola "Guarda le luci, amore mio", testo ambientato in un ipermercato e dove vengono raccolte le osservazioni avvenute appunto in uno dei luoghi più contemporanei quanto meno letterari a cui si possa pensare. La vittoria di Annie Ernaux è un'ottima notizia per L'orma, piccola casa editrice che esiste dal 2012 e la cui notorietà tra i lettori italiani è molto legata al successo dell'autrice. I libri della Ernaux hanno infatti venduto migliaia di copie in questi anni. Quello più comprato – e quindi letto, ovviamente – è proprio "Gli anni", di cui finora sono state vendute circa 50mila copie ed è certo, come sempre accade coi testi dei premiati a Stoccolma, che nei prossimi mesi le vendite dei libri della Ernaux aumenteranno notevolmente. La Francia è il Paese che ha ottenuto più Nobel nei 121 anni di storia del premio. L'ultimo per la Letteratura assegnato a un francese è quello del 2014, vinto da Patrick Modiano e prima di lui altri quindici Nobel per la Letteratura erano stati assegnati a francesi, tutti uomini. Stavolta a una donna, una donna per la quale la scrittura è rispetto, fede nel potere della parola, sacralità: "Mia madre si lavava sempre le mani prima di aprire un libro", ha infatti ricordato la Ernaux, così lasciandoci un'immagine inaspettata e bellissima.

Maria Rosaria Perilli

Abbiamo ricevuto

La notte dell'addio

Giorgia Bruni
Edizioni Nulla Die

Maria è una donna di mezza età in attesa che suo marito – dopo anni di silenzio – la raggiunga in un modesto albergo sul mare a Rimini, per dirgli addio. L'addio è parte integrante del percorso terapeutico per riprendersi la propria esistenza, per esserne nuovamente padrona ora che è libera dall'alcolismo. Ma è solo il primo degli addii. Il secondo – più doloroso e difficile – dovrà dirlo a sua figlia Xenia. Una figlia non voluta, non desiderata e da cui è fuggita abdicando al ruolo di madre. Maria aspetta nella hall e, durante l'attesa, inizia a smarrirsi nei ricordi. Seguiamo il filo diacronico della sua memoria mentre ripercorre – in ordine sparso – episodi connessi tra loro e salienti della sua vita fino a quel momento: un rapporto difficile con i genitori dalle vedute ristrette e provinciali, la delusione cocente per il cugino di cui è infatuata e che si renderà colpevole di una violenza sessuale ai danni di Alice, un'ex compagna di catechismo. Ancora l'innata passione per l'arte, il desiderio sempre più impellente di evadere da una realtà costrittiva e oscurantista ma, soprattutto, dai preconcetti religiosi e dall'asfissiante prigione patriarcale di cui si sente irrimediabilmente vittima per essere – finalmente – libera di scegliere.

La notte dell'Addio è un'epopea al femminile. Una storia sulla potenza atavica della solidarietà tra le donne nonostante le avversità, i fallimenti, le menzogne e gli errori. Nonostante tutto.

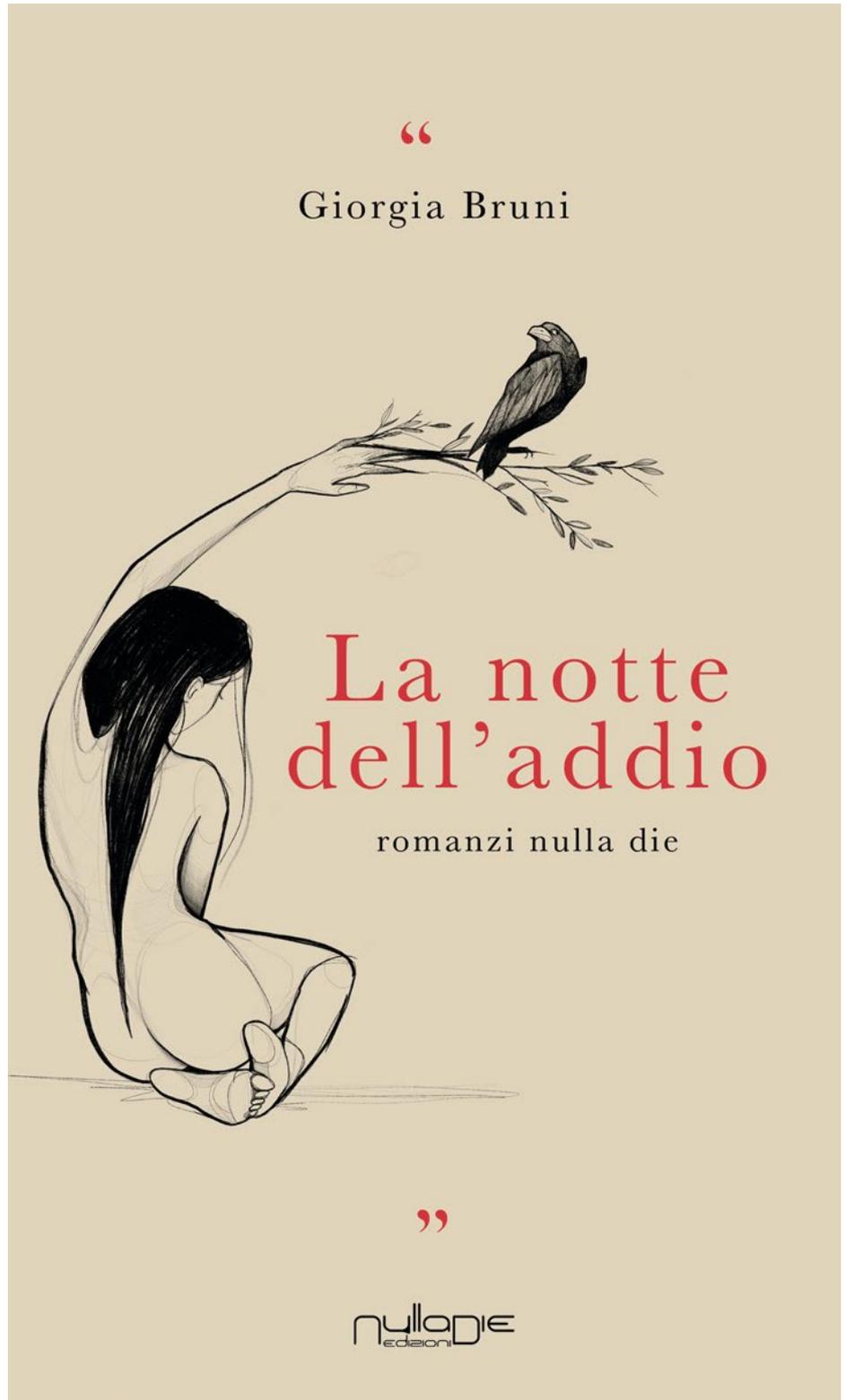
È un romanzo femminista in cui si affrontano i temi dell'aborto, della violenza, dell'oscurantismo religioso, del pesante fardello costituito dall'eredità patriarcale. L'autrice cerca di smontare le equazioni donna = madre, donna = moglie.

La storia di Maria vuole essere la storia di tutte le donne che lottano per far udire la propria voce e per rivendicare la propria individualità. Dal romanzo:

"Io con i miei spiriti ho iniziato a parlare molto tempo fa. Ho dovuto apprendere i loro codici, si capisce. Ho dovuto anche imparare ad ascoltare ciò che non avrei voluto sentire o sapere. Non mi prenda per pazza, la prego. Sto tentando con tutte le mie forze di farle capire chi sono, di capire io per prima chi sono. Anche se a volte, in tutta sincerità, le confesso che ogni singolo sforzo mi sembra inutile e lo sa perché? Perché sono giunta all'estrema consapevolezza di non amarli. Se non mi amo, come potrò mai smettere di distruggermi?"

Quarta di Copertina, Citazione:

"Si sentì di nuovo intrisa di sudore nel grembiule bianco, obbligatorio per le "femminucce" mentre quello dei "maschietti" trovava dignità in un blu deciso e scuro. Le radici del maschilismo si annidano in luoghi dati per certi e inconfutabili. Quel bianco non era un onore ma una croce, una condanna alla virginea purezza da rispettare, di cui essere all'altezza. Un bianco di elezione che significava solo



debolezza e inferiorità. Un bianco vuoto da riempire con l'aspetto, l'adeguazione necessaria alla sopravvivenza conforme del genere di appartenenza." *La notte dell'addio*. Giorgia Bruni
Editore: Edizioni Nulla Die

Collana: Parva Res

Data di uscita: settembre 2022

Progetto Grafico a cura di Valentina Cappelletti

num. Pag. 171; prezzo: 16,00 euro

Codice ISBN: 9788869154812

Premi

Dopo l'EFA a Esterno Notte, nella Volpedo di Pellizza a Marco Bellocchio va anche il Premio Quarto Stato

Se il passaggio dall'800 al '900 può essere simbolicamente contraddistinto per la letteratura da *I Buddenbrook* di Thomas Mann, per le scienze umane dall'*Interpretazione dei sogni* di Freud e per la filosofia dall'*Estetica* di Croce, è altrettanto indubbio che tale emblematica palma vada riconosciuta, per la pittura, al *Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, concepito e portato a termine, neppure a farlo apposta, tra il 1898 e il 1901.

Magnifico, a Volpedo, l'orientamento della Fondazione Pellizza: concepire alla grande la ripresa post-Covid del suo prestigioso Premio "Quarto Stato" assegnandolo -cerimonia... in presenza il prossimo 1° maggio- a Marco Bellocchio, maturati esattamente i suoi sessant'anni di militanza registica. Riconoscimento già attribuito tra gli altri, a partire dall'istituzione nel 2001, da Francesco Guccini e Moni Ovadia, Gino Strada e padre Enzo Bianchi, Carlin Petrini e Michele Serra, e che ora arricchisce ulteriormente l'albo d'oro di un altro nome atto a dilatarne incidenza e prestigio. Il valore etico, sociale, civile e politico della figura di Bellocchio risiede intero nelle straordinarie ricchezza e varietà della sua coerente e insieme mutevole opera. Quella di un instancabile e partecipe osservatore, da sempre teso a decifrare la complessità dolorosa del vivere tanto il passato che il presente nel nostro problematico Paese: attraverso una rigogliosa filmografia che offre, per dirla con Adriano Aprà, 'un temario di impressionante coerenza'.

C'è insomma la meravigliata gratitudine, certo non solo mia, di aver potuto seguire da vicino una progressione creativa senza molti termini di paragone nel cinema non solo italiano: dalla A di tanto tempo fa a una Z ancora distante e tutta da scrivere. Perché a Bellocchio non è mai passato per la mente di vivere quel riconoscimento come una conclusiva giubilazione museificante. Solo l'anno dopo, eccolo nuovamente concorrere a Venezia con *Bella addormentata*: non avrebbe disdegnato un nuovo



Leone, per un titolo più che mai riportato all'attualità dalla recente decisione della Consulta di non ammettere il referendum abrogativo sul fine vita. *Sangue del mio sangue* sarebbe stato a sua volta ancora in concorso a Venezia, riportandone l'ambito FIPRESCI, prima di essere designato miglior film italiano dell'anno dal Sindacato Critici. *Il traditore*, in concorso a Berlino 2019, con l'ennesimo Globo d'Oro, sarebbe stato letteralmente ricoperto di Nastri d'Argento e David di Donatello una volta tanto convergenti. Infine *Marx può aspettare* presentato a Cannes pur senza concorrervi, per non dire delle imponenti retrospettive bellocchiane in giro per le capitali del mondo. Anticipando lo spirito profondo dell'invece attualissimo Premio "Quarto Stato", aveva scritto bene ancora Morandini proprio a proposito di *Bella addormentata*, ma con un riferimento facilmente estensibile al quadro complessivo dell'Italia di oggi: 'Accorto nel suo coraggio civile, Bellocchio mostra più pena che disprezzo,

come di chi abbia sciolto la rabbia nell'elogio appassionato della vita'.

Questa premessa per far comprendere quanto sia stata vivace e riuscita la serata di sabato 29 allor che, alla S.O.M.S. del luogo nativo del pittore, dove anche il suo studio è stato felicemente ricostruito con emozionante rigore, il Maestro piacentino abbia ritirato personalmente il riconoscimento, in un'atmosfera resa calda anche da una sala gremita, dialogando vivacemente con Pier Maria Bocchi cui era stato affidato il compito di conversare con lui. Particolarmente felice anche la coincidenza di data, perché la Rai aveva nel frattempo anticipato che nelle prossime tre prime serate del 14, 15 e 17 prossimi andrà in onda la versione completa del suo ultimo lavoro, *Esterno notte*, di nuovo incentrato, come già il precedente *Buongiorno*, sul caso Moro, con un magistrale Fabrizio Gifuni che interpreta lo statista assassinato. Evento particolarmente atteso dai molti che non fecero in tempo, nei mesi scorsi, a catturarne le due parti destinate agli schermi nella loro fuggevole apparizione nel circuito delle sale.

N.L.



"Il quarto stato" dipinto a olio su tela di Giuseppe Pellizza da Volpedo, realizzato tra il 1898 e il 1901



"Esterno notte" (2022) di Marco Bellocchio

Festival

International Police Award Arts Festival



Lorenzo Pierazzi

Dal 9 al 18 settembre scorso la città di Pesaro ha ospitato l'International Police Award Arts Festival, organizzato dalla 7ª Delegazione Toscana e dal Comitato locale dell'International Police Association (IPA) con il contributo del Comune di Pesaro. Sono stati dieci giorni di incontri, proiezioni e dibattiti, ospiti internazionali, un concorso cinematografico e il Sordi Family Award. Un evento culturale di ampio respiro che si è inserito nel percorso che conduce a Pesaro capitale italiana della cultura 2024 e che ha completato un palinsesto di eventi che stanno caratterizzando la città marchigiana. Nell'ambito del festival, si è tenuta anche la 26ª edizione del Premio Internazionale Apoxiomeno, un riconoscimento assegnato a sportivi e a protagonisti del mondo della cultura e dello spettacolo che, con la loro opera, hanno dato lustro alle Forze dell'Ordine. Il premio è approdato quest'anno a Pesaro dopo aver toccato negli anni scorsi varie città italiane: nel 2021, ad esempio, è stato ospitato da Monte San Savino (AR). Come anteprima del Festival, sabato 3 settembre alle 21 al cinema Loreto, si è tenuta una commemorazione dedicata a tutti i tutori dell'ordine caduti nell'adempimento del loro dovere, fortemente voluta dal comune di Pesaro e dagli organizzatori. L'opera teatrale *Gli invisibili. La solitudine dei giusti* della Nuova compagnia teatrale di Verona – atto unico con la regia di Enzo Rapisarda – ha rappresentato simbolicamente tutti gli agenti delle scorte scomparsi tragicamente, figure ideali ed esemplari di uomini e donne che, silenziosamente e lontani dai riflettori ma con grande senso del dovere e una fede immensa nel valore della legalità e della giustizia, hanno scelto volontariamente di proteggere figure simbolo della lotta alla mafia e dell'impegno civile. Quest'anno è stato ricordato l'eccidio del Prefetto Carlo Alberto Dalla Chiesa - avvenuto proprio il 3 settembre di quarant'anni fa - e le stragi di Capaci e di via D'Amelio del 1992. Nato nel 1996 da un'idea di Orazio Anania, già Colonnello dei Carabinieri e presidente della Delegazione Toscana dell'IPA, in questi anni il Premio Internazionale Apoxiomeno ha contribuito a rafforzare il sentimento di fiducia che ne caratterizza il rapporto col cittadino. Tante le star nazionali e internazionali premiate negli anni: tra queste, Colin Firth, Matt Dillon, Hellen Mirren, Ennio Morricone, Robert Moresco, Nikita Sergeevič Michalkow, Abel Ferrara, Mark Peploe, Andrey Konchalovskij, Massimo Ranieri, Andrea Camilleri, Gina Lollobrigida, Billie August, Krystyna Janda. «Il Premio Apoxiomeno – afferma Orazio Anania, direttore artistico del Premio e del Festival

– rappresenta un viaggio stimolante e divertente in cui i veri eroi della polizia condividono un momento speciale con gli attori e tanti personaggi famosi che hanno raccontato, attraverso le varie discipline artistiche, le loro gesta e il loro duro lavoro quotidiano. L'International Police Award Arts Festival è questo: un momento di lieta e franca riflessione sulla legalità e sulla sicurezza, affrontato con leggerezza e responsabile passione». Tra gli incontri più interessanti di questa edizione, senza dubbio quello con Gaetano Savatteri, conterraneo di Leonardo Sciascia, Luigi Pirandello e Andrea Camilleri («la nostra terra è un punto di osservazione privilegiato per raccontare la vita, qui le storie ti vengono a cercare»), autore dei romanzi che hanno liberamente ispirato la serie televisiva *Màkari*. Premiata anche Liliana Segre (seppur non presente) che si è detta «onorata di ricevere questo riconoscimento dalle Forze dell'ordine». Premi collaterali sono stati attribuiti anche al film *Ostaggi* di Eleonora Ivone, a Enrico Franceschini e Sara Lucaroni per la letteratura, a Daniela Poggi per il cinema. Un riconoscimento speciale al regista Max Nardari e ai film *DIA 1991* e



Il Premio Apoxiomeno

Rebibbia Lockdown. Rimanendo in linea con le edizioni precedenti, l'IPAAF ha presentato anche quest'anno opere provenienti da tutto il mondo, tra le quali ha assunto un rilievo particolare *Dheli Crime* del regista Richie Mehta, presente al festival assieme ai protagonisti dell'opera fra cui spiccava Shefali Shah, diva *bollywoodiana* in ascesa. Mehta, di origini canadesi, prima di realizzare la nota serie che ha spopolato su Netflix, si era distinto in patria con *Amal*, *Siddharth*, *I'll follow you down* e il più recente *India in a Day*. Il weekend conclusivo del festival è stato interamente dedicato a proiezioni e presenza di ospiti, fra cui Cristiano Barbarossa e Fulvio Benelli autori di *Crimine Infinito*, il libro ispirato all'estenuante operazione contro la 'Ndrangheta, già tradotto in



L'attrice indiana Shefali Shah premiata nel corso della serata finale



serie tv sotto il titolo di *Sirene* e il lungometraggio *Notes to a lover from Jenny Adam and her beautiful family* di Sudeep Ranjan Sarkar e Rita Jhavar. Premessa della serata conclusiva, sabato 17 settembre si è svolta la sesta edizione dell'Alberto Sordi Family Award, ideato e condotto dal giornalista e conduttore radiotelevisivo Rai Igor Righetti, cugino del grande attore e autore della biografia dal titolo *Alberto Sordi segreto*. Tra l'altro, nel corso della serata, Righetti ha presentato un prezioso filmato inedito che ritrae Alberto Sordi nella sua casa romana, intervistato a pochi giorni dalla sua scomparsa. Domenica 18 settembre, al Teatro Sperimentale, si è tenuta la serata finale del Premio Internazionale Apoxiomeno che quest'anno è stato assegnato ai seguenti personaggi: Marco Pontecorvo, Desiree Noferini, Alexis Sweet, Richie Mehta, Shefali Shah, Sergio Rubini e Francesco Acquaroli per la televisione; Marco Simon Puccioni e Parinaz Izadyar per il cinema; Gaetano Aronica per il teatro; Carlo Mari, per la sezione arte; Gaetano Savatteri e Cinzia Tani per la letteratura; Dodi Battaglia e Mauro Maur per la musica; Domenico Romano e Pietro Angelo Lo Bue per lo sport; Vittorio Brumotti per il giornalismo; Radio Esercito per il Sociale.

Lorenzo Pierazzi (1964) È critico cinematografico del settimanale *Toscana Oggi* e componente della giuria dell'International Police Award Arts Festival. Coordinatore del Piano Regionale «Cinema e Immagini per la Scuola» della Toscana, nel 2022 ha pubblicato per le Edizioni *Toscana Oggi* «Tremilacinquecento battute – Cinquantadue film per un anno di cinema». Collabora stabilmente con l'Associazione Cattolica Esercenti Cinema (ACEC).

internationalpoliceawardartsfestival.it

Diari di Cineclub Media partner

Abbiamo ricevuto

Dreamers

Dodici sognatori

Maria Rosaria Perilli

Nardini Editore

“Ho sognato “per conto di” Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Oriana Fallaci, Grazia Deledda, Giacomo Leopardi, Luigi Pirandello, Franz Kafka, Fernando Pessoa, Jane Austen, Gustave Flaubert, Agatha Christie, Oscar Wilde. Ho sognato nel senso (oso dire) di aver scritto “sotto loro dettatura”, anche se quest’affermazione potrà sembrare presunzione: in realtà mi preme solo sottolineare di non essere stata io a regalare i miei sogni a grandi nomi della letteratura, ma è stato ciascuno di loro, attraverso il racconto della propria vita, delle emozioni, dei dolori, delle gioie, delle vittorie e delle sconfitte, a regalarmi un sogno. E mi dispiace molto che essi non possano ascoltare il mio infinito “grazie”, da estendere anche ad altri tre grandi personaggi: Antonio Tabucchi, prefatore di Pessoa; Max Brod, esecutore testamentario di Kafka; Enzo Biagi, intervistatore di Calvino. Questi sono insomma i sogni dei dodici, ma li ho immaginati e poi scritti io rispettando lo stile, le parole, l’arte di ciascuno, l’opera letteraria e la vita privata, con l’obiettivo di farli conoscere meglio e amarli, come è accaduto a me”.

“Al termine del libro, inserisco alcune considerazioni e una bibliografia, non tanto con l’intenzione di indicare le opere lette e consultate per la stesura del testo, ma semplicemente perché mi piace far conoscere quali libri mi hanno ispirata, mettendomi a “contatto diretto”, di volta in volta, col singolo autore. E anche per soddisfare l’eventuale desiderio di qualche lettore di approfondirne la comprensione.

Non solo le prose ben conosciute e che li hanno resi famosi, ma lettere, diari, confessioni, frammenti, note, interviste (anche da youtube, per i contemporanei), biografie e autobiografie, link internet, articoli di riviste e quotidiani, film (questo riguardo Pasolini), sino alle schede messe a disposizione da fondazioni, accademie e università internazionali.

Un bel percorso compiuto insieme ai dodici, ai quali mi sono ovviamente avvicinata con il massimo rispetto e delicatezza, e anche un po’ di timore, lo confesso. Un percorso lungo e soddisfacente, e dal quale esco decisamente arricchita grazie allo studio “matto e disperatissimo”, per dirla con Leopardi, di notti passate a riflettere, di giorni passati tra biblioteche e computer. Fino a quando, all’improvviso, l’Artista di turno iniziava a “dettarmi” lo scritto. Questa faccenda del “dettarmi” lo scritto potrà sembrare presunzione. In realtà mi preme solo sottolineare di non essere stata io a regalare i miei sogni a tali grandissimi nomi della letteratura mondiale, ma piuttosto sono stati questi, attraverso il racconto delle vite vissute e di emozioni, dolori, gioie, sensazioni, vittorie e sconfitte, a regalarmi i loro. Mi dispiace molto che essi non possano ascoltare il mio

infinito “grazie”. Un “grazie” da estendere anche ad altri tre grandi: Antonio Tabucchi, prefatore di Pessoa, Max Brod, esecutore testamentario di Kafka, ed Enzo Biagi, intervistatore di Calvino.

A proposito di regali. Credo di averne fatti due. Modestissimi. La poesia che chiude il sogno di Pessoa è mia, scritta tanti anni fa. Sin dall’inizio la trovai molto “pessoana” e così l’ho utilizzata. Spero di non aver offeso il Maestro, anzi, mi auguro che l’abbia gradita.

Lo stesso vale per la canzone *Il sogno di Pasolini*, che potrete ascoltare su YouTube e su altri

social. Miei il testo e la musica (armonizzata, suonata e registrata da Claudio e Gherardo Baldocci, che ringrazio). Nella canzone ho cercato di accostarmi con rispetto e con leggerezza a uno stile e un approccio i più vicini possibile a quelli del grande autore”. (MRP)

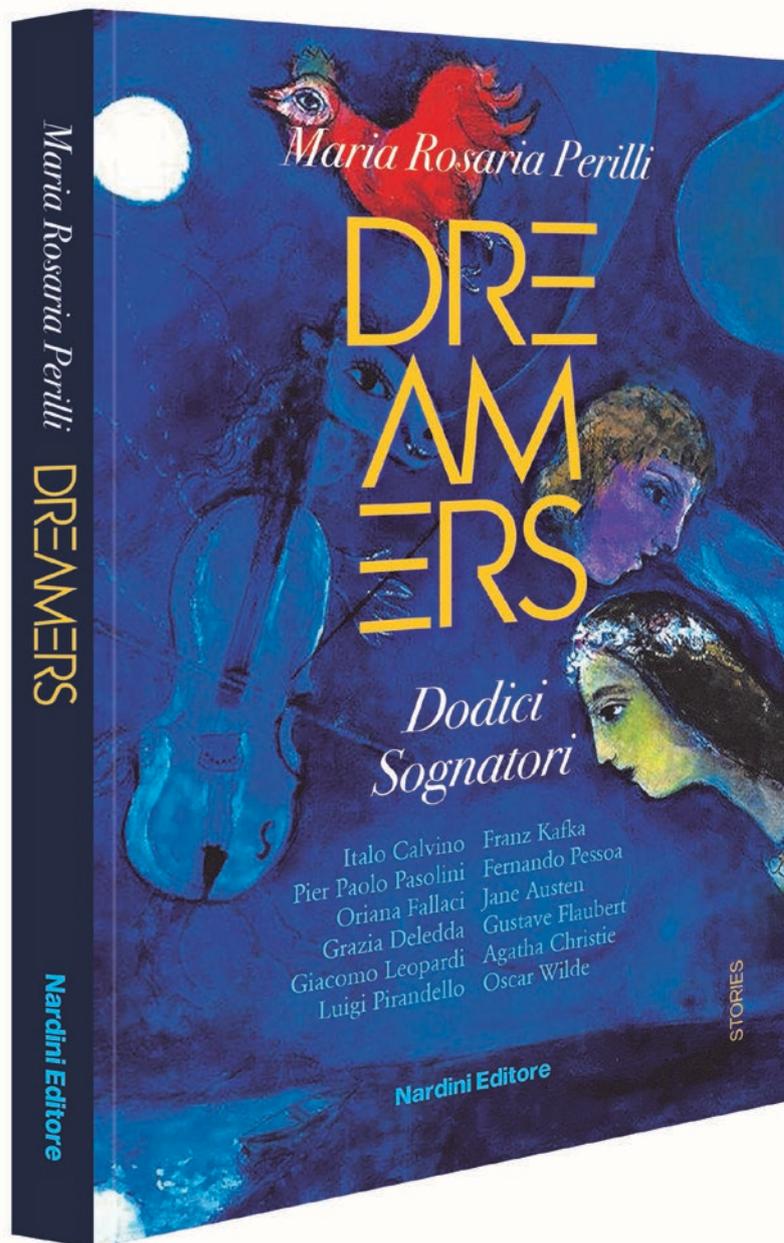
Dreamers. Dodici sognatori.

Maria Rosaria Perilli

Nardini Editore

Pagg. 209 € 18

ISBN 9788840403632



La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita - Anno XX/numero 26 - giugno 1963 - (pagg. 27-28)

Insofferenza per gli schermi nei registi dell'URSS

La settimana del film sovietico al cinema Capranica di Roma. La rassegna non ha deluso l'attesa anche se il suo valore è stato solo parzialmente rappresentativo



Mino Argentieri

La settimana scorsa, a Roma e a Milano, ha avuto luogo una rassegna di film sovietici, promossa dall'*Unitalia* e dal *Sovexport film*. Sebbene sollecitasse parecchi motivi d'interesse, la manifestazione ha avuto il torto di essere

stata organizzata nel peggiore dei modi possibili, secondo le abitudini di un ente, l'*Unitalia*, alla cui testa si trovano dirigenti culturalmente sprovveduti, bene accetti al partito Democristiano e forse persino incapaci di distinguere fra la vendita di una saponetta e la presentazione di un prodotto artistico. Qualsiasi organizzatore di cineclub periferico, al loro posto, agirebbe con più senno e intelligenza, sia nello scegliere film ispirati a un rigore creativo, sia nell'offrire al pubblico il materiale informativo indispensabile ad agevolare la conoscenza di autori poco noti alle platee italiane. Qualcosa del genere era avvenuto, anni or sono, proprio nei riguardi della cinematografia sovietica, e pertanto si stenta a rinvenire una giustificazione logica e sensata all'indolenza che, questa volta, ha caratterizzato gli animatori. Indolenza, che ha avuto il suo corrispettivo nell'atteggiamento apatico della maggioranza dei recensori romani e milanesi, i quali hanno il vizio di non rendere mai conto ai lettori di tutto ciò che, pur appartenendo alla cultura cinematografica, sfugge alle regole del commercio e del consumo di massa.

Chiusa la premessa alle nostre osservazioni, diremo che il breve festival, cui abbiamo assistito, nonostante il suo parziale valore rappresentativo, non ha deluso le aspettative degli spettatori, anche se era lecito attendersi una selezione che rispecchiasse, con maggiore ampiezza e aderenza, i fermenti di un cinema

scosso da benefiche inquietudini. Su sette film proiettati (ivi compreso il documentario sugli astronauti), tre hanno avuto il merito di familiarizzarci con una realtà cui i cineasti sovietici guardano attraverso un'angolazione che rifugge dall'idillio, da un ottimismo programmatico, dall'enfasi e dalle verniciature accomodanti in voga nel periodo dell'irrealismo a colori socialisti.

Il più artisticamente compiuto e definito, *Dingo cane selvaggio* di Josib Karasik è un componimento sottile e delicato, che ruota attorno ai turbamenti amorosi di un adolescente e di una ragazza, attratti da una forte simpatia e reciprocamente allontanati da una irrazionale ostilità, dietro la quale si celano reazioni non ancora dominate dalla coscienza. La materia, cui attinge il regista, non è inedita; costella, anzi, un repertorio di mielati languori e di saccarinose effusioni patetiche, che regolarmente adescano i soggettisti a caccia di effetti lacrimogeni e di poesia mistificata. Karasik, tuttavia, è abbastanza saggio per non edulcorarla, intraprendendo la spinosa e ardua via dell'introspezione psicologica. Se ne ricava un film sincero, fresco, preciso e impeccabile nello scavare all'interno di due tenere e fragili anime e nel ripercorrere i tortuosi e complicati meccanismi di un sentimento che, al suo apparire, si fa dolore, conflitto, contrasto, contrarietà determinata da condizioni oggettive. Soprattutto colpisce, in *Dingo, cane selvaggio*, l'assoluta mancanza di addentellati moralistici e la secchezza di una prosa che non indulge alla divagazione lirica e si concentra invece su un severo e minuzioso procedimento analitico.

Inferiore, quanto a tensione interna, *Nove giorni di un anno* di Mikhail Romm si presta a considerazioni di natura sociologica, né più né meno — in fin dei conti — di altre pellicole che, non richiamando l'attenzione su qualità artistiche, facilitano meditazioni concernenti

sintomi rilevabili sul tessuto di contenuti marginalmente espressi. Com'è noto Romm è un vecchio regista che, da qualche tempo, alterna le sue fatiche di creatore a quelle dell'organizzatore cinematografico, e se è vero che spesso i suoi film non brillano, è altresì innegabile che prezioso è l'aiuto che egli reca alle forze nuove della cinematografia sovietica che tuttora incontrano. *Nove giorni di un anno* ha il fascino dei racconti disposti in ambienti isolati dalla comune esperienza degli uomini semplici: l'azione si svolge in una centrale atomica, ove un gruppo di scienziati cercano di ottenere, a prezzo di esperimenti temerari e pericolosi, una reazione termonucleare controllata. Protagonista della vicenda è uno studioso, che mette a repentaglio la propria vita, per realizzare il suo sogno d'instancabile ricercatore, ma la narrazione è estesa ad altre figure e a un *milieu* raffigurato con spregiudicatezza e realismo. Vi riconosciamo personaggi afflitti da un coriaceo scetticismo, individui i quali si domandano se il progresso scientifico sia connesso all'evoluzione dei mezzi militari e alle conflagrazioni belliche, sperimentatori che sentono il peso di una grave responsabilità derivante dall'operare su strumenti, che potrebbero tramutarsi in veicolo di morte e di apocalittiche distruzioni. Il dibattito che si accende, bruciante nella sua drammatica attualità, appassiona e denota uno spessore dialettico che non tarda a convincere per la solida e sostanziosa problematicità degli argomenti addotti. Nondimeno il film, malgrado i motivi originali che lo caratterizzano, resta invischiato in una concezione antiquata e romantica dell'uomo di scienza. E la sfasatura risalta, in tutto il suo stridore, allorché il personaggio principale finisce per assumere la fisionomia di un anacronistico Pasteur alle prese con interrogativi ben più angosciosi di quelli che assillarono il famoso biologo. Romm, evidentemente incantato dallo slancio volontaristico e dalla febbrile dedizione di Vitia,

commette l'errore di accentuare troppo questo momento della personalità del suo eroe e — a larghi sprazzi — concorre ad ammorbidire i più vibranti e vasti termini del dilemma posto alla base del film. L'esaltazione dell'eroismo scientifico, insomma, lo distrae a detrimento di una trattazione più salda e coerente.

In un difetto pressappoco analogo cade pure *Anni verdi* di Konstantin Voinov, che disegna il ritratto di un aderente al Komsomol, operaio ventitreenne, eletto deputato al Soviet e impegnato nella edificazione di una città dove,

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

a ieri, si stendeva la taiga. Dal profilo tratteggiato si desumono alcuni caratteri tipici della gioventù sovietica: una inflessibilità ideologica, un ardore pionieristico, una partecipazione attiva per le sorti del paese, una fede incrollabile nella causa del comunismo, un'ansia di migliorare il consesso in cui si vive. Voinov contrappone a questi requisiti, che scaturiscono da una società protesa verso il futuro, l'opaca, sorda, grigia e ottusa insensibilità dei burocrati, l'immobilismo dei conservatori, gli ostacoli frapposti a tutto ciò che rappresenta la premessa a una nuova misura del consorzio civile e sociale. L'intendimento polemico che lo nutre è sferzante e pungente: il bersaglio viene centrato con sicurezza, senza tentennamenti, ambiguità e riserve mentali. Non v'è traccia di abbellimenti artificiosi nel quadro propositivo: coraggiosamente si indicano gli angoli bui di un sistema, che non si nega all'autocritica. Il modello di giovane sovietico suggeritoci è esente dai vizi della retorica e ci permette di cogliere, qua e là, ombre che rendono plausibile e umano il comportamento del volenteroso e dinamico Nikolai. Eppure sul suo capo scorgiamo ancora l'aureola di una esemplarità, tempestate sì di correttivi collaterali, ma nella sostanza fastidiosamente edificante. Voinov, ad onta dei suoi generosi sforzi, non riesce affatto a liberarsi da un proposito pedagogico, che incide, in maniera definitiva, sull'esito complessivo del film.

Una solenne delusione procura *I colleghi* che Sakarov ha diretto richiamandosi a una novella di Axionov imperniata sull'incontro fra diverse generazioni. Lo spunto iniziale del film non manca di riferimenti calzanti e stuzzicanti; il tema dell'incomprensione tra padri e figli e dell'affacciarsi alla ribalta di quesiti e bisogni sconosciuti alla leva che ha sopportato l'oneroso fardello della rivoluzione e della seconda guerra mondiale, era così allettante da legittimare una indagine in profondità. Ma Sakarov ha preferito accontentarsi di una diagnosi quieta, prudente, timida, più preoccupata di constatare l'esistenza del problema, conciliando gli antagonismi, che di giungere alla verità. Il suo conformismo è imperdonabile e, per molti versi, ci rinvia a certi filmetti hollywoodiani falsamente problematici, che annegano negli artifici dello spettacolo e nella scaltra e opportunistica calibratura delle emozioni i presupposti più stimolanti. Echi hollywoodiani sono captabili anche in *Ballata ussara* di Eldar Riazanov, di cui rammentiamo un *musical* gaio, nella sua inconfondibile modestia, *Notti di carnevale*. E' questa un'operetta piuttosto ingenua, che poggia sui travestimenti di una leggiadra fanciulla, dal volto d'impertinente monello, la quale indossa la divisa militare e va a combattere contro le armate napoleoniche, al seguito di un aiutante e intrepido ufficialetto che la chiederà in sposa. L'intrattenimento non serba sorprese; sebbene movimentato da sparatorie, cavalcate, canzoni e schermaglie sentimentali, con premeditata e sleale insistenza introduce nelle pieghe del futile intrigo accenti patriottici, la

cui amplificazione suscita un senso di fastidio irrimediabile.

Viceversa ogni diffidenza ha superato *Resurrezione* di Mikhail Schweitzer, un felice adattamento dell'omonimo romanzo di Tolstoj, a più riprese trasferito sullo schermo in una serie di edizioni melodrammatiche e fumettistiche. Parlare di rivelazione sarebbe inesatto poiché è risaputo che i registi sovietici, e non da oggi, hanno la rara virtù di accostarsi al patrimonio letterario nazionale con una squisita sensibilità culturale. Nondimeno, nella trasposizione di Schweitzer scorgiamo qualcosa di più che un gusto illustrativo particolarmente allenato, un rispetto ossequioso allo spirito del libro tradotto in immagini cinematografiche, il culto della ricostruzione puntigliosa di un'epoca e di un'atmosfera. Malgrado l'eccessiva prolissità di un'esposizione, che segue di pari passo l'andamento della struttura tolstojana, *Resurrezione* ci rivela un autore il quale reinventa il testo letterario, plasmandolo nei modi peculiari dell'espressione filmica. Forse gli muoveremmo il rimprovero di avere forzato, nel finale, in cifra laica e rivoluzionaria, il destino di Katiuscia, violentando l'essenza religiosa del messaggio lanciato da Tolstoj; ma in questo caso siamo indotti a preferire una chiave interpretativa autonoma e opinabile piuttosto che riscontrare i frutti di una egregia calcomania. Comunque se ne giudichi la prospettiva ideale, non v'è dubbio che *Resurrezione* contiene pagine di eccezionale vigoria stilistica che s'inseriscono nel più fecondo filone della cinematografia sovietica e rimandano al magistero di Pudovkin. La partenza dei deportati per la Siberia, la meticolosa e caustica pittura del processo intentato a Katiuscia, l'acre satira del fariseismo dei benpensanti, il soggiorno del principe nei corridoi del ministero della giustizia a Pietroburgo, l'allucinante sequenza del parlatorio nel penitenziario, il capitolo in cui Nechliudov è assediato da bambini affamati, i lunghi brani del carcere femminile oltrepassano i limiti della sapienza rievocativa e attestano la presenza di un regista ricco d'inventiva, fine nell'opera di intarsio e di cesello, e al contempo capace d'impennate epiche e di approdare a una scarsa intensità.

Tirando le somme, confermeremo nuovamente l'impressione avuta in altre circostanze. Vibra nei film sovietici di recente estrazione un'insofferenza per gli schemi che erano stati codificati nel passato; insofferenza che traspare associata a un anelito di ricerca contentistica e linguistica, sulla quale incombono remore di non scarso rilievo e obiettivi impedimenti che risalgono a una cultura la quale ha sofferto di un prolungato isolamento. Tuttavia, nuovi orizzonti si dischiudono, nuove idee ed energie affiorano e la spinta che le vivifica promette di favorire una crescita rigogliosa: il «disgelo» è un processo inevitabilmente contraddittorio ma irreversibile, ha il respiro dell'avvenire che travolge, prima o poi, le barriere stagnanti della conservazione.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita - ANNO XX/numero 9 - marzo 1963 - Cesare Zavattini (pagg. 27-28)

Caro Fellini

Diario di Zavattini



Cesare Zavattini

Roma, 16 febbraio 1963. Nella saletta della Titanus c'erano Spagnoletti con la moglie, Vigorelli, Lorenza Trucchi, Guglielmo Biraghi, Pintus anche lui con la moglie e poi arrivò Patti, poi Moravia e un minuto dopo Pasolini, ma la luce si era già spenta e sullo schermo appariva sul fondo nerissimo il titolo bianchissimo del film di Fellini. Non mi spostai più neanche di un millimetro. Ero corso lì come a una prima di Chaplin. La grande ombra di Carlo Emilio Gadda mi passò davanti sottraendomi un fotogramma. Le prime immagini furono qualche cosa di mai visto: un ingorgo di auto a Porta Pinciana, e le facce della gente, costrette a guardarsi nella sosta da dietro i finestrini, erano scolpite monumentalmente dal silenzio senza perdere nulla della loro quotidiana probabilità; non si sentiva infatti né un claxon, né uno degli infiniti stridori, rumori che pure ci sono sempre nell'aria, in quei casi, come cornacchie, aquile o colombe. Nessuno riuscirà a dare meglio di Fellini una di queste soste di fronte a un semaforo rosso, quando gli occhi s'incontrano all'improvviso e si reprime un urlo che stava uscendo per essere stati scoperti e per aver scoperto un barbaglio di verità; ma ecco il verde, e tutto rifluisce in qualche idea ricevuta. Incantato esterefatto allargai ancora di più gli occhi come fa una donna con le gambe quando il primo contatto le promette la felicità. Le cose che vidi dopo, però, furono come di un altro autore, (sempre portentoso) più dolce, più vago. Secondo il solito non me ne accorsi subito: nel tornare a casa non facevo che lodare Fellini con esclamazioni sulle sue prestigiose figurazioni e rievocazioni, i tre confessionali, le ascetiche costole del cardinale e i vapori sulfurei che lo avvolgono, la macchina da presa che palpa lo spazio e ce ne fa sentire perfino la curva, la fluida e armonica scomposizione dei piani narrativi, temporali. Il marchese Altoviti non mi contraddiceva. Ma senza avvedermene stavo lontano da ogni giudizio morale. Un'ora dopo, dissi infatti a Fellini che ero molto emozionato, molto commosso. Rispose che questo gli bastava, e che adesso avrei capito perché non gli era stato possibile raccontare prima né agli amici né ai nemici una storia nata giorno dopo giorno, con la quale sentiva di aver compiuto più che un bel film un atto di liberazione. Evviva, dissi. Mi ero già messo una bella cuffia rosa per andare a letto, quando un familiare mi domandò che cosa pensavo del film i Fellini.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Passavano le ore, le ore che limando vanno i giorni, i giorni che rotondo vanno gli anni, e il nostro Fellini si era sentito in crisi, cominciò. Non sapeva che film avrebbe dovuto fare, aveva anche il dubbio di essere finito. Si trovava insomma nella condizione ideale per covare un altro film importante, forse un capolavoro. E una mattina ebbe l'illuminazione: il più grande affare poetico è quello della cruda sincerità. Portare se stessi sullo schermo era una operazione che avrebbe lasciato gli altri anni dietro, a sciacquarsi l'ombelico con le antiche metafore. Decise pertanto di confessarsi in faccia al mondo (c'era in lui un misto di umiltà e di presunzione, forse come nei santi) e si andava convincendo che avrebbe detto tutto. Un cinema che non era soltanto cinema, ma qualche cosa di più; e si sarebbe offerto agli altri come chi dà un occhio. Almeno così suppongo che si siano svolte le cose nel foro interno di Fellini, anche se poi gli è mancato il coraggio di presentarsi lui in persona e si è mascherato da Mastroianni. «Dirò tutto egualmente» deve essersi ripetuto con fervore. Ha detto tutto? Che cosa ha detto? E qui, messomi su un'asse inclinata, precipitai verso una valle di dubbi, in fondo alla quale stetti come il masso manzoniano. Ha approfittato Fellini della straordinaria occasione? Aprire una finestra, affacciarsi, e trovare decine, centinaia di milioni di persone che aspettano proprio Fellini, francesi, cubani, irakeni, americani, spagnoli, svedesi, indiani, turchi, giapponesi, congolesi, australiani. Questo è il cinema, e mi pare di non averlo mai capito bene quanto adesso parlando di Fellini al quale è toccato in sorte di essere l'atteso, l'incaricato, nella misura stessa del suo meritato successo. A lui toccava esprimere le nostre odierne pene, i nostri problemi. Ma sono troppi. Ne basta uno solo. C'è da scegliere, tradendo anche le leggi stesse dello spettacolo pur di comunicare qualche cosa che sia semplice, chiara, tremenda ma vera. Qualche cosa di segreto e tuttavia di pubblico, da poter dire agli altri quanto più si scende in sé: *di te si tratta*. Il cardinale forse avrebbe usato il latino: *hic tua res agitur*. Ma Fellini non si preoccupa certo di storicizzare le sue scoperte individuali, come postula una nuova cultura. Gode invece della sua diaristica da isolato, crepuscolare. Per questo lo scompenso tra la resa plastica dell'opera e il suo messaggio è tanto forte. Tutto appare grandioso progredito e sincero ma lo spirito dentro è meno grandioso meno progredito meno sincero. Che cosa dovrebbero ricavarne quei popoli di cui ho fatto l'elenco e altri ancora? Niente. Dirà qualcuno difendendo la solitudine di Fellini in nome della libertà. Non parliamo più lasciamo lo studio della sociologia dell'arte ai tecnici (viene fatto però di pensare a Pavese con la macchina da presa in mano). Fellini si accetta a priori togliendo all'autobiografia il suo proprio senso della ricerca, la sospensione. Così lui che poteva essere quello del secondo scatto dell'anima nel nostro cinema (un cinema più del cinema, ripeto) ha rifiutato ogni

contatto che vada al di là del sentimento, della nostalgia. E' il film desinet diplomaticamente. Nessuno scrittore avrebbe potuto fare per mezzo dei libri quello che ci aspettavamo da Fellini; erano le nostre coscienze che aspettavano. Tutto sarebbe stato buono, valido, utile, non so, il dramma di uno che decide di diventare un eroe della sincerità e poi mente anche a se stesso, o non ci va in fondo per i rischi che l'esperimento comporta; il dramma di un cattolico che non crede in Dio e crede nella Chiesa o il contrario, di un apolitico il giorno delle elezioni, di un ossessionato dal sesso, di uno senza unghie che non riesce ad aggrapparsi agli avvenimenti, il dramma di un egoista che non vorrebbe esserlo o di un comunista che vorrebbe esserlo e non ci riesce, o di un mezzo e mezzo in ogni cosa (ah quel mezzo numero che manca nel titolo, e che sembra promettere una sofferza carenza) purché fosse un dramma e non una finzione di dramma. Per quale ragione dovrebbe ammazzarsi il protagonista che a un certo punto ipotizza anche di ammazzarsi? Non ha drammi, non ha problemi di fondo. Se non ci fosse l'ombra di Federico in tutti i fotogrammi dovremmo riconoscere che non siamo riusciti a sapere di che regista si tratta, e che film vorrebbe fare. E se concordiamo l'equazione Mastroianni-Fellini sorgerebbe subito il dubbio che la trama esige uno spettatore informato non tanto sul cuore degli uomini quanto sulla vita, sulle opere di Fellini. Una punta di vanità mi pare ci sia in questo senso, nella struttura del racconto, aggravata dal vedere poi che la crisi non è crisi, e i peccati sono secondo me veniali. Di mortale c'è solo un peccato, che l'autore si è eretto a simbolo di un certo moderno errare, propone scontate assoluzioni in un mondo che non ha neanche più le parole adatte per tenere dietro ai fatti che stanno giganteggiando intorno a noi e dentro di noi. Può sembrare irrispettoso, verso uno col suo talento, dire che il film di Fellini è pertanto un inganno, e là dove ti prende, ancora più inganna. Le immagini sono a una a una magistralmente «passate» come la cacciagione per i golosi, e Fellini più che a un processo ci fa assistere a un banchetto, e lui mangia, senza pudori, gusta quasi con femminile piacere, mangia il cielo, le colonne, i vestiti, le luci, i riflettori, le scalinate, i visi. Per cui alla finestra del mondo, di cui parlavo in principio, si affaccia

un Federico che con la bocca sporca di crema, dice: sono un bugiardo, come ci fossero i gesuiti che dopo la parola *fine* lo castigheranno mettendogli le orecchie d'asino. E' felice anche nel dire che è un bugiardo. Il cardinale non vorrebbe che lui fosse felice ma Fellini non ha osato impiccare il cardinale e si è accontentato d'impiccare il critico, dopo avergli messo sulle labbra delle frasi e prestatagli una faccia che ne ha fatta una persona piuttosto impotente quando doveva essere una potente persona. I critici bisogna collocarli nel loro valore e dopo, casomai, ammazzarli. Avremmo voluto sentire le grida notturne della sua lotta con qualche antagonista. Ma non ce ne sono nel film, e il film sembra pieno di antagonisti e di problemi. A questo punto mi fermai col terrore di apparire ingiusto come un vecchio, caro Fellini.

Roma. 27 febbraio 1963 — Ricevo in questo istante un espresso speditomi da Parma ieri. E' di due giovani Barbieri e Calzolari: «Scriviamo questa lettera di accompagnamento al nostro cortometraggio (che forse le sarà già arrivato) per spiegare brevemente le soddisfazioni e le difficoltà di questo nostro primo lavoro. Innanzi tutto una precisazione tematica. Il tema del concorso era infatti la pace, e la pace trova posto nel nostro cortometraggio nelle ultime parole pronunciate dallo speaker. Questo per un motivo: la logica insegna che di un concetto possono essere date due definizioni che si integrano a vicenda, una positiva ed esauriente (dire, nel nostro caso, che cosa è la pace) ed una negativa ed insufficiente, se si vuole, ma ugualmente necessaria (dire che cosa non è la pace). Dopo qualche discussione noi decidemmo di scartare la prima. Era infatti piuttosto difficile trovare o ricostruire un fatto esemplare, paradigmatico del concetto marxista di pace (che è il nostro concetto), come spontanea conseguenza di una società di liberi e di uguali. Così abbiamo preferito rivolgerci a quello che la realtà ci offre tutti i giorni, che non è spettacolo di pace e che tuttavia ci offriva la possibilità di costruire, per contrasto, un discorso sulla pace.

Decisi dunque a dire come nel nostro mondo non sia possibile la pace, ci si presentò di nuovo la necessità di scegliere tra il documentario strettamente inteso e la ricostruzione della

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

realtà. Di nuovo spinti dalla mancanza di soldi e di tempo (siamo entrambi studenti e non possiamo dedicare tutto il nostro tempo al cinema) ci soccorsero una frase di Rotha sul documentario (che abbiamo messo in didascalia) e la tecnica teatrale di Brecht. Fu così che decidemmo di ricostruire in laboratorio, per così dire, le esperienze del proletariato europeo esemplificate attraverso le vicende di un gruppo di giovani, ponendo in rilievo le contraddizioni fondamentali di una società che, in quanto tale, è basata su un «contratto sociale» che presuppone un reciproco rispetto, e che tuttavia tende per natura non solo allo sfruttamento di classe, all'inasprimento dei rapporti tra le classi (le dittature borghesi, da Mussolini a De Gaulle, lo dimostrano), di una società insomma che «educa alla violenza». Tutto questo in laboratorio, si è detto, in un capannone cioè, lungo 60 metri e largo 15 che ci ha permesso di ricostruire due fabbriche e uno sciopero, cose che riprodotte realisticamente avrebbero preteso un impiego di mezzi per noi impossibile.

Questo per la parte ideologica. Per la realizzazione pratica ci sono state d'ostacolo difficoltà d'ordine diverso. La prima d'ordine esterno, è stata quella finanziaria: il cortometraggio ci è costato 110.000 lire ed è stata una fatica notevole radunare questi soldi. Alleghiamo comunque il bilancio, che è andato molto oltre il preventivo fatto perché noi speravamo di cavarcela con 70.000 lire.

Le altre difficoltà sono di ordine tecnico: abbiamo dovuto girare senza carrello (ne abbiamo fatto uno di fortuna che però si è dimostrato inefficiente) e con una cine presa, una Bolex Paillard, antidiluviana, dotata di obiettivo a fuoco fisso. Ciò che non solo ha danneggiato la fotografia, ma ci ha limitati anche per quello che concerne i moti di macchina e i primi piani che nelle nostre intenzioni avevano maggior rilievo di quanto non abbiano avuto nella realtà (è stata infatti nostra costante preoccupazione cercare di evitare, dato che il film si svolgeva tutto in interni, di fare del teatro filmato). Abbiamo comunque imparato che val la pena di girare a 35 mm., perché, con una spesa di poco maggiore, disponiamo di materiale più moderno ed efficiente.

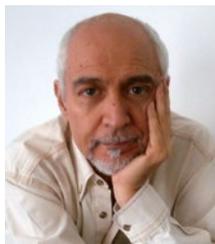
Enormi difficoltà per il sonoro. Non avevamo più soldi e abbiamo dovuto accontentarci di doppiare il film su nastro magnetico, con una voce sola. L'accompagnamento musicale (l'ottava di Beethoven) non ha niente a che fare con il film: l'abbiamo scelta per il tono uniforme che serviva a coprire il rumore del proiettore nelle pause del parlato. (Ci si scusi il lapsus dello speaker: «cupido» invece di «cùpido»).

Noi speriamo che il cortometraggio Le piaccia. Sappiamo che non è bello, abbiamo però la presunzione di ritenerlo interessante. Se le cose stanno così speriamo anche di avere il suo appoggio per quel documentario sulla crisi dell'agricoltura nella provincia di Parma, che avremmo intenzione di girare questa estate».

Cesare Zavattini

I dimenticati #91

John Williams



Virgilio Zanolla

Spesso è difficile riconoscere il merito del caratterista (dico «del caratterista» e non «del bravo caratterista» perché i caratteristi sono tutti bravi per definizione, altrimenti durerebbero meno d'un film), ma è certo che molte opere cinematografiche si reggono sulle loro spalle più che su quelle dei protagonisti: quando poi egli si trova a lavorare con interpreti di merito e con un regista motivato e coscienzioso, possono sortire capolavori da mandare in sollucchio. Caratterista sopraffino è stato il britannico John Williams, uno dei più duttili e sofisticati del passato secolo: una figura che, per via delle sue interpretazioni in molte celebri pellicole, lo spettatore italiano ricorda senz'altro, sebbene il più delle volte ignorando chi sia.

Nato il 15 aprile 1903 a Chalfont St. Giles, un villaggio nella campagna inglese del Buckinghamshire situato una quarantina di chilometri a nord-ovest di Londra, Hugh Ernest Leo, altrimenti detto John, era figlio del colonnello Alfred Ernest e di Mary Roome. Studiò al prestigioso Lancing College di Lancing, nel West Sussex, dov'ebbe tra i compagni di classe il futuro scrittore Evelyn Vaughn, e nel 1916, all'età di tredici anni, debuttò in palcoscenico, ricoprendo piccoli ruoli: fu John in *Peter Pan*, il bambino che non voleva crescere di James Matthews Barrie, al New Theatre di Londra, e apparve anche in *The Ruined Lady* di Frances Nordstrom; nel '18 impersonò Billy Le Blas in *The Law Divine* di Henry Vernon Esmond al Wyndham's Theatre. Crescendo, il suo amore per la recitazione si fece preponderante: sicché nel 1924, dopo otto anni d'intenso apprendistato, sostituì un attore di fama come Francis Lister nel ruolo di Clifford Hope in *The Fake* di Frederick Lonsdale. Lo stesso anno, sbarcò a New York con la compagnia di Godfrey Tearle, che il 6 ottobre portava in scena all'Hudson Theatre il dramma di Lonsdale.

Allora come oggi, Broadway rappresentava la Mecca del teatro per gli attori di tutto il mondo. Molto professionale, bravo e fortunato, John riscosse subito grande successo nella commedia *A Kiss in the Taxi* di Clifford Grey, adattamento della pièce francese *Le Monsieur de cinq heures* di Maurice Hennequin e Pierre Veber, accanto all'allora ventiduenne Claudette Colbert, che rappresentata al Ritz Theatre a partire dal 25 agosto 1925 ebbe 103 repliche, e due anni dopo venne trasposta in un film, anch'esso di ottimo esito, diretto da Clarence Badger e interpretato da Bebe Daniels. Fu l'inizio della sua carriera sui palcoscenici americani, che durata quattro decenni, per un totale di oltre trenta spettacoli, fu ricca di soddisfazioni, e lo portò a recitare a fianco di 'mostri sacri' quali Ethel Barrymore, Helen Hayes (in *Alice Sit-by-the-Fire* di Barrie, 1945) e Gertrude Lawrence (in *Pigma-*



John Williams in "Il delitto perfetto" (1954) di Alfred Hitchcock

lione di George Bernard Shaw, 1946).

Se il teatro rimase il suo grande amore, è pur vero che John fu molto attivo anche nel cinema e in televisione. Secondo varie fonti, il suo primo approccio con la settima arte risalirebbe al 1930, nel cortometraggio *The Chumps* di Mack Sennett: ma in realtà non si ha modo di scorgerlo in alcuna scena di questo short. Fino ai primi anni Quaranta, egli prese a parte ad alcune pellicole, tuttavia senza mai essere accreditato: da *È arrivata la felicità* (Mr. Deeds Goes to Town, '36) di Frank Capra, a *The Big Blockade* di Charles Friend, e *The Nest of Kim* di Thorold Dickinson, entrambi del '42. Quello stesso anno, stavolta col suo nome, apparve anche nella commedia *The Goose Steps Out* di Basil Dearden, nel piccolo ruolo del maggiore Bishop, e nel bellico *Audace avventura* (The Foreman Went too France) di Friend, vestendo i panni di un capitano inglese. Grazie al suo fisico - era alto 188 centimetri, aveva intensi occhi azzurri, volto regolare e aspetto signorile - John faceva la sua figura in uniforme, ma per il suo tutto britannico *aplomb* non riusciva meno credibile ed efficace in livrea da maggiordomo, in toga da avvocato, nei panni d'ispettore: ovunque, insomma, al personaggio fosse richiesta una certa distinzione. Per il suo successivo impegno cinematografico egli dovette attendere cinque anni: in compenso, esso segnò il suo fortunatissimo incontro con Alfred Hitchcock, che lo chiamò sul set de *Il caso Paradine* (The Paradine Case, '47) per interpretare - quantunque, e si trattò dell'ultima volta, non accreditato - il personaggio dell'avvocato Barrister Collins, collega e collaboratore del brillante Anthony Keane (Gregory Peck). L'anno seguente interpretò un altro avvocato, stavolta dell'accusa, nel drammatico *Il sorriso della Gioconda* (A Woman's Vengeance) di Zoltán Korda.

Nel '51 fu Mr. Foster nel thriller *Kind Lady* di John

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Sturges, quindi Archbald Puffin nell'avventuroso *Il bandito di York* (The Lady and the Bandit) di Ralph Murphy, e nel '52 il generale Sir Henry Harrison in *Bagliori ad Oriente* (Thunder in the East) di Charles Vidor: in quest'ultima circostanza apparve per la prima volta coi baffi, che si rivelarono un elemento determinante per definire la sua figura. Nel '53 Hitchcock lo chiamò di nuovo a lavorare con sé, nel film che dette a Williams la maggiore popolarità e le maggiori soddisfazioni professionali; uno dei capolavori del regista inglese, girato quasi tutto in un unico ambiente domestico: il thriller *Il delitto perfetto* (Dial M for Murders, '54), dove l'attore di Chalfont St. Giles compartì la scena a pari dignità con Grace Kelly, Ray Milland e Robert Cummings. La pellicola, tratta dall'omonimo e fortunato dramma teatrale di Frederick Knott e sceneggiata dallo stesso autore, venne girata in appena trentasei giorni negli studi Warner Bros. di Burbank. In essa, Williams aveva la parte dell'ispettore capo Hubbard, ruolo che aveva già ricoperto con grande successo a Broadway nel dramma di Knott, tanto che proprio nel '53 la sua brillante prestazione teatrale gli aveva meritato il Tony Award come attore non protagonista. Difficile dimenticare il momento in cui, meditando su come incastrare alle sue responsabilità il brillante ex campione di tennis Tony Wendice (Milland), che ha tentato di fare uccidere la moglie, col bocchino della pipa egli si pettina gli inappuntabili baffi. Giova ricordare come quattro anni dopo l'attore tornò a interpretare lo stesso personaggio in un episodio televisivo dall'identico titolo facente parte della serie *Hallmark Hall of Fame*.

Subito dopo *Il delitto perfetto* John lavorò in un altro memorabile film, la deliziosa commedia sentimentale *Sabrina* di Billy Wilder ('54), dov'ebbe il ruolo dell'autista Thomas Fairchild, padre della protagonista, interpretata da Audrey Hepburn; la pellicola venne proiettata in anteprima il 3 settembre 1954 a Toronto, e il 23 dello stesso mese a New York e Los Angeles. Per la sua attuazione, quell'anno egli venne premiato dal National Board of Review of Motion Pictures quale miglior attore non protagonista. Seguì, ancora nel '54, il musical *Il principe studente* (The Student Prince) di Richard Thorpe, in cui interpretò Lutz. Poi Hitchcock lo volle nell'indimenticabile *Caccia al ladro* (To Catch a Thief, '55), nella parte del flemmatico H. H. Hugson, funzionario della compagnia assicuratrice Lloyd's di Londra, inviato in Costa Azzurra per fare luce su una serie di furti di gioielli; un'altro bellissimo personaggio, che John impersonò da par suo. Quell'anno 'Hitch' lo chiamò anche a lavorare con lui per la televisione, dove l'attore aveva esordito nel '51, nel suo programma *Alfred Hitchcock Presents*, una serie a puntate durata fino al 1959, e trasmessa in seguito anche nel nostro paese: John apparve in ben dieci episodi, tra la prima, seconda e quarta stagione, guadagnando larghissima popolarità anche tra il pubblico televisivo.

Nel '56 egli prese parte a due film: fu il brigadiere Russell nel bellico *Operazione Normandia* (D-Day the Sixth of June) di Henry Koster, e John T. 'Jack' Blessington nella commedia sentimentale *Una Cadillac tutta d'oro* (The Solid Gold Cadillac) di Richard Quine. Nel '57 fu il colonnello Whittingham nella commedia *La bionda esplosiva* (Will Success Spoil Rock Hunter?) di Frank Tashlin, con Jayne Mansfield; Irving La Salle Jr. nel dramma sentimentale *L'isola del sole* (Island in the Sun) di Robert Rossen, accanto a Joan Fontaine, James Mason, Joan Collins, Stephen Boyd, Dorothy Dandridge ed Harry Belafonte; il procuratore Brogan-Moore, consigliere dell'avvocato penalista Sir Wilfrid's Robarts nel thriller *Testimone d'accusa* (Witness for the Prosecution) di Billy Wilder, a fianco di Charles Laughton, Elsa Lanchester, Tyrone Power e Marlène Dietrich: questa sua, un'altra parte difficile da dimenticare.

Nel '59 apparve nei panni di Gilbert Dickinson nel drammatico *I segreti di Filadelfia* (The Young Philadelphians) di Vincent Sherman, con Paul Newman, Barbara Rush, Robert Vaughn, Brian Keith, Alexis Smith, Diane Brewster e Billie Burke. L'anno seguente interpretò Delton nella commedia di fantascienza *Un marziano sulla terra* (Visit to a Small Planet) di Norman Taurog, con Jerry Lewis, e il brillante e acuto ispettore Brynes nel noir in *Merletto di mezzanotte* (Midnight Lace) di David Miller, con Doris Day, Rex Harrison, John Gavin e Myrna Loy.

Nel decennio Sessanta partecipò a sette film: fu il simpatico truffatore Peregrine Upjohn nella commedia di Henry Koster *Erasmus il lentiginoso* (Dear Brigitte, '65), Jonathan Martin nel romanzone biografico *Jean Harlow, la donna che non sapeva amare* di Alex Segal (Harlow, id.), Frederick Duval nella commedia *Questi pazzi agenti segreti!* di Norman Abbott (The Last of the Secret Agents?, '66), l'ambiguo Gerald Waverly nel musical *Fermi tutti, cominciamo daccapo!* di Norman Taurog (Double Trouble, '67), il generale Francis Mayhew nella commedia bellica *Guerra, amore e fuga* di Jack Smight (The Secret War of Harry Friggs, '68), e il dottor Finache nel vaudeville *La pulce nell'orecchio* di Jacques Charon (A Fine in Her Ear, id.). Nel '70 Billy Wilder lo chiamò a lavorare nella commedia-giallo *La vita privata di*

Sherlock Holmes (The Private Life of Sherlock Holmes), la terza pellicola che John intraprese con lui dopo i fortunatissimi *Sabrina* e *Testimone d'accusa*; purtroppo, a questo film non arrise altrettanta buona sorte: infatti, come raccontò lo stesso Wilder (che lo definì «il più elegante che avessi mai girato»), dopo un'anteprima «disastrosa» esso venne drasticamente ridotto di oltre il 30%, proprio nelle scene che vedevano l'impiego del nostro attore; per il colmo, le parti tagliate sono state irrimediabilmente perdute.

Nel frattempo, Williams aveva rinverdito la sua popolarità televisiva entrando nel '67 nel cast dell'apprezzatissima serie *Tre nipoti e un maggiordomo* (Family Affair) nel ruolo di Nigel French, il fratello del protagonista Mr. French, impersonato da Sebastian Cabot, ma in realtà sostituendo temporaneamente quest'ultimo, colpito da un attacco di aplessia. La sua ultima fatica in tv fu nel '79, nella prima serie televisiva di *Battaglie nella Galassia* (Battlestar Galactica, 1978-79), nell'episodio *War of the Gods*, dove recitò accanto al collega Lorne Greene. Ma grandissima fama gli dette anche la pubblicità: giacché per ben tredici anni, tra il 1971 e l'84, - un record nella storia della tv americana - egli apparve nello spot di grande successo *120 Music Masterpieces* (120 capolavori musicali), promuovendo con la sua innata eleganza una serie di LP di musica classica registrati e prodotti dalla Columbia House.

Nel cinema, le sue ultime apparizioni risalgono agli anni Settanta: fu Arthur Frankland nel giallo poliziesco *Il mastino dei Baskerville* (The Hound of the Baskervilles, '72) di Barry Crane, una celebre avventura di Sherlock Holmes, realizzata inizialmente per la tv ma distribuita in seguito anche nelle sale cinematografiche; interpretò il giudice nel musical di Daniel Mann *Lost in the Stars* (1974), Jameson nella commedia criminale di Norman Tokar *La gang della spider rosa* (No Deposit, No Return, '76), e Mansfield nella commedia western di Robert Butler *Teste calde e tanta fifa* (Hot Lead and Cold Feet, '78).

Ritiratosi a vita privata con un attivo di quasi quaranta film, altrettanti spettacoli teatrali, la partecipazione ad alcune serie per il piccolo schermo e più di quaranta apparizioni quale ospite in programmi televisivi, trascorse i suoi ultimi anni assieme alla moglie Helen, sposata nel 1929, in un condominio a pochi passi dal mare del quartiere elegante di La Jolla, presso San Diego, in California. Carattere cordiale ed equilibrato, persona onesta e gentile, egli riconosceva volentieri i meriti degli altri e aveva sovente parole di stima verso i giovani attori di talento, stupendosi - ad esempio - della facilità con la quale, nelle *soap opera*, essi fossero in grado di apprendere rapidamente parti spesso assai lunghe.

Colpito da un aneurisma, John Williams morì il 5 maggio 1983, all'età di ottant'anni e diciotto giorni. Non vi furono funerali; il suo corpo venne cremato.



John Williams con Audrey Hepburn in "Sabrina" (1954) di Billy Wilder

Virgilio Zanolla

Perù un cinema indipendente sulle Ande

Proseguiamo la nostra geografia del cinema col Perù, Paese Andino



Leonardo Dini

Il cinema peruviano risente dell'influsso sia della cinematografia latino americana, che di quella americana ed europea, in special modo ovviamente di quella ispanica. Nato a fine '800 con i corti, nel 1928 si ha il primo lungometraggio, curiosamente ad opera di un cineasta italo peruviano: *La perricholi* di Enzo Longhi: come è noto anche il Perù è zona di emigrazione italiana, anche se non di massa, come in Argentina e Brasile.

Si ispirano i primi film al genere documentaristico, seguono poi opere in stile di romanzo popolare, ispirate ai miti e leggende peruviani. Negli anni '40 già esiste una cinematografia sviluppata più di quella di Argentina e Cile,



"La perricholi" (1928) di Enzo Longhi

ma resta poi arretrata, a causa della forte instabilità del Paese.

Solo nel 1972, con l'impegno governativo a sostegno del cinema, si avvia una efficace fase di crescita del cinema peruviano. Negli anni '60 e '70 invece nascono film che riprendono, uno per tutti il regista Godoy, e citano, il cinema di Bunuel e Bergman, ma declinato con una poeticità visionaria e inedita. Soltanto negli anni '80 si crea il cinema peruviano contemporaneo, con opere significative, anche se mai questo movimento artistico ha ancora vinto l'Oscar e tuttora quasi limitato a un numero esiguo di nazioni. Non esiste ancora l'Onu del cinema, tranne l'Unesco e il cinema mondiale ancora non valorizza adeguatamente le cinematografie dei Paesi medi e piccoli, tranne rare eccezioni. In Europa e nel cinema italiano esiste una presenza peruviana, basti citare Blas Roca Rey, attore poliedrico, figlio dello scultore Roca Rey che fu addetto culturale della ambasciata peruviana in Italia negli anni '70. Il Perù ha sviluppato in parallelo al suo cinema e, per certi versi, prima, una scuola documentaristica celebre, quella di Cuzco.

In pratica il cinema peruviano è rimasto nazionale piuttosto che svilupparsi nella circolazione internazionale dei film, tranne le coproduzioni.

Basti citare il film ormai remoto, del 1998, *Pantaleon e le visitatrici*, di F.Lombardi, come raro esempio di film ben diffuso in Europa.

Il cinema peruviano nato come cinema di analisi sociale e dei rapporti umani, si è ispirato a Bergman, ma dagli anni '80 in poi, si è caratterizzato per l'indigenismo, vale a dire per la specializzazione nella difesa degli indios e della cultura Quechua andina. Al tempo stesso, ha sviluppato i temi della giustizia sociale e dei diritti dei lavoratori delle fabbriche e dei latifondi, così come dei diritti dei campesinos e degli abitanti delle regioni extraurbane e montane. È dunque, a tutti gli effetti, un cinema di vera rivendicazione sociale. Come se l'intero cinema europeo o italiano fosse quello di Ken Loach dunque. Anche per questo dispiace la mancata valorizzazione e diffusione internazionale del cinema peruviano tranne i suoi registi. Nel 1992 il Perù ha rilanciato in più fasi una iniziativa di sviluppo del cinema ma a tutt'oggi non è ancora emerso a livello internazionale un regista o un film o una produzione che siano rimasti in modo significativo e indiscusso nella storia del Cinema come capolavori. Paradossalmente invece si è sviluppato l'apporto, non secondario, di registi e attori e sceneggiatori peruviani, al cinema internazionale, in particolare a quello spagnolo e latino americano, un esem-



"October" - Octubre (2010) di Diego e Daniel Vega

pio è quello della regista Claudia Llosa, autrice de *Il canto di Paloma - La teta asustada*, del 2009 e che è anche sceneggiatrice e produttrice e crea in tal caso un film per il mercato spagnolo. La Llosa è stata vincitrice a Berlino dell'Orso d'Oro con questo film. Ma fa storia a sé. Invece films come *Aguirre il furore di Dio*, di Werner Herzog, sono storia del cinema e sono ambientati nel Perù dei Conquistadores Ispanici, ma non sono film peruviani ma ambientati in Perù e in questo caso si tratta di un successo mondiale creato in Europa. Altro caso emblematico è Daniel Vega, regista che citando Aki Kaurismaki, racconta in *October*



"Il canto di Paloma" - La teta asustada (2009) di Claudia Llosa

(*October*), la evoluzione del Perù contemporaneo e le sue nuove realtà. Anche qui troviamo un film per il mercato nord americano, ove ha avuto un buon successo, ma non si può definire semplicemente peruviano, perchè frutto di coproduzione. Vega è riuscito a vincere la Palma al festival di Cannes con questo film, il primo peruviano in assoluto a cogliere questo prestigioso traguardo, film che ha anche il record di essere il primo peruviano proiettato alla Mostra del Cinema di Venezia. Vega è un regista che fa inquadature da pittore, attento ai minimi sommovimenti dell'animo umano, però disegna anche un Perù affacciato sul futuro ma senza speranze. Il cinema di Lima quindi si affaccia nel mondo mediante le coproduzioni spagnolo peruviane o con gli Stati Uniti, ancora oggi. Proprio questo anno tuttavia è uscito il film italo peruviano di Bruno Ascenzo *La parola addio non esiste, Backpackers*, opera che si risolve tuttavia in una descrizione paesaggistica che è una elegia alla Natura. Interessante invece il crossover fra cinema e internet nella trama di *Web* di Michael Kleiman, film ambientato ad Antujo, in Perù.

Il film, giocando sul dualismo fra strade nella realtà e reti informatiche, prende lo spunto dal progetto *One Laptop for child*, creato da Nicholas Negroponte, studioso delle tecnologie sperimentali telematiche. Se in passato erano peruviani emigrati o al contrario dei registi di famiglie immigrate in Perù ulteriore paradosso, a realizzare i films maggiori, oggi grazie anche all'indigenismo, sono autori residenti in Perù ad affermarsi all'estero. Nel 2010 inoltre un gruppo di giovani registi peruviani ha proposto in Spagna e in Ungheria, *Una mirada al sur*, una rassegna volta a evidenziare la presenza in evoluzione del cinema andino in Europa.

Da *Sniper*, del 1993, coproduzione americano peruviana ambientata a Panama, e da *Fiamme in Amazzonia* del 1994, in poi, sono emersi titoli come quelli del regista peruviano Luis Llosa, autore di *Lo specialista*, (*The specialist*), film cult americano.

Quindi il cinema peruviano ha un futuro positivo ed è un cinema in crescita in un Paese giovane anche nell'arte del cinema.

Leonardo Dini

Un treno, un film #38

Le contrôleur des wagons lits (1935)



Federico La Lonza

Ci sono film ambientati su treni, ferrovie, stazioni, depositi ferroviari; altri sono incentrati su capostazioni, macchinisti, viaggiatori... e ce n'è almeno uno, quello che oggi mi accingo a proporvi, che ha quale protagonista un controllore dei wagons lits:

si chiama proprio così, *Le contrôleur des wagons lits*, lo presento col titolo originale in francese perché non ho potuto accertare se esso sia mai stato distribuito nel nostro paese e nella nostra lingua.

Girata nel 1934, questa divertentissima *pochade* venne diretta da Richard Eichberg: si tratta di una produzione franco-germanica (di cui esiste anche una versione tedesca ad opera dello stesso regista, *Der Schlafwagenkontrolleur*, con quali principali interpreti Georg Alexander, Olly von Flint, Theo Lingel e Gustav Waldau), basata sull'omonima commedia di Alexandre Bisson andata in scena per la prima volta la sera dell'11 marzo 1898 al Théâtre des Nouveautés di Parigi, che nel 1922, in Italia, aveva già ispirato *Il controllore dei vagoni letto* di Mario Almirante, con Oreste Bilancia, Leónie Laporte, Vittorio Pieri, Alberto Collo e Pauline Polaire.

La trama. Siamo nell'anno 1900: Albert Bernard (Albert Préjean) è un giovane controllore di wagons lits che ha l'hobby della meccanica, e nel suo tempo libero ha messo a punto un innovativo tipo di carburatore in grado di migliorare sensibilmente l'utilizzo del carburante e le prestazioni delle automobili. Nella sua smania di trovare un finanziatore che sponsorizzi la sua invenzione, accompagnato dall'amico meccanico Julien (Robert Goupil) egli si rivolge al direttore della fabbrica d'automobile Jupiter, Eugène Bernard (Lucien Baroux), il quale, - un gran provolone, disposto per qualche gonnella ad allargare i cordoni della borsa a pro d'uno spettacolo di varietà dell'impresario Moleaux (Lucien Callamand) - è sempre controllato dalla petulante, autoritaria, sospettosa e innamorata moglie Adèle (Alice Tissot). Per una serie d'imprevisti, con lui Albert non ha praticamente modo di parlare, può appena scambiare il biglietto da visita e accertare con reciproca sorpresa che portano lo stesso cognome. Ossessionato dalla consorte, il distratto direttore dona alla sua segretaria due biglietti per lo spettacolo serale avuti da Moleaux, ed ella li regala a Julien, che decide di recarsi con Albert. Quella sera Annie Bourguet (Danielle Darrieux), una graziosa e intraprendente ballerina di rivista, determinata a migliorare la propria situazione economica e il suo status sociale, progetta di circuire il facoltoso imprenditore Bernard per ottenere un impiego nella sua fabbrica d'automobili, partecipando al concorso della Jupiter

per chi proporrà la migliore frase promozionale, e indirizzandogli dei versi maliziosi. Quando viene informata da Moleaux che lo stesso Bernard sarà suo ospite in un palco, sottrae l'abito di scena della primattrice, l'indossa e si precipita nel palco attiguo a quello dove sa trovarsi Bernard. Il fatto è che in quel palco, col suo amico Julien si trova Albert, scambiato da tutti per Eugène Bernard dal biglietto da visita di quest'ultimo mostrato all'ingresso. Nell'equivoco cade anche Annie, ma pure Albert viene ingannato sull'identità di lei, giacché per agevolarla nella finzione l'amica sarta, venuta timidamente a reclamare indietro il vestito della primattrice, la chiama ossequiosamente "contessa". Profittando della situazione Albert invita Annie in un tabarin in cui si tiene una festa folclorica bavarese, dove però incontra il suo collega ferroviere nonché superiore Marcel (Robert Arnoux) in compagnia d'altri amici; leggermente alticcio, appreso che Albert si fa passare per il direttore della Jupiter, e stizzito perché finge di non conoscerlo, Marcel lo piglia garbatamente in giro, ripetendo la sua finta identità a tutti i presenti e asserendo che questi pagherà la consumazione di tutti, cosicché la canzonettista del locale gli dedica un brindisi canoro ripetuto dagli astanti. Albert apprende casualmente da Annie che la Jupiter ha organizzato un concorso automobilistico a Nizza, e medita di approfittare della gara per mostrare la bontà del suo carburatore. Durante un'esibi-



zione dei danzatori bavaresi, però, Annie si allontana discreta dal locale ed egli, che se ne avvede tardivamente, resta lì a crogiolarsi fino a festa finita, alle prime ore del mattino, con Julien e Marcel; quest'ultimo, prima di lasciare il tabarin dietro i due amici addebita l'ingente conto della serata presentatogli dal padrone del locale al direttore della Jupiter. L'indomani Eugène Bernard, basito davanti alla richiesta di quella spesa per lui incomprendibile, davanti all'improvviso arrivo della moglie si vede costretto a saldarla in fretta. Poco dopo, si presenta da loro anche Albert, perché intende proporre il suo carburatore per la gara automobilistica nizzarda: nell'occasione consegna al direttore della Jupiter il biglietto coi versi che Annie aveva consegnato a lui, credendolo l'imprenditore: ignaro, quest'ultimo chiede di leggergli il messaggio,



trovandosi poi in imbarazzo davanti alla moglie: in ogni caso, è proprio la frase di Annie a vincere il concorso per il migliore slogan sulla Jupiter.

Nel momento in cui tutti si recano in stazione dov'è in partenza il treno diretto a Nizza, per evitare di mostrarsi ad Annie (invitata a Nizza per aver vinto il concorso pubblicitario della Jupiter) in divisa da controllore Albert ottiene di farsi sostituire dall'amico Marcel; trova però Eugène Bernard, al quale per giustificarsi spiega che oltre ad essere inventore egli esercita anche quel lavoro: e poiché l'impresario, che corteggia Annie, chiede consiglio, gli suggerisce furbamente di presentarsi a lei con un nome fittizio; così il direttore della Jupiter le dirà di chiamarsi Adrian Durand, ma non potrà negare di essere sposato quando Marcel,

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

indotto da Albert, gli consegnerà davanti a lei delle pastiglie contro il mal di testa avute alla stazione da sua moglie Adèle con la raccomandazione di farle avere al marito. Di prima mattina, alla stazione di Marsiglia Eugène Bernard lascia il convoglio e si reca nell'hôtel dove spera di ritrovare Annie, che gli ha detto d'essere diretta lì. Giunti a Nizza, Albert e Marcel si recano all'hôtel Royal, e qui il primo, ancora confuso con l'imprenditore suo omonimo, incontra Annie e continua nella sua finzione; presto arrivano Julien e la sua fidanzata Margot (Vivian Grey). Intanto a Marsiglia, avendo cambiato la giacca senza prima trasferire in questa, portafogli e documenti, il direttore della Jupiter viene condotto al commissariato non avendo potuto pagare la consumazione in un bar; purtroppo, i suoi effetti personali sono rimasti nel bagaglio che ha destinato al suo prossimo soggiorno, appunto l'hôtel Royal di Nizza, ed egli si guarda bene dal trarsi d'impegno facendo avvisare la moglie.

Il giorno dopo, confidando nella sua finta identità, Albert porta Annie nell'officina della pista, dove in vista della gara, coi suoi amici viene montato per prova su un'auto il suo carburatore, che fornisce ottimi risultati. La sera, in hôtel, Albert e Annie partecipano con Marcel, Julien e Margot a un ballo in costume (Albert nella sua uniforme da controllore dei Wagons Lits), in cui sono quasi lì lì per confessare l'un l'altro la loro vera identità, Albert viene chiamato al telefono: Adèle Bernard crede di parlare al marito, e Albert non può fare altro che risponderle d'essere la sua anziana tata; ma prima di troncargli il dialogo, s'intromette in buona fede Annie, insospettendo la consorte dell'imprenditore.

La polizia marsigliese, che ha chiamato l'hôtel nizzardo, dove le è stato risposto che Eugène Bernard è alloggiato lì, decide di vederci chiaro e si reca in albergo, presentandosi alla camera di Albert: ad aprirgli è però Marcel, che per evitare guai all'amico si fa passare per l'imprenditore, e viene condotto nel locale commissariato, assieme a Julien e Margot. Quando Annie



chiede di Albert alla reception dell'hôtel, le viene detto che è stato arrestato: si reca allora al commissariato, ma ovviamente non lo riconosce. Nel frattempo, accompagnato dal commissario di polizia giunge in albergo il vero Eugène Bernard, ma Annie col quale s'incontra asserisce che egli è invece Adrian Durand. Di nuovo condotto al commissariato, il direttore della Jupiter ritrova Marcel, Julien e Margot; poco dopo giunge lì da Parigi Adèle Bernard, e finalmente conferma con documenti l'identi-



tà del marito.

La mattina della gara, alla quale assistono dalla tribuna anche Albert e Annie, la vettura della Jupiter procede in seconda posizione; ma durante il check-in viene montato sull'auto il carburatore di Albert, cosicché sul filo di lana la Jupiter riesce ad imporsi. Tutti festeggiano, meno Albert, che trova finalmente il coraggio di confessare ad Annie la sua vera identità: lei lo apprende entusiasta, confessandogli di non essere una contessa bensì una ballerina. Sicché, al momento di ricevere la coppa che riconosce il suo merito, Albert 'fuggè in auto, raggianti, con Annie.

Diretto con grande cura ai dettagli, il film di Eichberg (cineasta berlinese al quale si devono, oltre alla presente, altre riuscite pellicole, sia nel muto che nel sonoro), si avvale della straordinaria aderenza degli attori ai loro personaggi: non solo i protagonisti, anche le molte figure di fianco. La sceneggiatura tratta dalla pièce di Bisson è opera di Hans Fischer, Werner Kortwich ed Hertha von Gebhardt, mentre gli spesso pungenti dialoghi sono stati scritti da Jean Boyer e le musiche si devono a Will Meisel. Benché come si vede la maggior parte degli autori sia tedesca, il film - prodotto e distribuito dalla Bavaria Vandor Films, e proiettato per la prima volta in Francia il 16 febbraio 1935 e in Germania il 15 marzo dello stesso anno - grazie anche all'agile montaggio di Roger Mercanton offre un ritmo, uno spirito e un'allure tutta francese, che rendono *Le contrôleur des wagons lits* un piccolo capolavoro di comicità dispiegata nell'arco di 90 minuti. L'intesa tra Préjean e la Darrieux è perfetta: nella scena del ballo in costume, a un certo punto essi cantano pure efficacemente assieme; quanto a Lucien Baroux, gli va dato il merito d'aver dato vita a un Eugène Bernard insuperabile, tutto a contrasti: ciarliero e dissimulatore, stupito e sottilmente vanesio, distratto ma vivacissimo... I suoi duetti con la consorte sono impagabili, e la scena in cui, sul punto di scendere dal treno alla stazione di Marsiglia, intento a sistemare i polsini della camicia si congeda da Albert dimenticando di togliere il piegabaffi è solo una delle tante in cui rifugge il suo talento comico.

Questa deliziosa pellicola francese di metà anni Trenta meriterebbe d'essere più conosciuta: costituisce infatti un esempio magnifico di teatro nel cinema; a distanza di quasi novant'anni dalla sua realizzazione occorre notare come non abbia perso neppure un briciolo di freschezza, confermando il fatto che la genuinità paga sempre.

Federico La Lonza



Albert Préjean, controllore di vagone letto



Danielle Darrieux nel ruolo di Annie Bourguet

L'uomo flessibile

Prova, prova, prova: 45 gradi? Acqua! 60? Fuochino! 90? Fuoco!! Ti piace, eh? Dai che ti piace!

Si parla tanto di capitalismo flessibile, ma non sempre si dice cosa sia davvero, come agisca sulle concrete esperienze dei singoli e quanto influisca sulle biografie. Flessibilità, mobilità, rischio sono i fattori centrali del cambiamento nello scenario lavorativo contemporaneo. Finisce l'assistenzialismo, la burocrazia si riduce, l'economia si fa più dinamica, e la vita personale ne risente. Non esistono più stabilità e fedeltà all'azienda, che erano la forza del vecchio capitalismo; ora valgono incertezza, perenne innovazione, frenetico avvicinarsi di personale, ma non per questo scompaiono le forme di potere e controllo né le disuguaglianze nelle opportunità. Questo provoca nei lavoratori comuni senso di fallimento per l'incapacità di rispondere adeguatamente alle nuove sfide, mina alle radici la percezione di continuità dell'esistenza e della tradizione, erode l'integrità dell'io. Si manifesta una progressiva corrosione del carattere, le cui caratteristiche di stabilità, durata e permanenza sono in contrasto con la dinamicità, frammentarietà e mutevolezza del capitalismo flessibile. Lo si vede nei casi, narrati da Sennett, di Rico, figlio arrivato di immigrati italiani negli Stati Uniti. O di Rose, un'intelligente e insoddisfatta imprenditrice di mezza età. O dei fornai di un'ipertecnologica panetteria di Boston. E di molti altri come loro, protagonisti di questo illuminante e drammatico affresco delle micro-realtà quotidiane che sono il prodotto del nuovo capitalismo.

(Richard Sennett, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del capitalismo sulla vita personale*, Saggi UE Feltrinelli, MI, 2007, quarta di copertina)

Dio rimira la terra e si compiace: ho proprio fatto un bel lavoro. Poi vede dei cavatori che picconano sotto il sole e dice: ma quelli che fanno? L'arcangelo Gabriele: come che fanno?... Lo hai detto tu: lavoreranno con il sudore della fronte. Oh ma io scherzavo! Continua a guardare e vede rabbini, preti e imam che parlano del futuro dell'umanità. Quelli chi sono? Beh quelli sono i soli che hanno capito che scherzavi!

(Valter J. Bencini Orvieto, *Raccolta di 700 storielle di umorismo ebraico*, Angelo Pontecorboli Editore, FI, pg. 68)



Antonio Loru

Ho scritto questo pezzo prima di conoscere gli esiti del voto nelle elezioni politiche del 25 settembre. Ho scelto volontariamente di pubblicarlo a cose elettorali fatte, perché sono fortemente convinto che non cambierà niente, politicamente è del tutto evidente, in

Italia non esiste da tempo una classe politica, per il semplicissimo motivo che non esistono cittadini responsabili, dunque peschi dove peschi, la zuppa è questa brodazza immonda che ci viene servita da circa quarant'anni a questa parte. Nel nostro Paese c'è bisogno di una vera rivoluzione culturale, sociale e civile, a partire dai giovani e dai giovanissimi. I cambiamenti sono sempre stati promossi dai giovani, per ovvi motivi. Altrettanto ovviamente c'è bisogno di qualcuno che li formi i giovani. In questo momento storico giovani e formatori sono i punti deboli della nostra malandata società. Accavallavacca si potrà guardare in bocca? Si potrà essere intellettualmente onesti e guardare da una parte e pure dalle altre? Averne punti di vista differenti. Accavallata la vacca, è sulla crisi geopolitica mondiale, con gravissime ripercussioni sulla stabilità economica, la crisi politica e sociale in atto in Europa e nei Paesi africani, conseguenti al conflitto russo-ucraino (o ucraino-russo?) che intendiamo fare una riflessione, sul racconto che le potenti armate messe in campo dalle consorterie capitalistiche mondiali, con a capo gli Stati Uniti d'America, allo scopo di distrarre le masse dalle vere cause di questa guerra: il dominio neocolonialista dei mercati mondiali, che vede in campo gli interessi contrapposti degli Stati Uniti d'America da una parte, dall'altra della Federazione russa, con le altre due grandi superpotenze dotate di arsenali nucleari che stanno a guardare, ma verosimilmente paiono più vicine, per puro interesse materiale ovviamente, alla Russia che non agli USA. Conflitto, ucraino-russo, che è cominciato molto prima

del 24 febbraio di quest'anno come vogliono farci credere gli analisti filoamericani, cioè nel 2014, come concordemente riconoscono Putin e Francesco *Jorge Bergoglio*, il quale poi, come se non bastasse, per soprammercato aggiunge che *per i russi non deve essere piacevole sentire i cani della Nato che abbaiano alla loro porta di casa*. Se i russi (che hanno un poco il carattere dell'orso, com'è universalmente riconosciuto) si innervosiscono e reagiscono maldestramente, qualche motivo potrebbero pure avercelo! *Motivo, non ragione*, qui di *ragione*, da una parte e dall'altra, non se ne vede neanche l'ombra. Papa Francesco che è argentino e gesuita conosce bene tutte le malefatte statunitensi in America Latina: l'appoggio a Pinochet e al suo criminale governo militare in Cile, le trame oscure della CIA per rovesciare governi democraticamente eletti, che godevano della simpatia dei loro popoli, (Il Cile di Allende, l'appoggio ai militari responsabili di inaudite atrocità nei confronti dei giovani dissidenti in Argentina, ma anche il pluridecennale assedio all'economia di Cuba, il più bell'esempio di socialismo realizzato del Novecento). La lista delle ingerenze nella vita politica di altri Paesi, in America Centrale e Meridionale, in Asia (Medio e Estremo Oriente), in Africa, è lunghissima: 1846 Messico, 1887-89 Samoa; dal 1890 alla fine della Prima Guerra Mondiale: Hawaii, Cuba, Porto Rico, Filippine, Cina, Panama, Honduras, Nicaragua, ancora Messico, Haiti, Repubblica Dominicana; periodo tra le due Guerre Mondiali: Russia (oibò!), ancora Panama; periodo cosiddetto della Guerra Fredda (1945-1967): Corea del Sud, Cina, Grecia, Filippine, Egitto, (udite, udite: Italia!), Siria, Iran, Guatemala, Laos. Sempre Siria, Indonesia, Libano, Repubblica Democratica del Congo, Laos, Repubblica Dominicana, Cuba, Brasile, Iraq, Vietnam, Indonesia, Grecia; dal 1970 ai giorni nostri: Bolivia, Iraq, Cile (Allende dice niente?), Afghanistan, Polonia, El Salvador, Nicaragua, Grenada, Panama, Kuwait, Iraq (1,2,3), Jugoslavia, Iran, Territori palestinesi, Siria, Libia, Ucraina (guarda, guarda),

Yemen, Venezuela, ... [fonte: Wikipedia]. Delle bombe atomiche sul Giappone nell'agosto del 1945, (un Paese ormai sconfitto nella Seconda Guerra Mondiale, come la Germania e tutti i suoi alleati), lo fanno i nostri studenti dalle scuole dell'obbligo all'università? Boh! Non ne sono certo. E poi parliamo d'ingerenze russe nella vita politica di altri Paesi, Italia compresa! In Italia gli statunitensi sono oramai quasi ottanta (80) anni che ingeriscono, pesantemente! E che dire delle ingerenze di un altro Stato, piccolo, territorialmente, ma molto ascoltato dai politici italiani, da almeno novantatré (93) anni? Non muove foglia la politica italiana che il Sacro Sinodo Vaticano non voglia! La classica pagliuzza nell'occhio altrui e la trave nel nostro, di occhio. E in mezzo a tutto questo *bailamme* (che peraltro di festoso ha ben poco) i giornalisti che fanno? I potenti mezzi di distrazione di massa dei giornali padronali, delle televisioni pubbliche e private, la RAI in prima linea: che fanno? Invece di educare il popolo a chiedere ragione ai potenti della miseria crescente in cui



"Francesco" (Luigi Zara)

stanno riducendo la maggior parte della società, discettano amabilmente sugli unguenti e i lenitivi più adatti per ingoiare, si fa per dire, il rospo nell'attuale congiuntura politica, cosa non troppo difficile di questi tempi, vista la lunga preparazione alla flessibilità, i canonici 90 gradi che paiono diventati la naturale posizione degli individui delle classi inferiori nei rapporti quotidiani con i signori, i domini, i potenti, laici e chierici, delle istituzioni pubbliche e del management privato. In gran parte organici in maniera scandalosa a questo meschino sistema di potere che fa propaganda accusando *gli altri*, i nemici per partito preso, di fare loro propaganda; succubi, proni al servilismo e alla cortigiana adulazione, genuflessi ai poteri forti finanziari interni e internazionali europei e statunitensi, mestando nel fango, spacciando l'attuale Unione europea come Europa dei popoli quando altro non è che un

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

trust di banche che ci stanno levando pure le mutande dal culo. Ahinoi! Ho pochi dubbi sul fatto che le persone comuni, il Popolo, il Quarto stato, il protagonista della Rivoluzione russa e sovietica, se la siano passata maluccio nei settanta anni circa di vita dell'URSS, però volutamente, e scientemente, oggi in Occidente si cala il velo dell'oblio sui venti milioni (20) di vittime sovietiche nella Seconda Guerra Mondiale, senza il loro sacrificio le tanto celebrate democrazie europee forse sarebbero sorte, se, a babbo morto! Ma non sarebbe stato il primo dei problemi per le oligarchie che allora e oggi governano le democrazie europee: il vero problema era, allora come oggi, il comunismo. Per ironia della storia, se le popolazioni sovietiche hanno, per un motivo o per un altro versato sangue, sudore e lacrime, a trarne vantaggio dal comunismo sovietico è stato il popolo minuto, quella che fino agli Anni Settanta si usava chiamare classe operaia e tutto quanto sociologicamente vi ruotava attorno, dei Paesi democratici, Italia in primo luogo: lo spauracchio del *e noi faremo come la Russia Bandiera rossa trionferà, e noi faremo come la Cina, chi non lavora non mangerà*, ha consentito dalla fine del Secondo Conflitto Mondiale agli Anni Settanta del secolo ultimo scorso contratti di lavoro rinnovati annualmente sulla base della Scala mobile, Lo Statuto dei Lavorati; I Decreti Delegati del 1973-74, che introdussero la democrazia reale nelle scuole, cosa che attualmente gli studenti italiani non sanno cosa sia e non immaginano nemmeno. La scuola non insegna più la storia, meno che meno la storia moderna e contemporanea, racconta storielle ai bambini naturalmente intelligenti per renderli artatamente deficienti. Abbiamo tutti un'Unione Sovietica da piangere, per l'attuale sconfitta dei principi per la quale era sorta e che avevano gettato una luce di ottimismo progressista per le masse di diseredati di tutto il mondo. La Russia attuale è il frutto della sconfitta di questi ideali: Paese capitalista e imperialista, tale e quale gli Stati Uniti d'America e la Cina. È degli USA che dobbiamo avere maggiormente paura, perché il loro dominio sul mondo è chiaramente in crisi. Gli USA, il Paese e il popolo che hanno fatto più porcherie di tutti negli ultimi cento anni; l'unico Paese che finora ha usato la bomba atomica contro il Giappone già definitivamente sconfitto, onde evitare che altri togliessero quella provincia dell'Estremo Oriente ai loro progetti imperialisti del Secondo dopoguerra. Per quest'orrore nessuna democrazia occidentale ha mai chiesto l'incriminazione dei responsabili statunitensi di fronte a un tribunale internazionale per crimini contro l'umanità! È evidente, lo capisce anche un bambino che l'Europa avrebbe più interesse a trovare accordi con la Russia, (che è Europa!), piuttosto che con gli Stati Uniti: interessi geografici, culturali, economici. Proviamo a immaginare nel contesto internazionale un'Unione europea della quale faccia parte la Federazione russa! *Non sono le parole dei malvagi che dobbiamo temere, piuttosto il silenzio degli onesti*. Diceva qualcuno che i metodi della democrazia americana li ha conosciuti bene!

Antonio Loru

Teatro

TeatrOrtaet

Compagnia padovana divisa fra visite animate e teatro per ragazzi



Giuseppe Barbanti

La compagnia TeatrOrtaet di Padova è attiva da più di un quarto di secolo e la sua presenza nel panorama italiano è connotata da specifiche peculiarità che ne fanno un unicum. A cominciare dall'impegno sul fronte delle visite "animate", rappresentazioni itineranti, multisensoriali ed interattive, che introducono alla scoperta del carattere storico, artistico, culturale di un luogo o di un monumento, al cui interno vengono di solito proposte anche se sono possibili soluzioni diverse. Un'attività intensa iniziata 19 anni fa e via via implementata nell'ambito di un progetto significativamente intitolato *Lo scrigno delle meraviglie*. Castel Sant'Angelo a Roma, il Vittoriale degli Italiani a Salò, Casa Romei a Ferrara e l'Abbazia di Pomposa nella provincia, la Cappella degli Scrovegni a Padova, il Palazzo Ducale a Mantova, villa Pisani a Strà (Venezia) sono, infatti, solo alcuni dei monumenti in cui sono andati in scena i testi originali di Carlo Bertinelli, fondatore della compagnia assieme a Alessandra Brocadello, entrambi interpreti di spettacoli che conducono, attraverso la rievocazione delle vicende dei personaggi che vi vissero, alla scoperta dei luoghi.

Quest'ultimi sono la suggestiva scenografia naturale di spettacoli che, benché nati con l'apporto di autorevoli consulenze storico-scientifiche, sono caratterizzati da un impianto divulgativo, leggero e alla portata di tutti, per comunicare ai visitatori-spettatori emozioni e divertimento. Tant'è che per alcuni di questi monumenti, proprio a sottolineare le potenzialità che nascondono carichi come sono di storia, sono state allestite più visite "animate" che rievocano diverse vicende che vi si svolsero o alle cui dinamiche sono legati. Ogni visita "animata" è un'occasione unica per il visitatore-spettatore per tentare di interiorizzare cultura e storia di un luogo, attraverso uno o più progetti specifici ideati per il singolo monumento. Mentre proseguono le visite "animate", da ultimo il primo Ospedale di Padova con il percorso intitolato *Gli eroi della Medicina*, per il mese di novembre si preannuncia il riallestimento per i più piccoli e le loro famiglie del primo spettacolo della trilogia sull'ambiente, *Una sporca storia*. Si tratta di uno spettacolo musicale per le scuole



"Una sporca storia"

primarie, una favola moderna scritta utilizzando il linguaggio del musical, che il riscaldamento del pianeta degli ultimi decenni e l'inquinamento dei mari intasati dalla plastica rendono di sconcertante attualità. L'Agenda 2030 supera infatti, l'idea che la sostenibilità sia unicamente una questione ambientale



Alessandra Brocadello è Lucrezia Borgia, visita "animata" in scena a Casa Romei a Ferrara (foto di Alan Rice)

affermando una visione integrata delle diverse dimensioni dello sviluppo economico. Questa favola ecologica e musicale mette provocatoriamente in parallelo l'inquinamento ambientale e quello mentale: l'immondizia e la TV spazzatura sono i cattivi di questa sporca storia, complici il cattivo uso dei social e le "fakenews". Artefice di una rivoluzione culturale basata sui valori autentici della vita, è una bambina dalla testa rotonda, che non si vuole omologare (diventare una "testa quadra") e chiede a gran voce il rispetto dell'ambiente, una sorta di visione profetica delle prote-

ste di Greta Thunberg. Non si può continuare ad avere paura di draghi e streghe quando i pericoli vengono dal riscaldamento globale e dall'inquinamento. E i cattivi delle favole, sull'orlo della disoccupazione, intendono ripulire il mondo quadrato delle teste quadre assieme a Topazio, topo dello spazio. Se *Una sporca storia* è la rivisitazione e aggiornamento del testo con cui Carlo Bertinelli affrontò giovanissimo trent'anni fa queste tematiche con un impianto drammaturgico diverso, l'attenzione della compagnia TeatrOrtaet per la questione della sostenibilità dello sviluppo è documentata da altri due allestimenti sempre rivolti al pubblico dei giovanissimi. Sono *A passo di gnomo*, ispirato al rispetto della natura, pensato per i ragazzi di prima e seconda elementare, ma disponibile anche in una versione per la scuola dell'infanzia e al *Lupo, lupo... giochiamo a Cappuccetto* ispirato al tema dell'inclusione e del rispetto dell'altro, particolarmente indicato per la scuola dell'infanzia.

Giuseppe Barbanti

I Festival di Eccellenza di Diari di Cineclub | Media Partner 2022



www.cinemainospedale.it



www.usnexpo.it



www.cinelatino.com



www.edinburghshortfilmfestival.com



www.valdarnocinemafilmfestival.it



internationalpoliceawardartsfestival.it



www.premiozavattini.it



www.cinecircularomano.it



APULIAWEBFEST
AUDIOVISUALS, PEACE & FOOD

www.apuliawebfest.it/



www.firenzearcheofilm.it



ALBANIA SI GIRA
3° Festival del Cinema Albanese
1 - 4 luglio 2021

festivaldelcinemalbanese.it



www.sardiniarcheofestival.it



www.festivalcinemasicilia.org



LUNIGIANA CINEMA FESTIVAL

lunigianacinemafestival.movie.blog



www.rassegnalicia.it



Festival del Cinema
dei Diritti Umani
di Napoli

www.cinenapolidiritti.it



www.sentierofilm.com

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 28 settembre 2022 al 21 ottobre 2022

Daniela Murru legge Gramsci (CXXIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a suo fratello Carlo dalla casa penale speciale di Turi: 26 gennaio 1931. |21.10.2022|04:43 | <https://bit.ly/3COhJ65>

I dimenticati # 56 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Cinquantaseiesima puntata: Edith Méra. Conduce Virgilio Zanolla 20.10.2022|14:34 | <https://bit.ly/3Tivz7v>

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXVII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a "Una vita difficile" di Dino Risi. |20.10.2022|09:32 | <https://bit.ly/3ToPUsc>

Nobel per la letteratura | Centosettesima Puntata - Halldór Kiljan Laxness, premiato nel 1955. Un brano tratto da "Gente indipendente", pubblicato in Italia da Iperborea nel 2004. Conduce Maria Rosaria Perilli. | <https://bit.ly/3Sbla2M>

I crimini di guerra italiani | Seconda Puntata - Cirenaica ed Etiopia. Conduce Giorgio Ajò. |14.10.2022|19:53 | <https://bit.ly/3gaXsQx>

Daniela Murru legge Gramsci (CXXII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 13 gennaio 1931. |14.10.2022|05:48 | <https://bit.ly/3rWXxtu>

I dimenticati # 55 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Cinquantacinquesima puntata: Juan de Landa. Conduce Virgilio Zanolla. |13.10.2022|14:20 | <https://bit.ly/3RSINrq>

Nobel per la letteratura | Centoseiesima Puntata - Annie Ernoux, premiata nel 2022. Da "Gli anni", pubblicato in Italia nel 2015 dalla casa editrice "L'Orma", l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |12.10.2022|06:04 | <https://bit.ly/3SYiU90>

Daniela Murru legge Gramsci (CXXI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua sorella Grazietta dalla casa penale speciale di Turi: 29 dicembre 1930. |07.10.2022|04:47 | <https://bit.ly/3ylSRru>



I dimenticati # 54 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Cinquantaquattresima puntata: Vera Bergman. Conduce Virgilio Zanolla. |06.10.2022|13:18 | <https://bit.ly/3RJqJyJ>

Schegge di cinema russo e sovietico | Tredicesima Puntata - Leonid Gaidai, il Re della commedia sovietica. Conduce Antonio Vladimir Marino. |05.10.2022|14:01 | <https://bit.ly/3SQ0eJ6>

Nobel per la letteratura | Centocinquesima Puntata - François Mauriac, premiato nel 1952. Da Thérèse Desqueyroux, pubblicato in Italia da Mondadori nel 1958, l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |05.10.2022|06:52 | <https://bit.ly/3V2EATG>

I crimini di guerra italiani | Prima Puntata - Rodolfo Graziani, inserito dall'ONU nella lista dei criminali di guerra. Conduce Giorgio Ajò. |30.09.2022|15:02 | <https://bit.ly/3SM5jSA>

Daniela Murru legge Gramsci (CXX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht, dalla casa penale speciale di Turi: 15 dicembre 1930. |30.09.2022|08:25 | <https://bit.ly/3dXAPHf>

I dimenticati # 53 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Cinquantatreesima puntata: Charles Farrell. Conduce Virgilio Zanolla |29.09.2022|13:18 | <https://bit.ly/3RpJVRX>

Nobel per la letteratura | Centoquattresima Puntata - André Gide, premiato nel 1947. Da "L'immoralista", nella versione e-book pubblicata da Liber Liber il 15 febbraio 2022, l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |28.09.2022|06:25 | <https://bit.ly/3RktFBB>



A cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

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



Nicola De Carlo

I dimenticati #54 | Vera Bergman. Maddalena... zero in condotta è un film del 1940 diretto da Vittorio De Sica. Il soggetto del film è tratto da una commedia ungherese di Laszlo Kadar, una tipica commedia degli equivoci. La pellicola è stata girata a Vienna e negli studi della Titanus alla Farnesina ottenendo il visto censura n. 31190 il 13 dicembre 1940. | <https://youtu.be/LXX6XG6Ff-g>

I dimenticati #55 | Juan de Landa. La fruta amarga, regia di Arthur Gregor e José López Rubio (1931) | <https://youtu.be/4xCWNok-gmA>
Il pirata sono io! è un film del 1940 diretto da Mario Mattoli. | <https://youtu.be/T9DHevqMv4>
La forza bruta è un film del 1941 diretto da Carlo Ludovico Bragaglia. | https://youtu.be/hbF3JB77_Zk

Il prigioniero di Santa Cruz è un film del 1941, diretto dal regista Carlo Ludovico Bragaglia. | <https://youtu.be/ekVzb7WdzQU>

Il re si diverte è un film del 1941 diretto da Mario Bonnard, tratto dall'omonimo dramma teatrale di Victor Hugo, da cui fu in seguito tratta la celebre opera lirica Rigoletto di Giuseppe Verdi, di cui il film riprende le musiche. | https://youtu.be/No_aEtshZuA

Ossessione è un film del 1943 diretto da Luchino Visconti, liberamente ispirato al romanzo Il postino suona sempre due volte di James M. Cain. | <https://youtu.be/-oAs2GBYDqo>

Alina è un film del 1950 diretto da Giorgio Pàstina. | <https://youtu.be/NIHTON84BHw>

Hanno rubato un tram è una commedia italiana del 1954, interpretata e diretta da Aldo Fabrizi. È ambientato a Bologna. | <https://youtu.be/AcsI5LpuriA>

Un angelo è sceso a Brooklyn (Un angel pasó por Brooklyn) è un film di genere commedia del 1957, diretto da Ladislao Vajda. | <https://youtu.be/IRCj2T7Yohg>

I dimenticati #57 | Raf Mattioli. Vacanze a Ischia è un film del 1957, diretto da Mario Camerini. | <https://youtu.be/n2970Dt828s>

Il corsaro della mezza luna è un film del 1957 diretto da Giuseppe Maria Scotese. | https://youtu.be/_SKNDF5fjNk

Primo amore è un film italiano del 1959 diretto da Mario Camerini. | <https://youtu.be/oe-oe3MV4p8>

I ragazzi dei Parioli è un film italiano del 1959 diretto da Sergio Corbucci. | <https://youtu.be/LPxVUvUwyZE>

Sassari - 1955-2005 - 50 anni Cineclub - Sassari -1955 -2005 - 50 anni Cineclub - Intervista al socio fondatore Nando Scanu di Rosanna Castaniga - In occasione dell'anniversario dei 50 anni del cineclub Sassari una doverosa intervista al

socio fondatore Nando Scanu | <https://youtu.be/CfnTWoXTpoE>

Il sex-appeal nel cinema italiano degli anni cinquanta. Altri tempi - Zibaldone n. 1 è un film collettivo del 1952 diretto da Alessandro Blasetti. È composto da 8 episodi, più uno di collegamento (Il carrettino dei libri vecchi), tratti dalla novellistica dell'Ottocento, che tratteggiano un quadro dell'Italia del periodo: adulteri non consumati e tradimenti più o meno nascosti, teneri idilli bruscamente interrotti e partenza dei soldati per la guerra, litigi per futili motivi e processi per tentato avvelenamento del coniuge. | <https://youtu.be/76Ug-04SxF4>

Il film ha avuto un seguito, molto tartassato dalla censura, Tempi nostri - Zibaldone n. 2 (1954). | <https://youtu.be/TBYR-ZPZZHu8>

Estasi (Ekstase) è un film del 1933, diretto da Gustav Machatý, con protagonisti Hedy Lamarr (allora Hedy Kiesler), Aribert Mog e Zvonimir Rogoz. La pellicola contiene una delle prime scene di nudo integrale in un film, aspetto che contribuì alla sua fama, pur essendo oggetto di censure e talvolta rimosso dal mercato. | https://youtu.be/teaTwXN_6YU

La cena delle beffe è un film del 1942 diretto da Alessandro Blasetti, tratto dall'omonimo dramma di Sem Benelli. [scena in cui Amedeo Nazari svela il seno di Clara Calamai, il primo seno nudo nella Storia del cinema italiano] | <https://youtu.be/I4hxWkB25eM>

| <https://youtu.be/6bVajigSdfw> [meno chiaccherata e conosciuta è invece la lunga sequenza dove la diva recita indossando una veste da camera molto trasparente.]

La corona di ferro è un film del 1941 diretto da Alessandro Blasetti, vincitore della Coppa Mussolini al miglior film italiano alla 9ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. | <https://youtu.be/QbsrUSjv09o>

Le bellissime gambe di Sabrina (1958) di Camillo Mastrocinque. [clip] | <https://youtu.be/blivhyqZj2Q>

Totò, Peppino e la... malafemmina è un film del 1956 diretto da Camillo Mastrocinque. | <https://youtu.be/m4pJW4tmwTo>

La cambiale è un film del 1959, diretto da Camillo Mastrocinque. [clip] | <https://youtu.be/aVxyZxBiunQ>

La nonna Sabella è un film del 1957 diretto da Dino Risi, tratto dall'omonimo romanzo di Pasquale Festa Campanile. [trailer] | <https://youtu.be/8rQ3d5MwIYo>

Le notti di Lucrezia Borgia è un film italiano del 1959, diretto da Sergio Grieco. | <https://youtu.be/3qpMyfMpIpc>

Messalina Venere imperatrice è un film del 1960 diretto da Vittorio Cottafavi. | <https://>

youtu.be/9jjqft-RW3o

Marinai, donne e guai (1958) di Giorgio Simionelli | <https://youtu.be/7DF9aYP8Reo>
I Baccanali di Tiberio (1959) dello stesso Simionelli | <https://youtu.be/PD5fS1CllpQ>

L'Amico del giaguaro, 1958, di Giuseppe Beninati | <https://youtu.be/tWzQJSZRPEs>
I Ragazzi del juke-box, 1959, di Lucio Fulci | <https://youtu.be/yIC2QkUgm8g>

Giorni d'amore (1954) di Giuseppe De Santis | https://youtu.be/ZNZ_96mhSHM

La Ragazza in vetrina (1960) di Luciano Emmer | <https://youtu.be/3D1RdHWALMU>

Una storia moderna - L'Ape regina (1963) di Marco Ferreri | <https://youtu.be/2W-9sYE-ZKQ>

Riso amaro (1949) di Giuseppe De Santis | https://youtu.be/bxKE2_zOx2M

I Pompieri di Viggì (1949) di Mario Mattoli | <https://youtu.be/iarbDERBYWA>

O.K. Nerone (1951) di Mario Soldati | <https://youtu.be/rqAOem7Fg8c>

La Presidentessa (1952) di Pietro Germi | <https://youtu.be/St6rrJKjR6o>

Un marito per Anna Zaccheo (1953) di Giuseppe De Santis | <https://youtu.be/nHYmt4lxsk8>

Un giorno in Pretura (1954) di Steno | <https://youtu.be/2ePe83r-Mnw>

Senso, 1954, di Luchino Visconti | https://youtu.be/Ev8mF_kwYLS

La Grande strada azzurra, 1957, di Gillo Pontecorvo | <https://youtu.be/cKsK2Wwv9FI>

La Tratta delle bianche 1951 di Luigi Comencini | https://youtu.be/nz4AWid2H_c

La Fiammata, 1952 di Alessandro Blasetti | https://youtu.be/vq_STLsnBGA

Un maledetto imbroglio, 1959 di Pietro Germi | <https://youtu.be/4T4k9jdGgWo>

L'Impiegato, 1959 di Gianni Puccini | <https://youtu.be/i151DuHdONY>

Gambe d'oro, 1958, di Turi Vasile | <https://youtu.be/HKOHhnsZMAo>

I ragazzi dei Parioli, 1959, di Sergio Corbucci | <https://youtu.be/LPxVUvUwyZE>

Luci del varietà, 1950, di Alberto Lattuada e Federico Fellini | <https://youtu.be/bWYvTyNXOr8>

Signori, in carrozza!, 1951, di Luigi Zampa | https://youtu.be/2NnGz_6qZ1E

La Famiglia Passaguai diretti da Aldo Fabrizi; | <https://youtu.be/7AmYnZ3w4uQ>

Racconti romani, 1955, di Gianni Franciolini | <https://youtu.be/BWP-4tvwdX4>

Le ragazze di San Frediano, 1955, di Valerio Zurlini | <https://youtu.be/dQNeX3A5vLQ>

Il Cardinale Lambertini (1954) di Giorgio Pàstina | <https://youtu.be/ahLSx4hK4g>

Il Padrone delle ferriere (1959) di Anton Giulio Majano | <https://youtu.be/oiJ2EBmOLli>

Le dritte (1958) di Mario Amendola | <https://youtu.be/LSPowHtM9g4>

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 (LXV)

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)



Massimo Cacciari



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Sandra Milo



Mauro Corona



Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



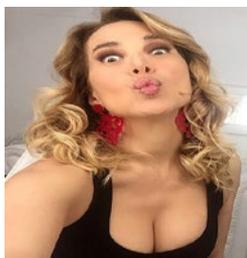
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



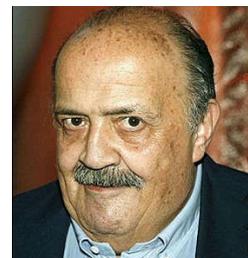
Maria De Filippi



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



Frankenstein Junior (1974) di Mel Brooks

“Potrebbe andar peggio! Potrebbe... piovere!”

Igor (Marty Feldman) al dottor Frederick Frankenstein (Gene Wilder)

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 Tantarò

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 Tantarò
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

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

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

Edicole virtuali

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

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.movementu.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
www.officinavialiibera.it
www.ilpareredellingegnere.it

Diari di Cineclub

www.gravinacittaaperta.it
www.aamod.it/link/
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usexpo.it
www.officinakreativa.org
www.prolocosangiovanivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliariefilmfestival.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.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoccc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.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.marxismo.libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia
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
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it

