

"Socialismo o Barbiearie" (2023) di Pierfrancesco Uva

La cultura della cancellazione: lo sguardo femminista ha cambiato la storia del cinema?



Angel Quintana

Il dibattito non è nuovo, ma si è riaperto di recente con grande forza. Il cinema come strumento culturale dominato da uno sguardo tutto maschile ha realizzato nel tempo tante produzioni cinematografiche che risultano essere particolarmente offensive nei confronti delle donne. Per aclarare questo stato di cose si potrebbe tranquillamente rivisitare una carrellata di alcuni classici della storia del cinema per confermare quante di queste stesse opere, così tanto osannate da critici e storici di cinema, sollevino più di una perplessità per come sia stata considerata la donna. Nel prendere come primo esempio il famoso film *The searchers* (Sentieri selvaggi, 1956) di John Ford, il protagonista Ethan Edwards interpretato da John Wayne, respinge di malo modo con chiaro intento razzista sua nipote (una giovane Nathalie Wood), quando scopre che lei si era convertita in una squaw condividendo la stessa tenda del capo tribù Cicatriz (l'attore Henry Brandon). In un altro mitico film di John Ford, *The Quiet Man* (Un uomo tranquillo, 1952), il personaggio del marito, impersonato sempre da John Wayne, afferra quella che dovrebbe essere la sua futura moglie per i capelli e la trascina su un prato irlandese, marcando della donna la sua subalternità, la fedeltà e l'obbedienza. Ancora, nel film *Une partie de Campagne* (Una gita in campagna, 1946) di Jean Renoir, due marinai corteggiano due donne, madre e figlia. La giovane viene trasportata da uno dei due lungo il fiume in una isoletta appartata. Lì, dopo alcuni momenti di smarrimento, la coppia fa l'amore senza che sia chiaro se ci sia stato consenso o meno da parte della giovane ragazza (l'attrice Silvie Bataille). Nel finale del film, la lacrima che sgorga sul volto della protagonista, diventata ormai adulta, non chiarirà questo dubbio. Per buona parte degli interventi critici sul film che si sono succeduti, si è parlato di un amore fuggevole ma consenziente, di un effimero amore idealizzato, di mito romantico di amori spontanei e inattesi che trascendono le barriere di una felicità impossibile da riassaporare nello stesso modo. In base a queste interpretazioni, la lacrima che cade sulla guancia della donna sarebbe sgorgata come emozione e piacere di aver rivissuto quel momento vedendo il suo amante occasionale di tanti anni prima. Oggi, alcune rivisitazioni critiche sul film sottolineano invece come quella lacrima finale del film possa rappresentare un dolore mai superato di una donna costretta a soggiacere alle voglie di un uomo. E che lo stesso Renoir, a partire dal racconto di riferimento di Maupassant da cui è tratto il film, avrebbe rappresentato come uno stupro vero e proprio. Nel

riproporre altri esempi, nella scena finale del musical di Georges Cukor, *My Fair Lady* (1964), la giovane Eliza, interpretata da una brava Audrey Hepburn, viene educata dal gentile professore di inglese, l'attore Rex Harrison, ad abbandonare il suo accento popolano *cockney*, finendo però per assoggettarla in quanto femmina. Una storia che finirà poi con la protagonista a portare in modo sevizievole le pantofole al suo *pigmalione*, il dottor Higgins. Oggi tutte queste scene di film, tratte da un ancora più vasto repertorio di cinema classico canonico, possono generare discussione se e se ne analizzano i connotati ideologici e le propagande riferite a una società patriarcale da cui derivano. Tuttavia, uno dei film che circa cinque anni fa suscitò varie perplessità in alcuni ambienti intellettuali, non fa parte di questo cinema classico bensì di quello moderno: il film in questione è *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni. In un articolo pubblicato sul quotidiano francese *Libération*, Laure Murat, professoressa di studi di genere alla Università della California, Los Angeles (UCLA), dichiarò seccamente che *Blow-Up* non era altro che un'apologia sulla brutalità maschile e sullo stupro.¹ L'articolo non sottovalutava la forza estetica dell'opera, né discuteva la sua magnificenza artistica che valorizzava la fotografia come esplorazione della realtà oltre la superficie del visibile, né tanto meno metteva in



"Blow-Up" (1966) di Michelangelo Antonioni

discussione la sua funzione cronachistica di opera descrittiva della *Swinging London* degli anni sessanta. Del film, l'articolo della Murat sottolineava nello specifico l'offesa morale verso le donne. Una parte considerevole delle argomentazioni di Laure Murat si basava sulle scene nelle quali il fotografo spogliava le due ragazze assunte come modelle, una interpretata dalla povera e mitica Jane Birkin, scomparsa neanche due mesi fa, e l'altra da Gillian Hills, gettandole violentemente a terra su un rotolo di carta viola e aggredendole mentre scattava a loro delle foto. L'autrice dell'articolo considerava quelle scene come atto simbolico di uno stupro, paradigmatico di un'azione violenta di sottomissione della donna da parte dell'uomo predatore. Il dibattito sulla sostanza dell'articolo ebbe ulteriore sviluppo quando Laure Murat chiese provocatoriamente come mai la rilevanza estetica di cui il film aveva fatto tanto parlare di sé, nello stesso tempo non avesse fatto risaltare in quegli

stessi critici l'immoralità aggressiva dell'opera stessa. A partire dal film *Blow-Up*, Murat amplia e generalizza questa sua riflessione. Così, alla fine del suo articolo si chiede ancora se sia possibile rivisitare la storia del cinema, della letteratura e del teatro sotto un'altra ottica. Una visione nuova volta a denunciare l'aggressività e il carattere feticistico dell'uomo, che già la critica cinematografica britannica Laura Mulvey aveva denunciato più di quarant'anni prima nel suo famoso libro *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Piacere visivo e cinema narrativo, 1975). Il caso *Blow-Up* aprì una serie di breccie nel dibattito intellettuale francese, dalle quali sono nate poi altre osservazioni, giustificazioni e discussioni. Non si trattava più di considerare i film classici di Ford, Renoir o Cukor come paradigmi di un altro tempo, ma di vedere come da un regista fondamentale della cinematografica moderna, quale era stato Michelangelo Antonioni, fosse possibile scandagliare questo tema e fare riferimento ad altre opere. A partire dal caso *Blow-Up*, si poteva fare riferimento alla lettura della scena dello stupro fatto da Benigno (Javier Cámara) nei confronti della paziente in coma (Lenord Walting) in *Hable con ella* (Parla con lei, 2002) di Pedro Almodóvar. Da molti spettatori viene considerato il film più bello di Almodóvar, altri invece lo ritengono dispregiativamente portatore di una visione misogina dell'uomo. Le domande che nascono da questo film potrebbero essere queste: si può considerare immorale collocare il personaggio di uno stupratore come epicentro di una storia emozionale? È lecito considerare lo stupro di Benigno come atto di sublimazione amorevole funzionante come terapia utile a liberare la bella addormentata dal suo sonno più profondo? Ma, in tutta questa storia dove è la scelta consenziente di una ragazza in coma?

Di riflesso a queste domande, viene in mente un racconto appartenente al romanticismo tedesco, *Die Marquise von O* (La marchesa di O, 1808) di Henrich Von Kleist. Un racconto che fu adattato nel cinema da Eric Rohmer nel 1976, dando vita a un esercizio esemplare sulle relazioni tra lo spazio pittorico e lo spazio filmico. La trama racconta della storia di una marchesa rimasta incinta, ignara però di come lo sia potuto diventare e di chi ovviamente potesse essere il responsabile. Solo alla fine della sua ricerca scoprirà di essere stata violentata da un conte russo mentre lei dormiva profondamente. Un altro esempio che avrebbe potuto generare una forte polemica in tal senso riguarda la metafora che Jean-Luc Godard stabilì tra la prostituzione e la funzione dell'attrice. In una scena del suo film *Sauve qui peut (la vie)*, (Si salvi chi può (la vita), 1980), Isabelle Huppert, che recita il personaggio della prostituta Isabelle, si presenta in uno squallido hotel di Losanna al suo magnaccia.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Questi la costringerà a compiere, insieme ad un'altra collega, una serie di fellatio. Godard, ancora, in *Vivre sa vie* (Questa è la mia vita, 1962) utilizza sempre il tema della prostituzione come elemento drammaturgico per raccontare il suo mestiere di regista. Un lavoro, il suo, che considerava alla stregua di un dominatore nel rapporto tra un cliente e una prostituta, paragonandolo a quello che poteva stabilirsi tra il suo essere regista e la sua attrice, poiché di per sé la direzione registica implicava la sottomissione dell'attrice alla volontà del regista. La scena dell'umiliazione di Isabelle Huppert in *Sauve qui peut (la vie)* può quindi funzionare come metafora del montaggio, in cui prima viene costruita l'immagine dei corpi avvinghiati e poi durante l'esecuzione dell'atto sessuale penetra il suono, quasi a far riflettere sui business della prostituzione legati ai comportamenti indecenti sugli sporchi affari della produzione cinematografica. Si può mettere in discussione, e persino invalidare, tutto questo cinema moderno e post-moderno fatto di complesse metafore e di dispositivi formali? Può considerarsi offensivo far vedere certe immagini a particolari settori di pubblico, oppure ciò che si mostra non sono altro che parabole simboliche che ci raccontano delle contraddizioni della nostra società? A partire da queste domande, e ancora di molte altre che possono aggiungere critici o storici di cinema, sarebbe necessario e urgente chiedersi quale sia, oggi, la validità del canone cinematografico che ha modellato la nostra storia del cinema, senza per forza arrivare a conclusioni legate a una cultura della negazione e della censura. La necessità di rileggere la storia del cinema da questo punto di vista specifico ha generato ferite, soprattutto quando dietro queste critiche appaiono nomi come quelli di John Ford, Jean Renoir, Georges Cukor, Michelangelo Antonioni, Pedro Almodóvar, Eric Rohmer o Jean-Luc Godard, figure fondamentali nella produzione cinematografica. Una determinata intelligenza francese ha accusato di revisionismo lo sviluppo di alcune di queste considerazioni. La questione del revisionismo ha occupato un posto centrale in un manifesto firmato, tra le altre, dalle attrici Catherine Deneuve e Ingrid Caven e dalla scrittrice Catherine Millet, pubblicato su *Le Monde* nel gennaio 2018². Nell'articolo in questione si denunciava il formarsi di un'ondata puritana che arrivava a censurare un nudo femminile dipinto da Egon Schiele, che accusava di misoginia un quadro del pittore francese Balthus e fomentava l'esclusione di Roman Polanski e Jean-Claude Brisseau dalla Cinémathèque française. Sebbene l'articolo evidenziasse nel tono una certa supponenza, è pur vero che il dibattito che si sviluppò sul revisionismo fu assai interessante, se non altro perché rilanciò un'attenzione critica su un tema presente già da ben 50 anni, dal momento cioè in cui i principi del femminismo entrarono nelle università iniziando a imporre una loro visione nell'ambito delle cosiddette grandi teorie me-

todologiche.

Per capire meglio ora a che punto siamo, è importantissimo partire dal dibattito aperto dalle teorizzazioni femministe dopo il Maggio del 1968, i cui echi successivi furono infinitamente più dirompenti nell'area anglosassone anziché di quella francese. Le teorizzazioni femministe esplosero come ampia ricerca nella rilettura di ampi settori dell'attività artistica, intrecciando lavoro politico, pratica artistica e ricerca accademica.

Fu una teorizzazione elaborata all'interno di ciò che gli storici del femminismo indicarono come secondo grande movimento di lotta delle donne. In questa ricerca, il primo movimento ebbe luogo e si espanse dalla fine del diciannovesimo secolo fino al Maggio '68. La questione centrale consistette in questa fase su come la donna potesse occupare uno spazio centrale nella società, a partire dal suo diritto alla partecipazione politica e al suo inserimento nel mondo del lavoro. Invece nel secondo movimento, emerso a partire dal '68,



"Sauve qui peut (la vie)" (1980) di Jean-Luc Godard

ebbe inizio la capacità delle donne stesse di essere in grado di rivendicare e decidere sul proprio corpo. La libertà delle donne passava dal riconoscimento della loro sessualità, del loro diritto alla contraccezione, del loro diritto all'aborto e al piacere sessuale senza restrizioni morali. Il dibattito che si aprì coincise con un altro confronto che consistette nell'ammettere che il pensiero della donna rappresentava altra cosa rispetto a quello dell'uomo, dando importanza allo spazio sociale, riconoscendo come il modello dominante si basasse sull'esclusione e sulla sua emarginazione dalle dinamiche dialettiche, soffocata nel suo desiderio di emancipazione, ridotta a mero oggetto di dibattito. Il desiderio di combattere questa emarginazione per avere più libertà, si trasformò in una conquista politica che influenzò i modi di ripensare i sistemi di rappresentanza femminile nel cuore stesso delle società occidentali. Nel contesto di queste nuove battaglie, il cinema è stato un elemento determinante con i suoi racconti, rivelando dinamiche inconnse della differenza tra i sessi nella nostra cultura.

Le teorizzazioni femministe che emergevano in quegli anni si imponevano fondamentalmente su tre aspetti. Il primo riguardava la rivendicazione della presenza femminile all'interno

della stessa produzione cinematografica. Per superare la condizione di oppressione maschile, era necessario che le donne conquistassero nuovi spazi. Questo fattore consentì di determinare un primo movimento che fortificò il settore con una buona presenza femminile e con l'affermazione di registe contemporanee, come Agnès Varda, Chantal Ackerman, Marguerite Duras, con la rivalutazione di alcune pioniere del cinema, come ad esempio Helena Cortesina ed Elena Jordi della cinematografia spagnola, e perfino con la riscoperta di alcune di loro come attrici in film classici dimenticati – come nei casi di Ida Lupino a Hollywood, Ana Mariscal in Spagna e Kinuyo Tanaka in Giappone. I testi pubblicati in Inghilterra dalla teorica femminista Claire Johnston sul pionierismo del cinema femminile, approfondirono il tema in questo senso. La riforma sulle presenze di genere si ricollega al dibattito promosso oggi in molti Paesi sulla necessità di stabilire quote professionali che diano equilibrio e tutelino la presenza delle donne nell'industria cinematografica. In Spagna opera in questo senso l'associazione CIMA, che rivendica la presenza di più donne nel cinema. L'impegno dell'associazione non riguarda solo un obiettivo legato ad ottenere un lavoro fine a se stesso, ma attraverso esso può svilupparsi il valore di un atto politico per avere più presenza femminile nel settore, un passaggio fondamentale contro gli stereotipi della società patriarcale.

Il secondo aspetto affrontato dalla critica femminista ha riguardato lo studio delle strutture sociali dominate dagli uomini, a partire dai modi di rappresentazione che marginalizzavano il ruolo femminile. Questo fattore influenza il modo con il quale le stesse donne sono rappresentate nel corso della storia del cinema, denunciando stereotipi – la vamp, la superficiale, l'orfana – creati dalla vecchia storiografia.

Questo lavoro, che ha trovato un campo privilegiato nel cinema classico, considerava che l'ideologia machista non si manifestava solo nell'annullare la presenza femminile, ma nel collocarla anche in un universo fuori dal tempo, popolato da entità assolute e glorificate. La donna appariva in questo senso al di fuori della storia e quindi automaticamente emarginata. Per questo motivo, la critica femminista ha analizzato il ruolo rappresentato da questo tipo di donna nel circuito della comunicazione sociale. Nel cinema classico, le donne iniziarono a conquistare nuove posizioni attraverso generi come le *screwball comedy*, della commedia stravagante, nei quali l'uomo cessava di essere il protagonista assoluto per diventare personaggio ridicolo davanti a colei che ne evidenziava il carattere.

Un film come *La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, 1938) di Howard Hawks, è un esempio importante in questo senso, perché in esso Susan Vance (Katherine Hepburn) è colei che agisce, condiziona l'uomo finendo di esigerne la parità. Così come ebbe ad affermare il filosofo statunitense Stanley Cavell, l'elemento

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

essenziale della commedia americana risiede-va nel collegamento con la commedia shakespeariana, poiché in essa la donna è sempre stata rilevante nell'occupare una posizione dominante. Lo stato di diverse rappresentazioni sulla femminilità ha creato problemi nello sviluppo del cinema contemporaneo, in



"La fiera de mi niña" (1938) di Howard Hawks

quanto l'ambiguità del messaggio e l'idea stessa di un'opera ambigua ha sollevato altri punti importanti di riflessione critica. Il terzo fronte aperto sulla teorizzazione femminista non risulta più incentrato sulla rappresentazione che ne dà il cinema, ma bensì sul ruolo delle donne come spettatrici. Su questo punto, la teoria della critica cinematografica Laura Muvley, concentrata sull'analisi del piacere sessuale nel cinema delle donne, è stata fondamentale. Nel cinema dominante, il piacere è stato sempre appannaggio degli uomini, venendo mostrata la donna con l'uomo che funge da osservatore. La rottura di questa condizione è la chiave che inverte il potere scopico, quello del desiderio dello sguardo. Una delle novità riferite alla produzione femminile è stata quella di scambiare i ruoli, proprio come avveniva attraverso lo sguardo omosessuale – come nel film *Ossessione* (1943) di Visconti -, in cui il corpo maschile viene contemplato dalle donne ed erotizzato. In alcuni casi l'idea ha portato a situazioni limite molto interessanti, come la possibilità per una donna di filmare e penetrare nell'interiorità di alcuni territori vietati alla donna stessa, sempre dominati dalla mascolinità. Un esempio molto interessante è il lavoro intrapreso da Claire Denis in *Beau Travail* (1999), dove si entra all'interno del contesto militare della legione straniera. La regista esplora con sguardo femminile un mondo assolutamente contrassegnato dal testosterone e dalla spinta alla virilità. Molto esemplificativo di questa ambivalenza è il gesto dell'agente della CIA,



"Beau Travail" (1999) di Claire Denis

Jessica Chastain, in *Zero Dark Thirty* (2012) di Kathryn Bigelow, quando l'uomo vuole portarla via dalla vista di una scena di tortura e lei decide invece che come donna può restare e guardare.

È evidente che questi tre percorsi hanno avuto mille biforcazioni, verso altre branche di altri movimenti come quello ad esempio *Queer*, incentrato sullo studio/rivendicazione dell'omosessualità e i molteplici studi di reminiscenze vicine alla psicoanalisi lacaniana che interpreta nel profondo l'idea dell'inconscio femminile. Tuttavia, questa rassegna di tendenze emerse quarant'anni fa, pone in evidenza come tutto ciò si sia ideato costruendo un potente metodo di analisi il cui obiettivo non è stato altro che stabilire nuovi strumenti critici che permettessero di ripensare i film, i loro contesti e, alla fine del percorso, ridefinirli come canoni cinematografici.

Come è accaduto con molte teorizzazioni cinematografiche, le prime avvisaglie sulle dinamiche femministe si sono presentate in campo accademico, considerando che il loro impatto, nel corso degli anni, è stato fondamentale per modificare la critica cinematografica e l'affermazione di questa nuova tendenza. Il femminismo ha portato con sé un modo speciale di vedere il cinema, influenzandolo nelle strutture del sistema produttivo e nello sguardo stesso dello spettatore. I suoi successi sono stati molto importanti, consentendo lo sviluppo del dibattito contemporaneo, in particolare quando un movimento mediatico come il *#me too*, con le denunce sulle violenze e sulle umiliazioni all'interno dell'industria cinematografica, riuscì ad aprire sul piano politico una breccia sulle tematiche femministe all'interno del cinema.

Oggi, come vediamo, la questione essenziale non sta nel mandare al rogo determinati registi, né aprire una caccia alle streghe contro opere del passato, ma l'operazione principale dovrebbe consistere nello stabilire possibili intrecci tra la critica femminista e la storia, per provare a dimostrare che ogni lettura di questa storia corrisponde esattamente a determinate conquiste di natura politica. Partendo da questa prospettiva storica, se torniamo alla riflessione sul bisogno o meno di voler mettere in discussione opere che sono state fondamentali nella storia del cinema, si dovrebbe iniziare dal fatto che tutto dipende dalle interpretazioni che diamo della storia. Una delle caratteristiche della modernità – nella filosofia, nell'arte o nel cinema stesso – è stata la perdita dell'innocenza del soggetto. Oggi i ragionamenti che facciamo non possono essere considerati lineari e devono essere messi tutti in discussione, cercando gli elementi delle loro specificità. Non è più possibile scrivere, pensare o creare senza stabilire una nuova riflessione sullo strumento mediatico e sulle forme discorsive che si sono impiegate. Il nuovo analista storico – dell'arte o del cinema – deve contenere questa riflessione nei suoi elaborati. Attualmente non si può scrivere (o insegnare) nessuna storia generalista o culturale

senza aver prima preso coscienza che la storia non è altro che il pensiero dello storico sul passato, che questo pensiero si manifesta mediante forme discorsive proprie del racconto e che la nuova storia ha senso solo a partire dalla sua articolazione. Non esiste una sola storia, ma molte interpretazioni di storia(e). Lo storico dell'arte e teorico del cinema Dominique Chateau riteneva anni fa che questa frammentazione generasse una rottura molto importante, in considerazione del fatto che bisognasse ripensare a ciò che si poteva intendere per storia del cinema: *"L'esistenza di un unico metodo per avvicinarsi al cinema mi sembra insufficiente, data la complessità stessa del cinema. Visto dall'esterno, l'uso di un metodo pone l'oggetto di studio entro i limiti stabiliti dalla sua stessa relatività. Vista dall'interno, l'esclusività porta come germe la tentazione di una visione totalizzante. Se vogliamo tendere a comprendere il suo carattere come un fatto sociale totale, il cinema deve essere visto come un insieme di fenomeni che richiedono una pluralità di punti di vista"*.³

Il filosofo francese Jacques Rancière, professore presso l'European Graduate School e professore emerito presso l'università di Paris VIII, in un testo influente, *Les écarts du cinéma* (2011), considera che il pensiero del cinema sia frammentario e che la premessa a esso passi attraverso il rifiuto di ogni teoria totalizzante. La storia del cinema può essere definita solo come un sistema di intervalli non unitari. Dobbiamo quindi partire dall'idea che non esiste una metodologia storica ideale, né una teoria unitaria, né un sistema critico che sia esemplificativo. La grande ricchezza del pensiero sul cinema risiede nel dialogo tra metodologie e nella pluralità dei punti di vista. I critici cinematografici, ad esempio, devono stabilire campi di analisi per scoprire da dove provengono i film e cosa pensano delle sue immagini. Quando ci si chiede da dove provengono i film, è evidente che si fa appello al loro contesto come a qualcosa di fondamentale. Tuttavia, il contesto determinante del cinema hollywoodiano, del cinema moderno e persino delle avanguardie artistiche, è stato sempre quello della società patriarcale. Le donne sono state sistematicamente emarginate dalle posizioni chiave della creazione cinematografica e lo sguardo dello spettatore maschile – ed eterosessuale – è stato decisivo al momento della costruzione di racconti storiografici e critici. Il contesto forma parte di un tempo storico, ma la sua esistenza non invalida la possibilità di essere criticato o rivisto. Nel corso della storia, tutte le generazioni hanno riletto le opere del passato con gli occhi del loro presente. Ogni esercizio di lettura propone una rivisitazione del testo dalle proiezioni generate dal nostro presente. Da particolari settori si sostiene che il revisionismo storiografico determinato dal movimento femminista contenga un recupero dell'ideologia come parametro teorico, comprendendone altri che argomentano invece che l'ascesa del femminismo propenda per un ritorno al dogmatismo.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Di fronte a una critica incentrata sull'estetica e sulla forma, il fatto di criticare un film solo a seconda dei modi in cui sono rappresentate le donne, può portare a far nascere gli stessi pregiudizi prodotti in passato con la critica delle rappresentazioni ideologiche dominanti. Nel sostenere che certi film sono brutti perché esaltano il machismo e che sono poco rispettosi delle donne, cadiamo nello stesso pregiudizio di quando si afferma che tutti i film prodotti in un regime fascista sono brutti perché premeditatamente fascisti o razzisti.

Per molti anni, si è ritenuto che l'unico cinema degno di nota realizzato nella Spagna franchista fosse quello che contrastava il regime, tuttavia, oggi è presente una precisa posizione revisionista che valorizza anche diversi film fascisti per le loro qualità formali, non considerando preminentemente l'ideologia che li sottende. Sebbene sia sempre utile tener presente che se è vero che *The Birth of a Nation* (La nascita di una nazione, 1915) di David Wark Griffith ha cambiato le forme espressive del cinema mondiale, è anche innegabile che questo film sia stato un'apologia del Ku Klux Klan. Perciò, la critica che determina una interpretazione razzista del film non ne invalida automaticamente il suo valore estetico, ma nello stesso tempo una specifica analisi formalista non può trascendere dall'ideologia che il film stesso rivela. A questo proposito, non è lecito considerare simbolicamente le scene del Ku Klux Klan come il peccato originale del cinema classico di Hollywood? Al di là del contesto in cui sono stati realizzati i film, la questione principale risiede in come la critica formale e la critica politica possano coesistere, quindi, come possano convivere l'estetica con l'ideologia. Ma forse l'errore di fondo presente nella domanda risiede in questa stessa volontà di voler mantenere unite le posizioni critiche con quelle metodologiche. Allora, insistiamo col ragionamento. E' associabile che esista una critica ma che ci siano anche diversi modelli di critica. Come a dire, non esiste una storia ma ci sono molte storie. Non esiste una teoria del cinema ma ci sono molte teorie. La risposta alla domanda non sta nel rivendicare un modello piuttosto che un altro, né nel provare a cercare strambe congiunzioni che raggiungano precisi equilibri idealistici, che corrispondano poi magari a un giudizio tanto dispregiativo su un'opera quanto sul suo contrario di autentico capolavoro. La cosa lapalissiana che su questo potremmo sottolineare è che esistono molteplici riflessioni e altrettante metodologie critiche che possono coesistere e dialogare tra loro. Il dialogo tra punti di vista opposti è ciò che può aiutarci a capire che nella storia del cinema l'unico capolavoro esistente sia quello ancora non conosciuto. La questione sul ragionamento presente sta perciò nel chiedersi come si possa realizzare

una revisione critica del femminismo eterodosso rifuggendo ogni ortodossia. Gli studi teorici femministi scrivono dell'esistenza di un terzo movimento di attività femministe iniziato all'inizio di questo decennio, in cui il punto principale consiste nel contestare tutti gli aspetti qualificanti della società patriarcale, per decostruirli e stabilire nuovi sistemi di potere che indeboliscano e annullino tutti i loro abusi.

In questo dibattito, la rivendicazione delle presenze, l'analisi delle opere e lo studio dell'attrazione alla visione continuano ad essere essenziali. La storica Michelle Perrot, coautrice con Geroges Duby dei cinque volumi che compongono *l'Histoire des femmes en Occident* (Plon, 1990-1991), in un'intervista al quotidiano *Le Monde* è stata assai critica all'idea di considerare la teoria femminista come azione riformista rispetto alla storia del cinema. Nel percorso di questa storia abbiamo sempre riletto le opere del passato con occhi contemporanei, poiché ogni esercizio di analisi ci portava a una revisione naturale del testo con le proiezioni culturali del presente. Diversi film importanti, da *Vertigo* (La donna che visse due volte, 1958) di Hitchcock a *Citizen Kane* (Quarto potere, 1941) di Orson Welles, ad esempio, partono da uno sguardo maschile che occupa un posto fondamentale nelle trame. La qualità dello sguardo è centrale, la sua universalità molto meno. Tutto si modifica e tutto si trasforma. Con il passare degli anni, nascono nuove teorie e nuove metodologie critiche. Il cinema di René Clair, Vittorio de Sica, Julien Duvivier, William Wyler, Cecil B. De Mille o dell'indiano Fernández, occupavano una posizione centrale nella storia del cinema di Georges Sadoul, un giudizio che differiva poi notevolmente rispetto a quello definito in un'altra epoca in cui altri, come ad esempio Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Jean Renoir, Roberto Rossellini o Nicholas Ray, risultavano registi fondamentali di questa nuova storia. In tutti questi confronti non sono esistite le donne. Oggi invece è impossibile studiare il rapporto tra cinema e letteratura senza dover passare attraverso i film di Marguerite Duras, né possiamo ipotizzare di parlare di *autofiction* senza ricordare Agnès Varda, né si può parlare di minimalismo senza citare il film *Jeanne Dielman* (1975) di Chantal Akerman, considerato nel sondaggio *Sight & Sound* come il

miglior film della storia del cinema. È persino impossibile ripensare al miglior cinema americano contemporaneo senza citare Kathryn Ann Bigelow, la prima donna a vincere il premio Oscar al miglior regista nel 2010. È importante riscrivere per trasformare, perché la storia delle idee estetiche non stia ferma. E in questo processo di riscrittura, la critica femminista è essenziale. Tuttavia, il maggior pericolo di certo dogmatismo femminista volge a portare facilmente specifici registi e le loro opere sul rogo. È lecito rifiutare tutto il cinema di Woody Allen a causa di suoi ipotetici comportamenti personali di cui non si è certi neppure della verità? La storica francese Michelle Roux Perrot, diventata professore emerito all'università Diderot di Parigi, è molto esplicita in tal senso: "Ciò che è insensato è censurare, nascondere o modificare certe opere. Sarebbe assurdo togliere una sigaretta da una fotografia di Sartre perché oggi non è politicamente corretto mostrare qualcuno che fuma. Le opere esisteranno sempre. Balthus è intangibile, anche se oggi possiamo percepirlo in modo diverso. Lo stesso per i film di Roman Polanski. Altra questione è se Polanski sia degno o meno di aprire un festival o di essere investito Honoris Causa da una Università". Credo che tale riflessione faccia luce sul dibattito e confermi la nostra idea di una tolleranza metodologica. La qualità delle opere è fondamentale, ma non indiscutibile, perché la loro universalità non è eterna. Tutto si modifica e tutto si trasforma. Con il passare degli anni emergono nuovi pensieri e nuovi punti di vista, facendo nascere nuovi orientamenti che ci avvicinano al passato. Una lettura analitica di *Blow-Up* accusato di esercitare il dominio maschile è lecita, così come è lecita anche una lettura che analizzi semplicemente la sua visione estetica. Entrambe queste letture devono e possono coesistere perfettamente. Nel frattempo, la politica e il corso del tempo saranno gli elementi responsabili delle modificazioni e del cambiamento dei giudizi, per mostrarci magari che ci possono essere sempre opere fondamentali che sopravvivono e resistono a tutto. Il cinema è un'arte che appartiene ai periodi temporali, il cui sguardo non può essere univoco ma intervallato, poiché le sue trame non possono certificare verità assolute, né necessita formularle. L'importante è che facciano nascere domande, anche se queste possono avere poi risposte difficili e complesse.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

1. Dominique Chateau, *Le cinema: un bon objet? En AA.VV. Arret sur recherches. Hors Cadre, n. 10, primavera 1992*
2. Laure Murat, "Blow Up, revu et innacceptable". 12 de diciembre de 2017
3. "Nous défendons une liberté d'importuné, indispensable à la liberté sexuelle". *Le Monde*, 8 de enero de 2018



"Jeanne Dielman" (1975) di Chantal Akerman

Lettere al Direttore

Gentile Direttore,

non riesco a capire come abbia potuto ospitare un articolo talmente vergognoso sul suo giornale.

Mi riferisco a "Cronache curiose di una Gerusalemme occupata da 75 anni" di Ali Raffaele Matar (Diari di Cineclub, anno XII, n. 117, giugno 2023, p. 6) che, con la scusa di presentare un fumetto, divulga solamente ignoranza.

L'autore presenta al pubblico fatti di fantasia, ad esempio, facendo passare tutti gli ebrei che vivono in Israele come colonizzatori, ignorando che la Terra di Israele è popolata da ebrei da millenni.

L'autore si adonta in quanto i "palestinesi" spesso sono chiamati "arabi". Ma questo accade semplicemente perché non è mai esistito uno stato di Palestina con una lingua palestinese, una moneta palestinese e via dicendo. Adirittura, con buona pace dell'autore dell'articolo, nelle vecchie guide della Terra d'Israele gli ebrei erano indicati come "palestinesi".

È quindi completamente assurdo e falso che l'autore si ostini nel suo articolo a chiamare i palestinesi come i "nativi" come se fossero gli unici "originari" abitanti.

Sono davvero stupita che abbia prestato il suo giornale a una simile operazione.

Distinti saluti.

Silvia Haia Antonucci

Replica dell'autore dell'articolo in questione:

Gentile signora

La ringrazio per aver dedicato del tempo al mio pezzo e aver espresso i suoi legittimi dubbi al Direttore della testata. Ogni riscontro, di qualunque natura, diventa essenziale quando si intende instaurare un dialogo costruttivo per entrambe le parti. E lo è in particolar modo se proviene da una persona colta e autorevole. Mi accingerò, pertanto, a rispondere, punto per punto, alle questioni che Lei ha gentilmente sollevato.

Per prima cosa, quelli che Lei ritiene "fatti di fantasia" sono fatti storici accaduti e documentati che sarebbe faziioso ignorare. Le suggerirei di approfondire il tema attraverso un testo scritto da uno storico israeliano, Ilan Pappé, intitolato *La pulizia etnica della Palestina* (Fazi editore, 2008). In merito al punto nel quale dice che a Lei è parso che io abbia ignorato che "la Terra di Israele è popolata da ebrei da millenni", non vedo dove avrei affermato il contrario. Ritengo sottinteso che i palestinesi, nativi della Terra di Palestina che da millenni vivono in quelle terre, appartenessero e tutt'oggi appartengono a comunità etnico-religiose differenti. Fino al 1948, convivevano palestinesi cristiani, musulmani e ebrei. E questo accadeva anche in Iraq, in Libano, in Siria e in Egitto. Ci sono persino vecchie stelle della musica araba di fede ebraica, come Leila Mourad (1918-1995), riverite in tutto il Levante, indipendentemente dal proprio credo. Tuttavia, non può che convenire con me sul fatto che la comunità ebraica palestinese fosse in netta minoranza e che lo Stato di Israele non si sarebbe mai potuto reggere – né si sarebbe potuto fondare – sui soli membri nativi. Sicché, ha iniziato ad accogliere coloni dal resto del mondo, sbilanciando di fatto quella che sarebbe potuta restare una terra condivisa pacificamente. Certamente saprà che lo Stato di Israele chiede ai membri delle proprie comunità internazionali di fare la "alijah" e di trasferirsi in quelle terre, alimentando gli insediamenti illegali, tollerati dal Governo israeliano seppur condannati dalle Nazioni Unite. Al di là dei miti biblici, sull'esistenza del "Grande regno di Israele" non concordano molti storici, tra i quali anche Alessandro Barbero che ha più volte sostenuto questa tesi in *Storia e memoria*. Quando nel 1965, Pier Paolo Pasolini realizzò i suoi *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, aveva notato che gli israeliani erano per la maggior parte coloni caucasici, arrivati da Occidente per occupare terra palestinese. I veri semiti erano appunto i palestinesi nativi (non israeliani) che Lei insiste a chiamare "arabi", annullando oggettivamente la loro identità. Trovo incommentabile il discorso che lei fa circa l'inesistenza del popolo palestinese legandolo al riconoscimento dello Stato di Palestina (che, secondo l'ONU, sarebbe dovuto coesistere legittimamente insieme allo Stato di Israele, al contrario di quanto avvenuto in seguito). Anche i curdi non hanno uno Stato, una moneta e via dicendo. Nega, dunque, anche l'esistenza del popolo curdo?

Se trascurassimo per un istante la controversa parentesi storica, sarebbe opportuno soffermarsi sugli abusi che i militari israeliani attuano ogni giorno nei confronti dei palestinesi, come descrive l'autore del fumetto che, qualora non avesse letto, Le raccomando di recuperare. Guy Delisle, che ho avuto l'onore di incontrare di persona diversi anni fa, in occasione della pubblicazione di quest'opera, era partito assolutamente neutrale, come ho scritto anche nel pezzo. Anzi, si può dire che lo sia rimasto fino all'ultimo, malgrado osservasse quotidianamente con i propri occhi i soprusi israeliani e i traumi dei palestinesi che dovevano assistere alla demolizione della propria abitazione. Sono cose indicibili che avvengono continuamente ma vengono deliberatamente celate al mondo da piccoli uomini di potere che, per mero interesse, perpetuano una catena inaccettabile di ingiustizie e ignoranza. Oggi, in Italia e nel mondo, si ignora che i palestinesi, per spostarsi da una zona all'altra, sono costretti a superare assurdi checkpoint dove giovani soldatini israeliani decidono a loro piacimento se far passare o meno una persona, giocando con il destino della gente. Primo Levi, che ho sempre amato e stimato, se potesse, credo direbbe ancora oggi "se questo è un uomo". Perché non c'è nulla di umano in quello che il Governo di Israele riserva ogni giorno ai palestinesi. Lo denunciano tutte le maggiori organizzazioni che difendono i diritti umani, da Amnesty a Breaking the silence. Eppure, basta che un intellettuale accenni un minimo interesse alla questione per essere attaccato, zittito e denunciato. È successo a Giuseppe Catozzella per via di un reportage (*Nell'abisso Palestina*, L'Espresso, 18 novembre 2018), a Michela Murgia, Moni Ovadia, Piergiorgio Paterlini e molti altri nomi di spicco della cultura italiana che sono stati costretti a non intervenire più sul tema.

Quello del rispetto dei diritti umani è un tema particolarmente sentito per chi milita a sinistra. Non si può essere selettivi e ricordare solo una parte dei crimini compiuti nel corso della Storia. È per questo che Ettore Scola, dopo aver scosso il pubblico con un commovente cortometraggio sul rastrellamento del Ghetto del 1943, è poi volato in Palestina per filmare un capitolo del film collettivo *Lettere dalla Palestina* (2002). Perché una tragedia non può giustificare o celarne un'altra. E, come dice Philip Roth, "non dimentichiamo le cose perché non contano, ma perché contano troppo". Vorrei condividere con Lei un piccolo esercizio di empatia: così come io leggo Oz, Grossman e Rutu Modan, legga anche Lei libri scritti da palestinesi. Ascolti anche le loro voci e le voci di chi, totalmente estraneo a quel mondo, sostiene ogni giorno le campagne pacifiche per il raggiungimento di una condizione di uguaglianza e giustizia. Siamo tutti umani, indipendentemente dalla parte del muro in cui nasciamo.

Ali Raffaele Matar

E' scomparso Michele Kalamera, la voce nell'ombra di Clint Eastwood



Alberto Castellano

La scomparsa a 84 anni di Michele Kalamera ha provocato da un lato un comprensibile dolore in tutti gli amanti del doppiaggio per la perdita di uno dei più grandi doppiatori italia-

ni, dall'altro la sconcertante rilevazione che tutto sommato in termini di rapporto mediatico con il mondo del doppiaggio è cambiato meno di quanto si pensasse dopo quello che sembra uno "sdoganamento" definitivo del rapporto voce/volto grazie anche a vari convegni, premi, studi specifici e libri che nei primi anni '80 si moltiplicarono dopo il lungo silenzio sull'argomento. Insomma pare che nella sostanza le "voci nell'ombra" (come s'intitola il più importante Festival Internazionale del Doppiaggio che si tiene ininterrottamente da molti anni in Liguria, per le ultime edizioni si è spostato a Genova) sono rimaste tali. Questa amara constatazione scaturisce dal fatto che la morte di Kalamera è passata sotto silenzio, tra l'indifferenza e lo snobismo dei media (giornali e tv) dei quali qualcuno si è limitato a darne la notizia giusto perché era la voce di Clint Eastwood.

Tra i numerosi che ignoravano e continuano a ignorare chi fosse Michele Kalamera alcuni hanno quasi considerato un limite il fatto di prestare la voce per tanti anni a uno dei più grandi divi e autori di Hollywood, pensando magari che avesse fatto solo questo salvo poi avere un'attenzione maggiore quando Clint si è affermato come un autore a tutto tondo mentre nei primi decenni della sua carriera anche lui non era molto amato da una critica miope e contenutista. Altri invece hanno sottovalutato il lavoro di Kalamera come se la longevità e la costanza del rapporto tra la voce italiana e il volto straniero facilitasse la prestazione e producesse risultati in automatico. Prima di tutto va sottolineato che prima del felice sodalizio con Eastwood, Kalamera aveva già doppiato interpreti come Steve McQueen, Robert Redford, Burt Reynolds, Alain Delon, Martin Landau e dopo mentre continuava a doppiare Clint, ha prestato la voce a Steve Martin, Donald Sutherland, F. Murray Abraham, Paul Newman, Michael Caine, David Bowie senza dimenticare i tanti personaggi dei cartoni animati. Ma naturalmente è stato solo con Eastwood che si è creato il sodalizio più duraturo, avendolo doppiato per ben 23 film (tranne qualche sporadico caso). Comunque stiamo parlando di un gigante del doppiaggio che in 60 anni di carriera, per oltre 150 titoli, ha dato prova di un eclettismo e di una duttilità esemplari, maggiori di quello che credono e vogliono far credere i soliti soloni

per i quali appunto tutto è piatto e ripetitivo senza prendersi la briga di confrontare i doppiaggi degli anni '70 e '80 con quelli della maturità di Clint che hanno richiesto un prodigioso adeguamento a una diversa gamma vocale e fonetica. Insomma non abbiamo dei riscontri scientifici, ma la sensazione è che i media paradossalmente inseguono in alcuni casi la notorietà del doppiatore non bastando quella dei divi stranieri doppiati, quella popolarità che hanno avuto e hanno Giuseppe Rinaldi, Emilio Cigoli, Ferruccio Amendola, Oreste Lionello e delle generazioni successive Francesco Pannofino, Luca Ward, Pino Insegno che non a caso dopo o contemporaneamente all'affermazione come voci di miti stra-



Michele Kalamera, all'anagrafe Michelino Calamera (Conegliano, 12 febbraio 1939 - Roma, 25 luglio 2023)

nieri hanno cominciato a fare gli attori per il cinema e la tv. Il paradosso del percorso di Eastwood è che prima di Kalamera, fu doppiato da Enrico Maria Salerno nella trilogia del dollaro di Sergio Leone e, in seguito, da diversi doppiatori importanti dell'epoca, tra cui Giuseppe Rinaldi, Pino Colizzi, Pino Locchi, Nando Gazzolo e a partire dal 1976, ovvero da "Il texano dagli occhi di ghiaccio", l'attore scelse personalmente Kalamera come sua voce italiana senza farsi condizionare dai nomi di quelli che lo avevano preceduto. E meno male perché da quel momento si è consolidato il più grande binomio voce/volto del nostro cinema. Per fortuna c'è stato chi tempestivamente ha studiato il fenomeno, ha analizzato la particolarità di un sodalizio così lungo e intenso a cominciare da Gerardo Di Cola, il maggiore e più autorevole studioso italiano di doppiaggio che ha dedicato all'argomento un pregevole video intitolato "ClintKalameraEastwood" che sintetizza come meglio non si potrebbe l'inscindibilità del binomio supportato dall'assemblaggio delle sequenze più significative e da stralci di dichiarazioni di Kalamera. Poi circa due anni fa c'è stata sul periodico online ScreenWorld.it la bellissima intervista di Claudio Gargano che ha sviscerato in lungo e in largo la lunga carriera di Kalamera approfondendo le sue prestazioni professionali dall'Eastwood più giovane a quello più anziano de "Il

corriere" e "Cry Macho", dal lavoro particolare sulla voce prima un po' roca poi completamente afona dell'attore alla rinuncia per motivi familiari del doppiaggio di *Million Dollar Baby* un film al quale Michele teneva molto, affidato poi ad Adalberto Maria Merli. Divertente il passaggio della prima volta con Eastwood per il doppiaggio di *Il texano dagli occhi di ghiaccio*: "Sono stato scelto da lui nel 1976 dopo provini in tutta Europa. Dopo Enrico Maria Salerno, che lo aveva doppiato molto bene nella famosa trilogia di Sergio Leone, Eastwood si interessò ai doppiaggi esteri, francesi, spagnoli e tedeschi e quello italiano. Sebbene tutti i miei colleghi che hanno doppiato precedentemente Eastwood dopo Salerno, Colizzi, il grande Rinaldi, Pino Locchi, fossero tutti bravissimi, Eastwood non è rimasto contento, tranne forse per Rinaldi. Non per il timbro della voce, ma per l'interpretazione. Perché quando a qualche doppiatore capitava Eastwood, che era già diventato famoso dopo la trilogia di Leone, tutti ci mettevano dentro il loro carattere, volevano essere loro i protagonisti, i doppiatori".

"Quando in seguito ho conosciuto Eastwood - aggiunge il doppiatore - mi disse: "Ti ho scelto perché tu hai capito che quando io faccio l'eroe o l'ispettore Callaghan, per spaventare l'assassino o il cattivo di turno, non alzo mai la voce." Lui era già afonoide quando era giovane, non ha mai avuto una voce bella tim-

brata. Mi disse anche "Io ho scelto te perché hai anche un po' di trumpet, di tromba, quella che io non ho, sei la mia trombetta" e aggiunse: "Io ho scelto te perché nel doppiaggio spagnolo divento un Hidalgo, cioè sembro un nobile spagnolo, in Germania mi fanno diventare Hitler, mentre in Francia divento gay. Tu sei la mia voce, my Italian voice, my Italian dubber, the best, Michael Kalamera", lui mi chiamava così".

Il primo film *Il texano dagli occhi di ghiaccio* e l'ultimo (purtroppo per Kalamera) *Cry Macho* circoscrivono una parabola artistica esemplare ma anche esistenziale. A rischio di forzare certe analogie, Kalamera in fondo è stato un solitario come Clint, chi lo conosceva sa quanto fosse un attore indipendente insofferente alla logica delle grandi e piccole società di doppiaggio, refrattario a legarsi a questa o a quella cooperativa e a inseguire direttori di doppiaggio e colleghi, disponibile e capace di lavorare con tutti. È stato un doppia(t)ore che dalla sua "ombra" ha trasmesso a milioni di spettatori il percorso complesso e unico di uno dei grandi del cinema americano, comunicando emozioni e sensazioni, rendendo tangibile l'icona eastwoodiana, avvicinando sempre di più allo spettatore quel volto impareggiabile grazie alla sua altrettanto impareggiabile voce.

Alberto Castellano

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #11

Il personaggio del mese: Clint Eastwood



Barbara Taglioni

Una vera e propria leggenda vivente, con una lunghissima carriera alle spalle, divisa tra recitazione e regia, Clint Eastwood è oggi uno dei più prolifici uomini di cinema in circolazione, capace con ogni suo film di indagare tanto sulla natura umana

quanto sul complesso rapporto con i media, la giustizia e lo Stato. Giunto oltre la soglia dei novant'anni, non accenna a rallentare il ritmo, sempre pronto a lavorare su nuove e complesse storie. Fonti della Warner hanno confermato le indiscrezioni secondo cui l'attore e regista americano tornerà dietro la macchina da presa per incantarci con una ultima nuova fatica. Sguardo magnetico in un volto spigoloso e aspro, quasi scolpito nella pietra, andatura dinoccolata alla Gary Cooper, suo idolo, amante sin da piccolo di musica jazz, poi della meditazione e del golf, è famoso per il suo carattere indomito e per la grande passione e serietà verso la sua professione. Un'infanzia fatta di traslochi e vagabondaggio a causa del lavoro del padre che durante il periodo della Grande depressione, era costretto a trasferirsi frequentemente lungo la costa occidentale degli States, ovunque fosse possibile assicurarsi uno stipendio, anche temporaneo. Cresciuto timido e introverso, con un carattere non facile, duro e burbero come i personaggi dei suoi film, scarsamente loquace, ma acutamente pungente, con una vita privata movimentata, complessa e tortuosa, contraddistinta da amori e tradimenti, ha saputo affascinare, oltre il fedele pubblico, anche, molte donne e ha punteggiato la sua vita di numerose storie sentimentali che lo hanno reso padre di ben otto figli. La sua viene definita una esistenza piena, sia di amore che di successo, e decisamente attiva nonostante i suoi attuali 93 anni. Il suo segreto? Egli afferma: "Non farti entrare mai il vecchio dentro.. Io non l'ho mai fatto". Secondo gli studi grafologici, la scrittura di ognuno di noi è come una sorta di elettroencefalogramma. Essa risente quindi di molti fattori esterni e/o interni e tende a modificarsi, al di là della nostra volontà, per ogni cambiamento che avviene nella nostra esistenza. I due campioni di grafia qui esaminati appartengono a due momenti della vita di Clint molto differenti tra loro. Il

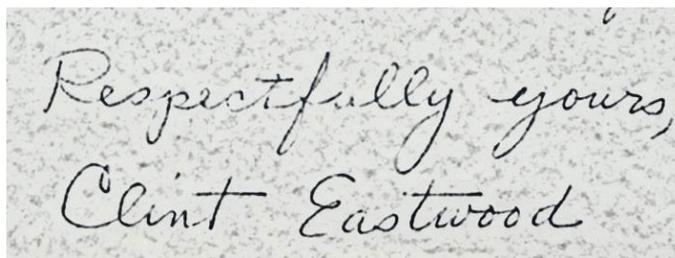


primo risale a un Eastwood giovane, ambizioso, rigoroso e controllato, attento alla propria immagine e arroccato nelle proprie idee più per convenzione che per convinzione, alla ricerca della propria strada e dell'affermazione di sé. La prima immagine mostra infatti una forma convenzionale, poco personalizzata, legata al modello e un movimento controllato, che pur mostrando qualche prolun-

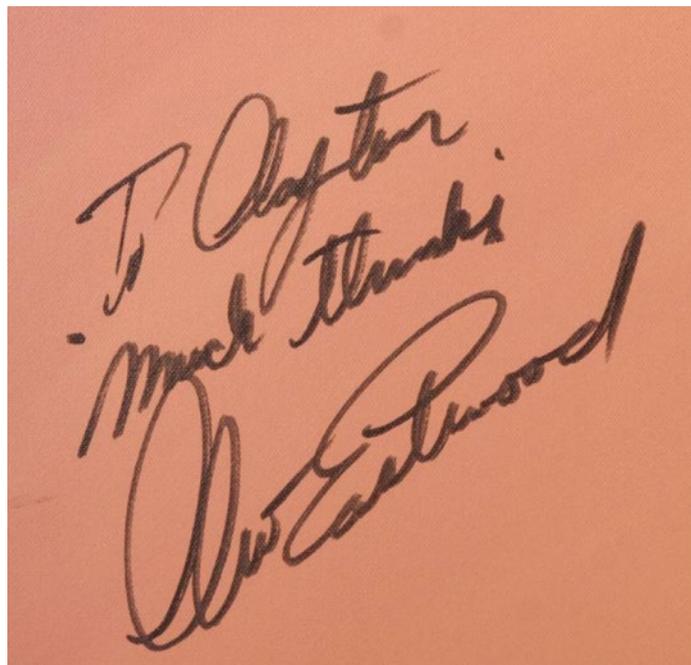
gamento nei tratti della *t* ed effervescenza nei gonfi in zona inferiore, rimane privo di slanci creativi e originali. La seconda immagine, molto più recente, mostra un gesto grafico decisamente più aggressivo e angoloso, ma anche più libero e personalizzato, in cui

l'io ha trovato la propria via per esprimersi e comunicare in maniera più spontanea, efficace e istintiva. Una grafia dove il soggetto scrivente ha una piena consapevolezza, supportata da un'autostima consolidata, che gli permette di affrontare qualsiasi sfida con grinta e coraggio, per soddisfare anche la parte più narcisistica del proprio carattere (tratto più marcato e colorato, ricombinazioni, lanci, gonfi, cenni di movimento barrato e di temperamento sanguigno di Ippocrate). Sono caratteristiche che ricordano il carattere falllico di Freud, dove il fare serve per essere, e ribadiscono l'esigenza di trovare la propria reale identità nella realizzazione di obiettivi, spesso ambiziosi, con senso di competizione. Nonostante l'apparenza pacata, siamo di

fronte a un individuo autonomo, indipendente, orgoglioso e desideroso di successo (angolosità, zona media importante, trattino della *t* lanciato o sopraelevato), animato da forti pulsioni e dotato di una notevole energia, orientato al nuovo, rapido, deciso e sicuro di sé (ascendente, legata, inclinata), che affronta il mondo con un senso di sfida e passionalità e regge male gli eventuali insuccessi. Un uomo che non brilla in delicatezza, che può risultare sbrigativo, brusco e a volte arrogante e pungente nei comportamenti, ma che è sempre sorretto da una mente brillante, da un misurato egocentrismo e da una forte autoreferenzialità (stretta, paraffi a chiocciola nelle iniziali della firma) che a volte condiziona l'obiettività. Una delle sue affermazioni famose è: *Ciò che mi interessa più di ogni altra cosa nel lavoro e nella vita è la ricerca della verità. Questo percorso mi spinge ancora a dirigere film.* E noi prenotiamo sin d'ora un posto in prima fila per il suo prossimo indubbio capolavoro.



fronte a un individuo autonomo, indipendente, orgoglioso e desideroso di successo (angolosità, zona media importante, trattino della *t* lanciato o sopraelevato), animato da forti pulsioni e dotato di una notevole energia, orientato al nuovo, rapido, deciso e sicuro di sé (ascendente, legata, inclinata), che affronta il mondo con un senso di sfida e passionalità e regge male gli eventuali insuccessi. Un uomo che non brilla in delicatezza, che può risultare sbrigativo, brusco e a volte arrogante e pungente nei comportamenti, ma che è sempre sorretto da una mente brillante, da un misurato egocentrismo e da una forte autoreferenzialità (stretta, paraffi a chiocciola nelle iniziali della firma) che a volte condiziona l'obiettività. Una delle sue affermazioni famose è: *Ciò che mi interessa più di ogni altra cosa nel lavoro e nella vita è la ricerca della verità. Questo percorso mi spinge ancora a dirigere film.* E noi prenotiamo sin d'ora un posto in prima fila per il suo prossimo indubbio capolavoro.



Barbara Taglioni

Apologo del tempo contadino/1

Appartengo da sempre, per sempre, al mondo contadino, al suo cuore di tenebra intrisa di molta luce



Natalino Piras

Un racconto diverse volte editato, *La città e le api*, dice bene di questa contadinità che sta insieme nel mito e nella storia, nelle *opere e giorni*, dice Esiodo. È un racconto pensato come una sceneggiatura cinematografica

e vuole avere tutta la capacità di introspezione che qualsiasi apologo comporta. È una memoria del tempo contadino, *massaiu* in sardo, con molte attinenze all'*agricola* latino, quello che costituisce la parte fondamentale del famoso apologo di Menenio Agrippa, 494 a.C., pronunciato ai plebei di Roma in rivolta contro i patrizi: lo Stato paragonato al corpo umano che per sopravvivere ha bisogno di essere nutrito, il cibo ricavato dal lavoro dei campi, la madre terra come produttrice di tutto il nutrimento.

Dicono che a Maratona, 490 a.C., l'armata di Milziade che, inferiore di numero, sconfisse i persiani invasori, fosse costituita principalmente da opliti che difendevano il pezzo di terra che per loro era fonte di continua vita: un esercito di contadini.

Cinematograficamente parlando, il cinema, tutti i generi, continua ad attingere a piene mani dalla Grecia classica culla della civiltà e da Roma antica, repubblicana e imperiale, che a sua volta ispira molto tempo contadino di alto e basso medioevo.

A questa contadinità si rifanno, per dire di due opposti che sono il riflesso l'uno dell'altro,

tutto il senso della *good earth*, la buona terra hollywoodiana: le campiture western, *The Good Earth* (1937) di Sidney Franklin dall'omonimo romanzo di Pearl S. Buck, che viene prima del mito, Terra/Tara, di *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1939) di Victor Fleming dall'omonimo romanzo di Margareth Mitchell, sino a *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1940) di John Ford, dall'omonimo romanzo, Premio Pulitzer, di John Steinbeck, Nobel per la letteratura nel 1962. Qui la buona terra si trasforma in cattiva terra, i contadini diventati vagabondi dentro la grande depressione seguita al crollo della Borsa di Wall Street nel 1929.

L'altro opposto sono moltissimi film del socialismo reale che esaltano Stalin, il contadino che si fa orco e che ha trasformato i piani quinquennali in carestia e genocidio, Holodomor lo chiamano in Ucraina: milioni e milioni, soprattutto kulaki, contadini piccoli proprietari di terra, condannati a morire, quanti non fucilati o dispersi nei gulag, di fame. In sardo questa è nominata, incarnata nel personaggio di Mastru Juanne, la maschera più tragica del mondo contadino.

Sintesi dei due opposti, in una magistrale linea di tensione come racconto, è *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci. È il XX secolo visto dall'Emilia Romagna, terra contadina per antonomasia. Dice del possidente Alfredo Berlinghieri (Rober De Niro) e del contadino Olmo Dalcò (Gérard Depardieu), nati nello stesso giorno, il 27 gennaio 1901. Tessonno e tramano la loro storia le lotte di classe dentro due guerre mondiali. È lo stesso mondo del *Mulino del Po*, il romanzo (1938-1957) di Riccardo

Bacchelli da cui è stato tratto il film omonimo (1949) di Alberto Lattuada e, più famoso, lo sceneggiato televisivo (1963) diretto da Sandro Bolchi, lo stesso mondo di Don Camillo e Peppone che i film tratti dalla saga inventata da Giovannino Guareschi continua a rendere icona globale.

Cinematograficamente parlando il racconto *della città e delle api* introietta più lo splendore del mito che lo scabro della storia. Gli viene da due opere fondamentali: *Miele amaro* (1954) di Salvatore Cambosu e *Maracanda* (1971) di Francesco Zedda. Il primo è in forma antologica, saggi che si fanno racconto e viceversa. Origina dal tempo che Aristeo, dio benefico, protettore dei frutti della terra, insegnò ai sardi a ricavare l'amaro miele dal corbezzolo. Il secondo è un romanzo che ha come contenitore delle mille e più pagine di contenuto una *last valley* come quelle che abbiamo visto al cinema. *Maracanda* è Shangri-la (*Orizzonte perduto* di Frank Capra, 1937) ma anche *L'ultima valle* (James Clavell, 1970) dove la violenza portata dal fanatismo e dalle guerre di religione degli uomini devasta la natura edenica.

Maracanda narra le vicende di Stene Bakis e alla sua morte di Ytocor Maricosu anch'egli destinato a morire. Il tempo di *Maracanda*, paese immaginario della Barbagia compreso tra il Supramonte di Oliena e quello di Orgosolo, è scandito dalla guerra e dalle sue fasi. Guerra interna, per la proprietà delle terre, e esterna: la seconda mondiale in particolar modo. Il romanzo, che apre e chiude con la figura di Nur Lallai, passato da uomo a *remitanu*,

segue a pag. successiva

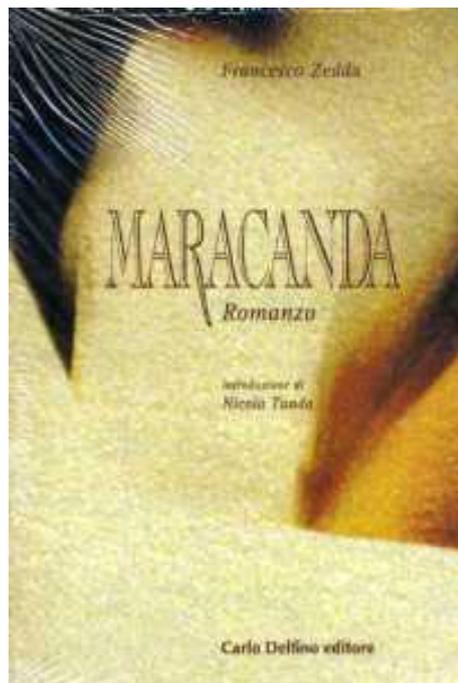


"Novecento" (1976) di Bernardo Bertolucci

segue da pag. precedente
reietto, è uno spaccato-storico-antropologico-letterario-cinematografico della Sardegna. C'è il reale e quanto può definire un immaginario che continuamente ritorna alla *last valley*. Ma il romanzo è anche festa, memoria, rituali di terra e d'acqua. È la rappresentazione di un'ostinata idea di giustizia e di quanti questa idea testimoniano.

La città e le api gli appartiene.

La mia famiglia è sempre in viaggio. Attraversiamo la città tutti i giorni e a sera ritorniamo stanchi. Ma siamo allegri. Sarebbe più giusto



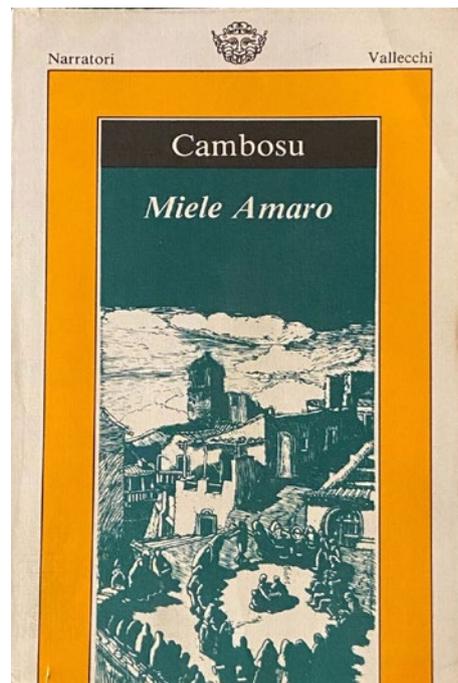
dire in allegria, parole di movimento, adatte all'allegrezza dei naufraghi.

Strano destino quello della mia famiglia. Siamo passati dai tempi lunghi del paese alla fretta. Mio nonno materno, contadino, metteva i fichi a seccare sopra una grata di fili di ferro e dall'alto di una collinetta dominava la sua parte di terra. La vigna, gli orti e il frutteto. Mio nonno non venne mai fuori dalla campagna, quasi fosse nato per vivere e morire nella casa bianca coi muri grossi che d'estate, dopo la mietitura, sembrava uscire come un fantasma dal grano tagliato.

La figura di mio nonno in costume rustico sovrastava le ombre fissate lunghe e corte nell'aria e nell'altro spiazzo davanti alla casa bianca. Il rumore dell'estate non era rumore ma un ronzio amplificato, come di api al ritorno dall'abbeverata nel fiume che scorreva lungo le muraglie degli orti e del frutteto. Il fiume era sempre pulito. Si sporcava solo quando ai temporali scendeva la piena carica di fango e di paglia. Poi ritornava pulito.

Mia madre che fu contadina prima di essere esiliata in un condominio della periferia, raccontava di quando andavano in carro a vendere le ciliegie. Nel frutteto abbondavano i ciliegi, piantati a distanze precise uno dietro l'altro, gli alberi come anime lunghe sopra la corrente dell'acqua, anime che si accorciavano ai confini

degli orti, a ridosso della costa di terra che saliva al luogo della semina. L'incanto di fine maggio erano i ciliegi carichi, il rosso che usciva dalle foglie come nel giardino delle fate. Le formiche che mangiavano il tronco non si vedevano a occhio nudo. Bisognava arrampicarsi sopra i rami antichi e fermarsi a cogliere le ciliegie per sentirne il morso. Le ciliegie abbondavano e per non sprecarle bisognava venderle, barattarle con le abbondanze dei paesi vicini. Ciliegie in cambio di pietre, a volte. Granito ben squadrato pronto per la fabbrica di case resistenti e adatte a



molte stagioni.

Quando c'era da vendere le ciliegie, mio nonno veniva fuori dalla campagna. Solo allora. Caricava il carro con sporte ricolme di frutta e ordinava alla famiglia di prepararsi per il viaggio. Le femmine, che i maschi dovevano restare per la terra e per dare attenzione al bestiame. Loro, i viaggiatori, sarebbero stati via i giorni e le notti necessarie. Nel caricare il carro bisognava sapere dove mettere le cose, le provviste e le coperte pesanti soprattutto, dato che il viaggio durava molto più del baratto vero e proprio.

L'altro mio nonno andò in guerra. Ci andò chiamato e non perché gli urgesse la battaglia. Lui combatteva tutti i giorni e tutte le notti.

Di giorno spaccava le pietre. Le squadrava e dava loro una forma. Di notte si spostava alla campagna e non dormiva, attento a che i ladri non venissero a rubargli il bestiame comprato con i soldi delle pietre. Fu forse per questo che quando andò in guerra neppure si accorse del cambiamento. Si salvò perché abituato alla durezza e perché era abile, abituato a conoscere il pericolo ed esperto nel prevenirlo. Molti anni durò la guerra. Quando ritornò, mio nonno riprese a fare lo spaccapietre di giorno e il guardiano di notte.

Non so se mio nonno materno e mio nonno paterno si siano incontrati e conosciuti prima

che i loro figli si incontrassero e si conoscessero. Se qualche volta abbiano scambiato parole in giorni di lavoro e di divertimento. Quel che però hanno tramandato di sé e che si è come mischiato nei caratteri della mia famiglia, sono la calma, una ieraticità quasi statica e la nerviatura dei corpi, una specie di fiele che genera velocità mangiata dalla fretta.

Tutti i giorni io e la mia famiglia viaggiamo lo stesso percorso. Avanti e indietro. Attraverso semafori e segnaletica orizzontale. Sopra l'asfalto rifatto e sopra l'asfalto pieno di buche. Sopra la pietra e sopra il cemento. Scuole, uffici e altri luoghi.

La mia famiglia siamo i genitori e quattro figli, due bambini maschi e due bambine. A scacchiera alternata. Il primogenito, la bambina, il terzo figlio e un'altra bambina.

Viaggiamo in station-wagon e siamo fortunati perché è una macchina spaziosa e perché abbiamo il garage. Non mancano le battaglie quotidiane. Specie la mattina c'è il solito accapigliarsi tra i bambini che non sopportano la regola collegiale di rispettare ciascuno il posto assegnatogli. Non la rispettano perché sono bambini e perché, a differenza di quando eravamo piccoli noi che bastava un'occhiata, loro vogliono sempre averla vinta. Ignorano il comando o forse siamo noi che non sappiamo. Allora bisogna urlare. Si sono abituati anche alle urla e al rumore.

I suoni non sono più gli stessi di quando bambini la sirena ci colpiva le orecchie, la vista e tutti i sensi e ci faceva stare all'erta. Oggi anche il suono della sirena fa parte dell'abitudine, un rumore nel mucchio, uno scatto di nervi in più nell'accumulo.

Ma continuiamo a restare allegri. Non ci rimane niente ma riusciamo a pagare tutto. A rate. Tutto viene pagato. Anche il superfluo.

La televisione c'è in ogni stanza della villetta che abitiamo alla prima periferia, all'opposto dell'altra dove visse mia madre.

Nei giorni in cui venimmo dal paese alla città, la televisione la potevamo guardare a ore. Quasi un premio dopo che avevamo giocato fuori nei cortili e nei rioni che allora si chiamavano ancora vicinato. Giochi violenti, selettivi e insieme capaci di scovare affinità e formare amicizie, molte delle quali durature. I bambini di oggi invece vivono dentro casa, già etichettati prima di nascere come razza d'appartamento, una razza diversa da quella che noi fummo da bambini, allegri nonostante il dolore. Forse sapevamo soffrire di più. Dico questo consapevole che ciascuna generazione rimprovera l'unicità della propria infanzia alle altre che vengono dopo. Prima ci abituavamo. Oggi sono loro che ci abitano e che impongono. Viaggiamo tutti i giorni anche per loro e ci facciamo carico delle loro abitudini e della loro allegria.

Il mio bambino più grande, inizia a essere ragazzo ormai, somiglia al nonno materno. Cammina come lui e come lui si ferma ogni tanto, ieratico, ad ammonire il fratello e le sorelle più piccole. Quando alza le mani per picchiare che non sempre facciamo in tempo ad impedirglielo,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ricorda mio nonno che ci scacciava a colpi di dita sulla testa se ci avvicinavamo troppo ai fichi ancora non bene asciugati. I passerii e altri uccelli potevano mangiarne. Noi no. Era quella la sua legge e dovevamo rispettarla. Tutto prima era legge. Norma e costume e abitudine. Una volta mio nonno dette uno schiaffo a mia madre perché voleva a tutti i costi portarmi dal medico dopo una caduta dall'albero del ciliegio nel giardino incantato. Dovevo avere tre o quattro anni e ricordo la caduta anche se in maniera vaga. Neppure del dolore mi ricordo e di come volai a terra sbattendo la faccia. Perdevo sangue. Mio nonno disse che non era niente, che bisognava sperimentare la durezza della terra se si voleva che anche la pelle, la scorza, diventasse dura e resistente. Mia madre no, invece. Era terrorizzata e piangeva. Urlava. Fu allora che mio nonno le dette lo schiaffo. Mia madre smise di piangere e però mi portò lo stesso dal medico.

Mia madre sempre agitata.

L'agitazione di mia madre la vedo adesso nella bambina secondogenita che come tratto somiglia invece a mia nonna paterna. Fine e di carnagione bianca. Gli occhi di chiaro intenso. Ride sempre anche quando non deve e si vede e si sente che spesso è un riso nervoso, caricato oltre il dovuto, che le serve a mascherare forse i sogni forse le visioni che non vuole raccontare. Però è bella. Austera e dolce. Il portamento di mia nonna filatrice che andava avanti e indietro col fuso in mano impartendo ordini alle lavoranti nei giorni che al vicinato ordivano la lana. Si muoveva rasente lungo i bordi segnati dal filo che srotolava ora lento ora veloce dai gomitolini. Mia nonna camminava leggera e rideva nervosa. Era giovane. Era come il fiorire dei ciliegi a maggio e andava incontro a mio nonno già segnato dalla pesantezza dei giorni.

Come mio nonno paterno è il terzo bambino. Grave e pensoso, segaligno e sottile. Ondeggia tra lo stare muto e l'esplosione delle parole. A volte è indifferente persino al tumulto che si scatena tutti i giorni dentro la station-wagon. Potrebbe fare da paciere ma non lo fa. Osserva silenzioso fino a quando l'estraniamento non arriva a saturazione. Allora esplode e urla e picchia più selvaggio degli altri. Doppio. Un enigma. Sembra mio padre.

Mio padre era uno che alternava i colpi di testa all'osservanza delle norme, la violenza delle parole e delle mani a una dolcezza impensabile, quasi remissione. Metà patriarca e metà testa sfasciata, mio padre, ultimo di dieci figli e lui stesso generatore di altri otto. Tutti legittimi. Io sono nel mezzo e non mi piace adesso parlare di sorellanza e fratellanza. Sono altre storie. D'altronde il mio stare in mezzo è solo una cosa nominale. Non so dire se in me ci sia equilibrio oppure un ulteriore viaggiare della memoria da una parte all'altra. Mio padre non ebbe mai equilibrio nonostante una corazza di fermezza. Mio figlio terzogenito gli somiglia. Del tempo, che non è un tempo bambino, sembra avere imparato la decisionalità, quasi la freddezza, e insieme la mascheratura dei sentimenti. A

volte, durante il viaggio, lo penso grande. Me lo immagino in corsa, fermo e poi di nuovo in corsa venirmi ad annunciare qualcosa di bello nel frutteto di mio nonno. Ma è solo un immaginare indefinito, qualcosa oltre le mura. Noi non possiamo andare contro la natura e le trasformazioni che questa, insieme al destino, decide. Mi viene paura, a volte, per la sorte dei miei figli. Se saranno capaci oppure no di costruire. Ma è una paura che il viaggio fa dimenticare.

Senza questa memoria mi viene da cantare. Non canto mai con la voce. Mi canto dentro. Per avvivare l'allegrezza e per estraniarmi dal viaggio e dalla battaglia che si combatte alle mie spalle, nei sedili posteriori della station-wagon. Canto di tutto. Il solenne e il leggero, il naturale e l'artefatto. La voce scoppia qualche volta, sorprendendo chi mi sta a fianco. Il canto al posto delle parole. Viene più facile, più naturale.

A me piace cantare. Ho nel sangue il temperamento di mia madre e di mia nonna materna che fu prefica e suonatrice di armonica a bocca nelle feste di matrimonio, di battesimo e nelle sagre di campagna dedicate a questo o quel santo.

Non mi piace la parola prefica che sa di una che si vende. Anche se piangeva un morto non suo, mia nonna lo faceva con il cuore e le lacrime che le uscivano erano vere. Non chiese mai paga e si accontentò di quanto le diedero, della generosità e dell'avarizia.

Ricordo mia nonna vestita di nero da capo a piedi, il lutto che portava fin da giovane per la morte del figlio primogenito travolto dalle acque del fiume in piena.

Questa memoria mi fa ritornare la paura. Poi mi passa. Mi sollevo sul sedile e tenendo ben stretto il volante guardo nello specchietto retrovisore la mia quarta bambina, sorridente in mezzo agli altri, dopo la battaglia.

Alla mia quarta bambina piace cantare come mia nonna materna e come faceva mia madre se riusciva a liberarsi dalla fatica.

Mia figlia ha una bella voce e sa cantare. Quando inizia non smette. Non si ferma neppure al frenare della macchina al rosso dei semafori o agli stop sull'asfalto.

Ci sono giornate, specie quelle piovose o di troppo sole, che il suo canto diventa contagioso. Dentro la station-wagon, il coro è dappri-ma tenue e slegato e poi diventa via via sempre più compatto.

*Cip cip bel cavallin
cip cip signore
quanto ci vuol per la città
un paio d'ore.*

Cantiamo tutti insieme e insieme avanziamo in mezzo al traffico, a volte indifferenti a volte no del fatto che gli altri possano starci ad ascoltare.

La filastrocca finale è presa dal film *Il ragazzo dai capelli verdi* (*The Boy with Green Hair*, 1948) di Joseph Losey.

In sardo il mese di settembre è *Capitanni*, caput anni, inizio dell'anno agrario.

La seconda parte di Apologo del tempo contadino dirà di molte rivolte di contadini.

Natalino Piras

La posta del Dott. Tzira Bella

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

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Di padre in figlio, di madre in figlia

Figli di ciabattini fate le ciabatte, figlie di troja fate le troje. Occhecazz'è questa mania dello studio!



Dott. Tzira Bella

Ci scrive dalla Sardegna, dove bazziga ormai da anni e anima la vita notturna, (che di giorno dorme o si dedica alla falconeria, sua grande passione assieme a quella per la passera mattugia, varietà da cubo), un imprenditore, (per il collo)... aaahhhhh! Questo signore spiritosissimo, come il suo amico Vittorio, sollo a nomi-

narli fanno diventare spiritosi anche a noi, che della Sardegna oramai siamo innamorati, sardi in di dentro: Forza Gigi Riva, Rommmbo di tuonn! CMGT, uomo di fine e solida cultura, raccontano i suoi agiografi che ha preso il titolo di diplomato in geometria in solli sette anni, con una tesina di merda, ma non in senso cattivo, è che svelava tutti i segreti dell'importanza della produzione del letame nell'allevamento in stalla degli animali da monta: tori, montoni, crabus arretus, etci, etci. Già presente nell'Almanacco del giorno dopo per aver inventato il rivoluzionario metodo della scrittura della O, in assenza del normografo, con un piccolo ditalle da sarta poggiato sul foglio dalla parte del buco. Il ditalle. La O con il ditallino. Quand'è destino è destino!

Cari inferiori, artigiani e lavoratori della mano, vengo con questa mia addirvi che da quando i comunisti sono al potere in Itaglia, povera Itaglia, ... si scrive con la gi o senza la gi di girogirotondo? boh! ci è una grande moria di falegnami, ciabattini e anche ciabattone nostrane, ahhhhhhhh, bella questa, la devo dire al mio garbato amico Vittorio! Ciabattone! Toga questa, ...ma come mi vengono. È un dono. Non è che sono morti davvero, dentro la bara e tutto quanto, prete funerale, ... come posso dirlo, ... accidenti a quel deficiente del mio compagno di banco alle geometri, che sene è andato a insegnare le tabelline agli americani, e a scrivere libri, .. Lucrezia, .. Venere, .. Galilei, .. che non si capisce una beata fava, ... toga anche questa: beata fava! La devo dire a Vittorio! Quando che ero alle scuole di geometri, tutti i compiti me gli faceva un compagno troppo intelligente, sapeva tutte le tabelline a memoria, anche quella del numero 10! Ma nella vita non deve aver combinato un creapopoli: non lo vedo mai nei locali pieni pieni di figa e altro, dove che vanno gli uomini che contano, almeno fino a 5, che poi i diti finiscono! E comunque soprattutto a voi mi rivolgo, maestri di sega, ma non li leggette i libri? Avete visto cosa è successo a Geppetto che ha voluto a tutti i costi mandare Pinocchio a scquola. Mendicate gentaglia, mendicate! O era meditate?

Caio Manlio Gracco Triatore

Countdown: un horror estivo da relax e pochi pensieri



Giacomo Napoli

Countdown (2019), diretta da Justin Dec; il genere, volendolo categorizzare, consisterebbe in un misto di horror sovrannaturale e thriller ma già da inizio film lo spettatore esperto lo considererà per quello che effettivamente è: un teen-horror. Questo sottogenere del terrore è divenuto famosissimo e abusatissimo

da tempi di *Scream* (il re dei teen-horror) e consiste fondamentalmente nel buttare dentro all'opera cinematografica un po' di psicologia, un reparto tecnico possibilmente pulito, una trama molto superficiale e un bel pieno di jumpscare (salto di paura) e altri mezzucci per far saltare lo spettatore sulla sedia. Non a caso viene considerato male tra la critica e nessuno si sognerebbe mai di prendere sul serio questo genere di film (esclusi quelli storici ovviamente). Ma *Countdown* non fa niente per dissimulare la sua natura e si propone da subito come ennesimo esempio di teen-horror, buono per divertire un gruppo di adolescenti in una serata pizza e cinema; però ha un plus, e qui lo andremo a sottolineare. Partiamo dalla trama, molto poco realistica non tanto perché proponga una sceneggiatura incongrua o un'ambientazione sbagliata, quanto perché, come si diceva sopra riguardo a questi prodotti leggeri, non si spinge mai oltre il minimo consentito per rendersi comprensibile, rinunciando quindi volentieri ad un qualsiasi approfondimento interessante, sia esso esoterico, psicologico, culturale o sociale. Niente di tutto ciò, il ritmo procede spedito e brioso anche per questa ragione: non si sofferma mai su nulla in particolare e tira dritto fino alla fine più o meno prevedibile (con tanto di scenetta kitsch, classica per il sottogenere). Qui va fatta anche una nota interessante: la pessima figura della Chiesa cattolica in questa polpetta estiva. Una figura che oscilla tra l'apostasia dichiarata e la superstizione in stile alto medioevo; il tutto veramente osceno ma sicuramente molto sintomatico dato che si limita a descrivere realisticamente il caos attuale in cui galleggiano Vaticano e compagnia. Chiusa parentesi.

Passiamo al comparto attoriale: si tratta di mestieranti abbastanza esperti, molti addestrati nelle serie televisive e tutti perfettamente in grado di reggere parti così semplici e grossolane quindi nessun problema da questo punto di vista; la regia li dirige con facilità e lascia il resto alla fotografia da manuale di base e agli effetti speciali, discreti ma sicuramente niente che faccia storia. Ma allora, direte voi, cosa rende interessante questo film? La colonna sonora composta di clip di successo cucite insieme alla Frankenstein? No di certo. Un montaggio non lineare e magari addirittura analogico? Assolutamente no, maga-

da soli. Per alcuni la data di morte è molto lontana nel tempo e quindi neanche ci fanno caso, per altri invece è paurosamente vicina, e i loro tentativi di evitarla scatenano il demone che li tortura e li spinge a morire ugualmente, in corrispondenza esatta con il timer dell'applicazione. Una sorta di *Final Destination*, anche lì avevamo un teen-horror, anche lì c'era l'inevitabilità della morte e del fato; ma in *Countdown*, proprio per la scelta originale (e tragicamente attuale) del mezzo attraverso il quale giunge il destino implacabile, c'è un guizzo di creatività che potrà farvi pensare a dargli un'occhiata, se siete amanti del genere.

Ripeto: tutta questa metafora del patto col diavolo è quasi sicuramente involontaria, non penso che Justin Dec (che ha creato "cose strane" come *Jennifer Lawrence sta arrivando*) abbia pensato ad altro che a confezionare un prodotto usa e getta, tuttavia il paragone *Countdown-Faust* regge. Ogni volta che accettiamo le condizioni di utilizzo di una applicazione senza leggerle, come ogni volta che facciamo lo stesso con i cookies di un sito web, effettivamente stiamo facendo un patto col distributore della app o con il proprietario del sito: semplicemente stiamo delegando a loro l'utilizzo dei nostri dati privati, dal numero di cellulare alla posizione, dal numero di accessi a quello dell'account, alle preferenze di ricerca. A questo punto dovrebbe risultare evidente che loro, ottenuti i nostri dati, possono decidere di tenerli oppure di rivenderli (lo scandalo Cambridge Analytics ve lo siete dimenticato? Avete idea di quanti ne succedano di simili che passano in sordina ogni settimana?), ecco dove sta la metafora del patto col diavolo. E cosa ci dà il "diavolo" in cambio? Una applicazione che magari nemmeno funziona e che cancelliamo due minuti dopo... aver dato il nostro consenso ai suoi sviluppatori. Un filmetto quindi, questo *Countdown*, dal ritmo leggero e scoppiettante e dalla simpatica trovata finale, che dovrebbe servire a due cose: passare una serata di cinema in relax per gli appassionati e riflettere sull'importanza di leggere bene ciò che andiamo a firmare o ad accettare ogni giorno.

Giacomo Napoli



ri! Ma quindi cosa? Si tratta dello spunto della trama, e adesso mi spiego. *Countdown*, al di là dell'aspetto tecnico-stilistico che può piacere o meno, non è altro che una trasposizione, con tutta probabilità involontaria, del *Faust* di Goethe in chiave contemporanea. L'onnipresenza nel mondo attuale delle varie applicazioni per cellulari, innumerevoli, spesso inutili o anche dannose, suddivise per modelli e per brand e il loro utilizzo ossessivo-compulsivo da parte dell'utenza (soprattutto giovanile) ne fanno la metafora perfetta per il boccone avvelenato descritto nel film: un patto col diavolo che si esplica nelle "condizioni di utilizzo" che nessuno legge mai e che non si può "disinstallare" o cancellare se non dimostrandone la falsità. In questo caso il demone offre la conoscenza dell'istante esatto della propria morte e sigla il patto con i vari malcapitati attraverso l'accettazione delle condizioni d'uso della app incriminata (*Countdown*, appunto). Nessuno legge il noioso documento e tutti lo accettano ad occhi chiusi... e si condannano



Deu ci seu (2023)

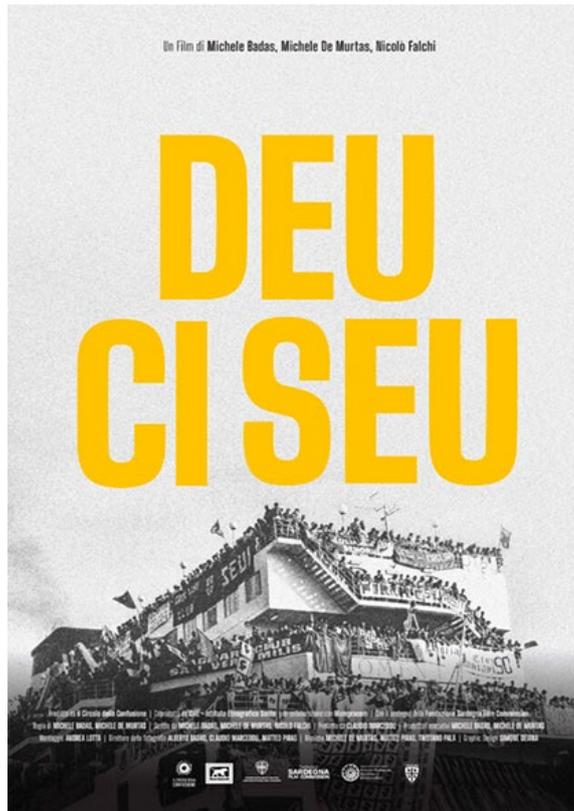
14 giugno 1997, 20.000 persone in viaggio dalla Sardegna verso Napoli per assistere alla partita di calcio del Cagliari. La storia dell'esodo di un'intera isola che si mobilita per sostenere uno dei simboli della propria identità



Alessio Cossu

Nel novero dei documentari che ricostruiscono eventi sportivi di un certo rilievo non rientrano solo i film che godono dei vantaggi della grande distribuzione e che retrospettivamente ricostruiscono le carriere dei celebri campioni nazionali e internazionali, ma anche produzioni che, pur avendo una diffusione meno capillare, non per questo meritano l'oblio. La pellicola *Deu ci seu* (che nel dialetto sardo vale "Io ci sono") rappresenta un caso particolare per una serie di ragioni. Innanzitutto perché nasce sotto il segno di una volontà che fa del collettivo e dell'improvvisazione, nel senso fertile del termine, i suoi marchi di fabbrica; poi perché, al di là del mero evento sportivo, contiene tutta una serie di elementi d'interesse che esulano dal cronachismo spiccio per approdare a considerazioni di carattere storico-economico e sociologico; il documentario, infine, è l'ennesima prova di quella particolare tendenza insita nella nostra società per la quale tutti gli accadimenti di una certa rilevanza finiscono per trovare nel prodotto audiovisivo la loro fatale e definitiva consacrazione. Il film nasce grazie alla tenacia di tre giovani (Michele Badas, Michele De Murtas e Nicolò Falchi) decisi a dare corpo a un progetto cinematografico che metta sotto la lente d'ingrandimento un momento importante della storia del Cagliari Calcio, ovvero lo spareggio per la permanenza in serie A giocato a Napoli il 15 Giugno 1997. Di film collettivo possiamo parlare a buon diritto non solo giacché sono presenti più registi, ma anche perché tanto ampio e diversificato è il contributo delle immagini (dalle cineteche Rai, alle emittenti televisive locali e ai filmati amatoriali) e delle persone che a diversi livelli testimoniano l'esperienza vissuta, che l'atmosfera che si respira durante la visione del documentario è quella della condivisione partecipata. Oltre alla voce dei calciatori, è possibile sentire quella dei giornalisti, dell'allora Presidente della Regione Autonoma della Sardegna e del Questore. Ma i protagonisti sono soprattutto i tifosi di un'intera regione, perché senza il loro contributo il soggetto del film sarebbe stato ben poca cosa. Il film è un viaggio, metaforico ma anche reale nella condizione di insularità, che da un lato esalta alcune peculiarità proprie della Sardegna, dall'altra limita la possibilità di spostarsi dei suoi abitanti. Quando infatti 20.000 tifosi sentirono la necessità di seguire in trasferta la squadra del cuore, divenne evidente quanto la cosiddetta continuità territoriale, ovvero quello che oggi è

noto come diritto alla mobilità, fosse una prerogativa più sancita sulla carta che effettiva. Innanzitutto era accaduto che nel giro di poco tempo a fronte delle poche migliaia di biglietti disponibili, che erano rapidamente andati a ruba, si registrava una richiesta di tagliandi che aveva dell'impensabile e che costrinse appunto le autorità, Presidente della Regione in testa, ad adottare misure straordinarie per rendere possibile un esodo di massa verso il



capoluogo partenopeo. Il film documenta tutto questo: dalle navi che da due divennero quattro alle dichiarazioni dei protagonisti, dalla speranza che lo spareggio potesse essere giocato a Roma (sede logisticamente più comoda per chi si sposta dalla Sardegna) all'ostilità trovata in terra campana, dall'entusiasmo del viaggio d'andata alla delusione di quello di



ritorno. Le quattro navi che varcarono il Tirreno trasportando tifosi di ogni età e da ogni angolo della Sardegna diventano il set di un docufilm sulla socialità e la convivialità, oltre che sulla condivisione della passione calcistica. "Era possibile assaggiare di tutto su quelle navi", è una delle frasi più significative del film e che restituiscono il clima che si visse a bordo. Sì, perché ognuno aveva portato qualcosa da offrire e quel cibo condiviso diveniva una medaglia risarcitoria delle 20 ore e passa di navigazione e di tutti i disagi patiti una volta approdati al porto di Napoli. È qui che infatti i tifosi trovarono un clima di evidente ostilità, visto che a portarli allo stadio non furono gli autobus locali ma quelli messi a disposizione dall'ACT di Cagliari. Pullman che, oltretutto, subirono atti di vandalismo ad opera di teppisti locali. Il momento sportivo in sé è scandito in tre momenti, veri e propri atti di un dramma: l'attesa e l'allestimento della curva con gli striscioni, la marcatura di Tovalieri che riaccende le speranze di un possibile pareggio dopo lo 0-2 iniziale e lo sconcerto di tifosi e giocatori dopo il triplice fischio. Momento da incorniciare è quello vissuto all'aeroporto di Elmas, quando i giocatori che paventavano un'accoglienza negativa trovarono invece molti tifosi accorsi per salutarli e rincuorarli nonostante tutto. *Deu ci seu* è insomma un contenitore in cui c'è il brutto ma anche il bello dello sport. Dal punto di vista della tecnica realizzativa, la sceneggiatura del film innesta in filigrana sulla linea narrativa principale le vicende dei singoli, come quella del tifoso che, mossosi dall'interno dell'isola a oltre 100 km dal capoluogo, oltre al danno della sconfitta subisce lo smacco di essere derubato dello striscione. Alternando col giusto equilibrio le testimonianze (e i volti!) a caldo e a freddo rispetto a quella faticosa data, il lavoro di Badas, De Murtas e Falchi permette di inquadrare quello spareggio nella sua esatta dimensione storico-agonistica, facendo del tifo una chiave di lettura della società e, non da ultimo, esplicita uno degli aspetti più profondi del calcio e degli avvenimenti sportivi in genere: l'irripetibilità. Il popolo greco, maestro di cultura oltre che inventore delle Olimpiadi, considerava gli eventi sportivi nella loro unicità e irripetibilità esaltando il gesto atletico ed elevandolo a modello morale per la comunità che in esso si riconosceva. Già nel titolo *Deu ci seu* ribadisce proprio questo: l'importanza di esserci e vivere un momento irripetibile. Per le considerazioni susposte si auspica che il film possa prossimamente godere di un circuito distributivo più ampio.

Alessio Cossu

Il cinema e la leggenda di Jesse il bandito

Mitiche storie
leggo attento nell'ombra
d' un folto alloro
Haiku per Jesse



Stefano Beccastrini

Premessa

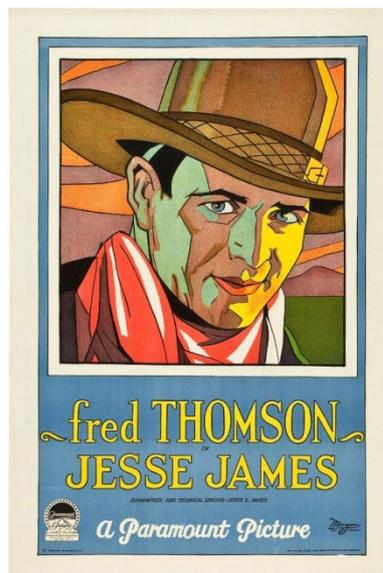
Questa estate non mi sono recato in vacanza all'estero nè in qualche bella località d'Italia, vicina o lontana dalla mia amata Toscana. Son rimasto invece, sia in luglio che in agosto, a Casa Tara (si chiama così, in omaggio alla tenuta di Scarlett O'Hara in *Via col vento*, l'ampia colonica dell'aretino in cui, dopo averla restaurata, vivo da più di vent'anni, circondato da una gran quantità di pentole e tegami, di libri e DVD, di CD e apparecchi televisivi, uno per stanza esclusi i bagni). Come passavo le lunghe e calde giornate? Cucinando, scrivendo Haiku e soprattutto leggendo. Fra le altre cose (la toccante *Eneide* di Virgilio nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti; lo straziante epistolario di Nadezda Mandelstam, vedova di Osip, il grande poeta russo fucilato da Stalin; l'intensa biografia di Hannah Arendt scritta da Elisabeth Young-Bruhel; le deliziose poesie di Basho e quelle metafisiche di Paul Valery), mi ha entusiasmato leggere il volume dello storico americano T.G. Stiles intitolato *Jesse James. Storia del bandito ribelle* (nell'originale: *Jesse James. The Last Rebel of Civil War*). Il bello è stato che, in parallelo con la lettura del volumone di Stiles, mi sono rivisto, poichè ne possedevo i DVD, i principali film alla leggenda di Jesse James dedicati.

Chi era davvero Jesse James?

Chi era davvero Jesse James? Secondo il titolo italiano del libro di Stiles era "il bandito ribelle": che vuol dire? In fondo un bandito è sempre un ribelle, si potrebbe obiettare, mentre altri farebbero invece notare che un bandito è un malfattore (ladro e talora, come nel caso di Jesse, assassino) non necessariamente "ribelle" rispetto alla società costituita (per Aldo Cazzullo, un bandito e anzi addirittura un capobanda – come Jesse – era stato anche Mussolini, per nulla ribelle e anzi feroce reazionario). Il titolo originale del libro è più chiaro: Jesse fu "l'ultimo ribelle della guerra di Secessione americana". Dunque, a modo suo, un patriota che continuò a rifiutare la vittoria degli Unionisti e ad essa si ribellò. Insomma, una specie di moderno Robin Hood, anch'egli capobanda dei "ribelli di Sherwood", rimasti fedeli a re Riccardo Cuor di Leone e perciò banditi, ossia posti fuorilegge, da re Giovanni Senza Terra? Eric Hobsbawm, nel suo libro *Banditi. Il banditismo*

sociale nell'età moderna, stabilì un rapporto profondo tra banditismo e crisi agraria indotta dalla invasiva industrializzazione. Come Robin Hood (il quale, però, forse non è mai storicamente esistito), anche Jesse James divenne un mito, una leggenda: quella del "bandito buono" che sottraeva ricchezze ai potenti (un re illegittimo e malvagio nel caso di Robin, le banche e le società ferroviarie – insomma, il grande capitale nordista – nel caso di Jesse James).

Ma davvero Jesse rubava e uccideva per nobile ribellione contro la vittoria unionista nella guerra di Secessione e contro i grandi capitalisti del Nord che possedevano banche e ferrovie e sfruttavano il Sud sconfitto e prigioniero della nostalgia per una società preindustriale? E come lo potremmo, comunque, definire? Un puro e semplice malfattore? Un terrorista?



Un patriota fanatico precursore del Ku Klux Klan? Stiles ci lascia nel dubbio, la leggenda resta tale (e perciò ambigua, altrimenti non sarebbe una leggenda ma una storia). Alla leggenda di Jesse James sono stati dedicati molti libri, usciti nel secolo e mezzo trascorso da quel lontano 3 aprile del 1882 nel quale egli fu ucciso a tradimento da un certo Robert Ford (un membro della sua banda) e sepolto nel cimitero di Mount Olivet a Kearny, nel Missouri (lo stato di frontiera tra Nord e Sud ov'era nato trentacinque anni prima). Ma non soltanto libri hanno contribuito a essa: anche canzoni e ballate, per esempio. E anche film, il primo dei quali, ancora muto, fu del 1927 e si intitolò semplicemente *Jesse James*. Prodotto dalla Paramount, ebbe quale regista Lloyd Ingraham (nella sua lunghissima carriera di uomo di cinema, fu anche sceneggiatore e attore). L'interprete principale era Fred Thomson, il più celebre "attore da western" del cinema muto

dopo Tom Mix. Il film è ormai introvabile ma pare ne venisse fuori un Jesse James del tutto immacolato, eroe e martire.

Tre film leggendari

Durante il ventennio che va dalla fine degli anni Trenta alla fine degli anni Cinquanta (il ventennio della Hollywood "classica") uscirono tre film – tutti e tre prodotti dalla Twenty Century Fox – consacrati, seppur con accenti diversi, a costruire in maniera sublime la leggenda di Jesse James (potremmo definirla la "triade dorata" della mitologia filmica di Jesse quale "bandito buono").

Il primo di essi, di cui fu regista Henry King (un vero decano di Hollywood, realizzatore di circa 120 film che vanno da *Should a Wife Forgive* del 1915 a *Tenera è la notte* del 1972), uscì nel 1939 ed era intitolato nella versione italiana *Jesse il bandito* (ma il titolo originale era, più semplicemente, *Jesse James*).

Ne furono interpreti Tyrone Power – tipico "bel tenebroso" dal cuore tenero e dunque degno erede del sempre rimpianto Rodolfo Valentino – nel ruolo del protagonista – ed Henry Fonda nel ruolo di suo fratello, Frank James. Il film era girato in Technicolor e si affermò come uno dei primissimi capolavori a colori di quell'anno mirabile (fu anche l'anno di *Via col vento*). Il personaggio è presto delineato quale vittima ed eroe a un tempo. Terminata, con la sconfitta dei Confederati per i quali la famiglia James parteggiava, la Guerra di Secessione, molti agricoltori del Sud vengono espropriati della loro terra, pagata una mi-

seria, per far posto alla ferrovia che il governo nordista intende costruire. I due fratelli James, Jesse e Frank, non si piegano a questo sopruso e cacciano violentemente gli emissari della compagnia ferroviaria. Tornati in forze, questi ultimi incendiano la fattoria, causando la morte della madre dei James. Frank e Jesse si vendicano uccidendo i responsabili e poi dandosi alla latitanza. Una taglia sulla loro testa, messa dalla compagnia ferroviaria, ne fa due fuorilegge ricercati. Per colpire gli interessi della compagnia, i fratelli James formano una banda e si specializzano in spettacolari rapine ai treni e alle banche. Come sottolinea Jacques Lourcelles nel suo *Dictionnaire du Cinéma. Les Films*, i fratelli James sono i protagonisti, ben radicati nella comunità agricola di cui fanno parte, di una cronaca dell'America rurale che è fatta di resistenza e opposizione all'avanzare prepotente del progresso, dell'affarismo, della

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 plutocrazia. Si tratta, insomma, di un caso tipico di "banditismo sociale" nelle forme indagate nel suo libro sull'argomento dal grande storico marxista Eric Hobsbawm. In tal senso, Jesse il bandito altri non è – nella versione fil-

ideologico di quest'opera, certamente commissionata dallo star system hollywoodiano ma non per questo meno langhiana del solito (e che, dunque, fa da guida alle azioni e ai comportamenti dell'eroe/protagonista) è, piuttosto che quello della vendetta, quello dell'one-

e una terribile guerra mondiale, dopo il film jamesiano di Fritz Lang: fu – prodotto anch'esso dalla Twenty Century Fox – il malinconico *La vera storia di Jesse il bandito*, una specie di triste ballata cinematografica di cui fu autore uno dei più originali e creativi tra i cineasti



Tre film leggendari

mica di Henry King – che “un figlio dell’America nobile e generoso, forzatamente privato della sua parte di felicità” (Lourcelles).

Un anno dopo, ossia nel 1940, la Twenty Century Fox, visto il successo di pubblico e di critica di *Jesse il bandito*, mise in lavorazione un sequel di tale film, destinato a proseguire nell’opera di rivalutazione morale e mitizzazione culturale della leggenda dei fratelli James. Affidata addirittura a Fritz Lang – che perciò fece il proprio esordio nell’amatissimo genere western – la regia dell’opera, essa – che si intitolò *Il vendicatore di Jesse il bandito* (il titolo originale era *The return of Frank James*) – narra le peripezie di Frank, il fratello di Jesse James (interpretato nuovamente da Henry Fonda), negli anni successivi all’uccisione dello stesso Jesse. Frank era tornato a lavorare la terra ma la notizia che l’omicida di suo fratello era stato graziato dalla magistratura nordista lo aveva spinto a cercare da solo, e dunque illegalmente, di vendicarne l’assassinio. La vendetta, tipico tema della poetica filmica langhiana, emerge in tutta la sua tragicità in tre o quattro sequenze del film che è alquanto elaborato e complesso (ci sono anche episodi di taglio umoristico e persino una tenera e modernissima storia d’amore tra Frank e una giornalista interpretata dalla bella Gene Tierney, alla propria prima apparizione sullo schermo). Storicamente del tutto infondato, il film è caratterizzato da un uso splendido del colore e da un senso del paesaggio che anticipa l’uso ariosamente pittorico, e quasi sacrale, che in seguito seppe farne Anthony Mann. Il tema che permea tutto quanto il messaggio

stà morale. E’ la sua profonda onestà morale che spinge Frank a lasciare il lavoro nei campi e il tornare alla pistola ed è la stessa onestà morale che lo spinge, alla fine, a lasciare che il destino si compia senza responsabilità da parte sua: gli assassini di suo fratello muoiono ma non a causa sua (come il processo finale, che lo assolve, riconosce pienamente: così riconoscendo anche, seppur senza conseguenza giuridica alcuna, la colpevolezza per tutto il clima di violenza scatenato in territori una volta pacifici e sereni dal grande capitale che d’onestà morale non si è mai occupato). Lang, che amava il genere western e aveva visitato e studiato gli usi e i costumi del popolo navajo, dichiarò nell’intervista con Peter Bogdanovich: “Fu realizzato su commissione ma mi interessava; fu il mio primo western. Amo i western. Essi si basano su un codice morale semplice e essenziale. Tutte le morali semplici sono importanti per la riuscita di un film. Anche per Shakespeare la morale è semplice. La lotta dei buoni contro i cattivi è vecchia come il mondo, e penso che durerà ancora per molto tempo. Il western non rappresenta soltanto la storia di questo paese, ma anche quello che la saga dei Nibelunghi rappresenta per gli europei”. Dopo *Il vendicatore di Jesse il bandito*, 1940, Lang girò altri due film western: *Fred il ribelle*, del 1941, e quel “film meraviglioso” (Lotte Eisner) che resta *Rancho Notorious*, del 1952, con una memorabile Marlene Dietrich nelle vesti di Altar, femme fatale, capobanda e maliarda da saloon, fragile donna innamorata. Il terzo film che ha contribuito a costruire – ma modificandone il senso – la leggenda di Jesse il bandito fu realizzato diciassette anni,

sti americani del Dopoguerra, Nicholas Ray, un vero poeta filmico, il romantico autore di *Gioventù bruciata* che è del 1955. *La vera storia di Jesse James*, nella concezione di Ray, è la storia “di un giovane outsider disperato che cade sotto i colpi di una società corrotta e dominata dall’interesse” come scrive Paolo Mereghetti, ossia di “un solitario e chiuso sradicato, un’anima persa” (come scrive Jacques Lourcelles). Il titolo originale di *Gioventù bruciata* era *Rebel without Cause*, ribelle senza causa, e proprio un ribelle senza causa, secondo Ray, era anche Jesse James. Il giovane bandito di Ray ha poco a che vedere con il Jesse di Henry King. Quest’ultimo una causa per ribellarsi ce l’aveva eccome: essa era il Sud distrutto dalla vittoria unionista della guerra di secessione. Con tale causa era schierato un intero popolo di cui Jesse il bandito era il rappresentante simbolico, un eroe – un martire – del radicamento in una cultura condivisa seppur implacabilmente sconfitta dal fatale andamento della storia del mondo. Il Jesse di Ray era invece un uomo, uno sbandato, privo di radici: la sua ribellione era perciò più disperata, più solitaria, più triste. Era la ribellione senza causa di un personaggio che, nelle intenzioni di Nicholas Ray, avrebbe dovuto avere il volto di James Dean, il pallido, amletico eroe di *Gioventù bruciata* il quale però, nel 1957, era morto per incidente automobilistico già da due anni. Il film, a colori (con splendidi utilizzi anche simbolici del Technicolor) e in Cinemascope, è articolato in tre flash back che ricostruiscono la sciagurata vicenda del bandito

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

(l'interprete è Robert Wagner) e mostra, in uno dei flash back, il feroce litigio tra i due fratelli, Jesse e Frank, circa il disperato vicolo cieco in cui il primo ha finito con il condurre la sua battaglia disperata contro il mondo.

Una durevole presenza cinematografica

Nel 1948, ossia nove anni prima del Jesse cupo e nevrotico di Ray, una versione irrequietamente psicoanalitica del bandito più famoso del West venne realizzata, grazie a una piccola casa di produzione indipendente (la Lippert), da un cineasta che con essa marcò il proprio esordio nel panorama del cinema americano moderno: Samuel Fuller, creatore assai originale e personale, attratto dal tema della violenza e dell'ambiguità, caratterizzato da uno stile tragico e barocco. Il film, intitolato nel nostro Paese *Ho ucciso Jess il bandito* (titolo originale *I shot Jesse James*), narra il legame profondo che legava uno dei membri della banda di Jesse James, Robert Ford (interpretato da John Ireland), al proprio capobanda (interpretato da Reed Hadley) e che finisce con lo spingerlo all'uccisione di Jesse (secondo il principio, espresso da Oscar Wilde e citato da Fuller in una delle sue prime interviste, che "Ciascun uomo uccide ciò che ama").

Qualche commentatore, a proposito del film, ha parlato di omosessualità (naturalmente, latente e nascosta: *I segreti di Brokeback Mountain* di Ang Lee, del 2005, inaugurerà il tema "Western e omosessualità" soltanto molti anni dopo). In anni più recenti, vari altri film hanno cercato di rinnovare la leggenda di "Jesse il bandito", mettendone in luce questo o quell'aspetto, questo o quell'accento, questa o quella caratteristica morale o narrativa che contribuisse a rafforzarla o a chiarirne la "vera storia", tingendola di realismo o di nostalgia. Mi limiterò ai pochi esempi che mi paiono degni d'essere ricordati. Nel 1972, Philip Kaufman (cineasta

di origini ebraico-tedesche che si è dato al cinema dopo varie esperienze letterarie e ha realizzato, fra l'altro, la versione filmica del magnifico romanzo di Milan Kundera *L'insostenibile leggerezza dell'essere*) ha girato *La banda di Jesse James* (*The Great Northfield Minnesota Raid*), ponendo il personaggio storico di Cole Younger quale capobanda del valore e del significato storico pari e forse maggiore di quello dello stesso Jesse James. Nel 1980, Wal-

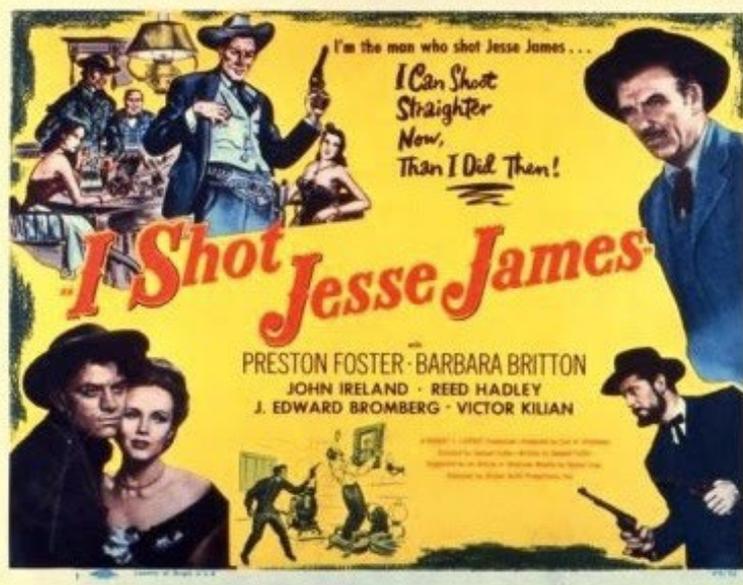


Long Riders), versione crepuscolare, molto ispirata dall'espressività di Sam Peckinpah, degli ultimi anni di esistenza della banda James (le "ombre lunghe" del titolo fanno riferimento alle spolverine di colore chiaro che abitualmente erano indossate dai membri della banda). William Graham (regista soprattutto televisivo) realizzò nel 1986 *Gli ultimi giorni di Frank e Jesse James* (*The Last Days of Frank and Jesse James*), un TV Movie interpretato da

Kris Kristofferson: esso mostra, in una sorta di viaggio parallelo, il recarsi sui luoghi in cui vissero i fratelli James di alcuni cantanti di musica pop e country dei nostri tempi). Infine, nel 2007, Andrew Dominik (cineasta neozelandese proveniente dalla TV) realizza *L'assassinio di Jesse James per mano del codardo Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*), 2007, interpretato da Brad Pitt. Dominik torna a indagare sui meccanismi psicologici che spinsero Bob Ford, grande ammiratore di Jesse James, a finire con l'ammazzarlo.

Conclusioni

L'unico personaggio della storia d'Italia a cui sia stato mantenuto a lungo l'appellativo di "bandito" è stato Salvatore Giuliano, il capobanda di Montelepre. Egli è infatti tuttora noto, nel nostro Paese, proprio come "il bandito Giuliano" (che fa subito venire alla mente l'appellativo leggendaro di "Jesse il bandito"). Qualche assonanza, tra la sua biografia e quella di Jesse James, risulta del resto rintracciabile: per esempio, quella di essere stato ammazzato a tradimento da un membro della propria banda. Fu anche per questo che un cineasta americano di nome Michael Cimino, assai meritevole per vari altri suoi film (quali gli splendidi *Il cacciatore*, 1978, e *I cancelli del cielo*, 1980), cercò nel 1987, con



un'opera cinematografica intitolata *Il Siciliano*, di dar vita a una leggenda di cui Giuliano fosse protagonista, l'eroe, il "bandito buono" vittima del Potere. L'operazione ebbe il fiato corto. Purtroppo per essa, già nel 1962 il cineasta italiano Francesco Rosi aveva girato un magnifico film intitolato *Salvatore Giuliano* che, mettendo a nudo le malefatte, il servilismo nei confronti dei poteri forti (quello mafioso prima di tutti), la crudeltà umana e la dabbenaggine politica del "bandito di Montelepre" ne tarpava definitivamente ogni aspirazione alla mitologia. Gli spettatori italiani erano ormai vaccinati per sempre rispetto al rischio di trasformare in eroe leggendaro un assassino di operai ossia un sicario della mafia (a Portella della Ginestra, il Primo Maggio del 1947).

ter Hill (il cui film più famoso resta probabilmente *I guerrieri della notte* - *The Warriors* del 1979) realizzò *I cavalieri dalle lunghe ombre* (*The*



"La vera storia di Jess il bandito" (1957) di Nicholas Ray

Stefano Beccastrini

Riccardo Napolitano

Il 14 luglio del 1993 scompare Riccardo Napolitano. Riproponiamo con questo articolo apparso su l'Unità il 16 luglio 1993 a firma di Cristiana Paternò, il ricordo del suo impegno nel vasto progetto di rinnovo della politica culturale e la sua dedizione nella diffusione della cinematografia, nel contesto storico-politico e culturale generale in cui ha operato con altri intellettuali e cineasti.

Riccardo Napolitano, operatore culturale. Dal 1972 fu eletto presidente nazionale della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, ruolo che ricoprì fino alla morte. La presidenza si caratterizzò per una speciale attenzione nei confronti della formazione del pubblico e degli operatori culturali nei circoli del cinema. Promosse la costituzione di un coordinamento delle Associazioni nazionali di cultura cinematografica, stabilendo accordi con le associazioni dei critici cinematografici, degli autori, dei giornalisti, nell'intento di diffondere il più possibile il cinema culturale e non commerciale. Nel 1979 fu tra i fondatori dell'Archivio storico audiovisivo del movimento operaio (denominato dal 1985, dopo il riconoscimento di fondazione culturale, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico-AAMOD).

Nell'ultimo periodo della sua vita, trascorso all'ospedale oncologico Regina Elena di Roma, contribuì insieme alla compianta moglie, Carla Simoncelli, all'allestimento di una sala cinematografica per malati e personale sanitario. Morì a Roma il 14 luglio 1993. **Diari di Cineclub**, nel numero 11 di novembre 2013 a partire dalla pag. 12, ha voluto ricordare, con testimonianze di amici e collaboratori la passione politica culturale, il cinema documentario e la sensibilità di Riccardo Napolitano. Dopo una breve presentazione, il contributo di Carla Simoncelli, Citto Maselli, Enzo Natta, Ernesto Caprio, Gino Cipriani, Ivano Cipriani, Marco Asunis, Mino Argentieri, Stefania Brai, Susanna Zirizzotti. (leggi qui: <https://shorturl.at/dijmP>)

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Venerdì 16 luglio 1993 pag. 21

Scalfaro e Spadolini, Pontecorvo e Maselli: l'omaggio di politici e cineasti a Napolitano. La camera ardente nei locali della futura sede della Ficc. Stamattina i funerali

Riccardo, non ti dimentichiamo

Scalfaro e Spadolini, Pontecorvo e Maselli: politici e cineasti danno l'addio a Riccardo Napolitano, documentarista militante e attivissimo promotore del cinema d'autore.

Stamattina, alle 11, i funerali nella camera ardente allestita in via Giano Della Bella, 45. Proprio qui sorgerà «Arsenale», nuova sede della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, un progetto a cui Riccardo Napolitano ha lavorato fino alla fine.

ROMA. «A Riccardo sarebbe piaciuto, un addio come - questo». Francesco Maselli sta di lato, al margine di uno stanzone spoglio - siamo in uno stabilimento in disuso - dove è stata allestita la camera ardente per Riccardo Napolitano, documentarista militante e organizzatore culturale, scomparso mercoledì a sessantacinque anni. La bara è al centro, circondata da centinaia di piccole margherite gialle e rosa. A un piccolo cuscino di fiori di campo e affidato l'addio della moglie Carla.

Da soli, o in piccoli gruppi, arrivano amici e compagni. Dicono qualche parola sottovoce alla vedova e al fratello Giorgio. È strano, in un momento come questo, ricordare che è il presidente della Camera. Ma fuori, appoggiate al muro, ci sono due grandi corone di fiori: una

del presidente del Senato Spadolini, l'altra del personale della Camera. E poi altri fiori, omaggio di politici e gente di cinema: un cuscino da Carlo Azeglio Ciampi, uno da Luisa De Negri e dai fratelli Taviani.

Sono in molti a voler ricordare Riccardo per il suo impegno: Gillo Pontecorvo, che pure non lo conosceva bene, è sicuro, da tutto quello che sa della sua attività, di aver perso molto. «Una persona che realmente si preoccupava degli altri, generosamente interessata ai giovani e con una fortissima carica di solidarietà», dice. «Così va interpretata la sua battaglia per il non theatrical e per il documentario, palestra per i giovani autori. Così va interpretato il tempo che lui, sensibile ed egregio documentarista (basti ricordare *Rosso cinabro*), dedicava all'organizzazione culturale a scapito della sua professione». Giovanni

Grazzini ne rammenta invece «l'entusiasmo, la passione civile, l'amore del cinema». Lui che l'ha incontrato tante volte nella sua attività di critico è certo che «resterà un modello per quanti hanno come traguardo una vita generosa».

A rendere omaggio alla salma arriva anche Scalfaro. Il presidente e Giorgio Napolitano si scambiano poche parole sottovoce, gli uomini della scorta in disparte come vuole la circostanza. Scalfaro sosta qualche minuto di fronte alla bara. È un funerale laico, ma è chiaro che sta pregando. Poi parla ancora con Giorgio Napolitano e Carla Simoncelli e va via portandosi dietro la sua coda di accompagnatori. Più tardi arriverà anche Spa-



Riccardo Napolitano

dolini.

È un ultimo saluto, certo. Ma c'è la speranza di 'qualcosa che nasce perché la palazzina dalle mura scrostate di via Giano Della Bella numero 45, da domani, dopo i funerali, sarà la nuova sede della Federazione italiana dei circoli del cinema. Una cosa fortemente voluta da Riccardo Napolitano, che ci aveva creduto fino all'ultimo, anche quando la malattia lo immobilizzava a letto, «Un'idea di Riccardo - dice Maselli - che è tra le cose più belle della sua fitta biografia di promotore e protagonista per tutta la cultura cinematografica italiana».

Cristiana Paternò

Caterina va in città (2003)



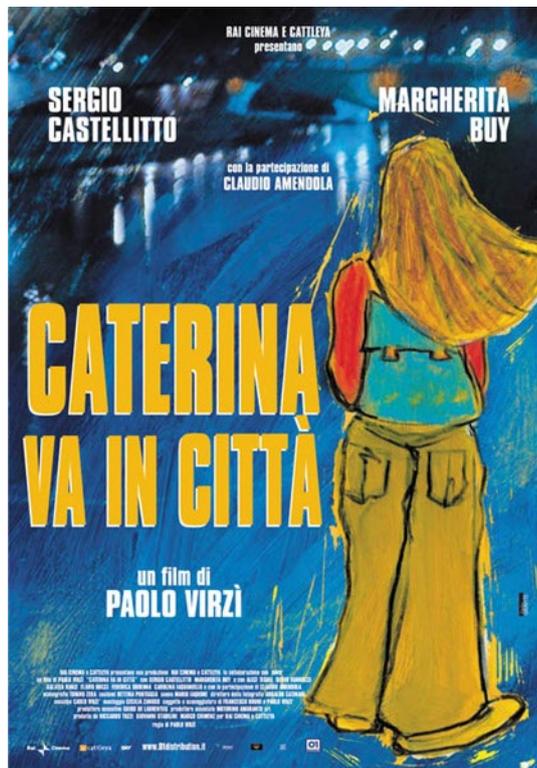
Antonio Falcone

Montalto di Castro, settembre 2002. La tredicenne Caterina Iacovoni (Alice Teghil) è in procinto di partire per Roma, insieme alla madre Agata (Margherita Buy), casalinga, e al padre Giancarlo (Sergio Castellitto), professore di ragioneria. È stato quest'ultimo a prendere la decisione di andare a vivere nella Capitale, ha richiesto infatti il trasferimento, sfiduciato e disilluso, coltivando la speranza di un inedito slancio vitale, magari facendosi notare come scrittore, così da veder pubblicato il suo romanzo, a sfondo erotico, da tempo nel cassetto. Andranno a vivere nella casa dei genitori di Giancarlo, dove abita l'anziana zia Adelina (Renata Ambrosoli), assistita da una badante. Caterina frequenterà l'ultimo anno della Scuola Media, nello stesso istituto dove aveva studiato il genitore, e si troverà spaesata e confusa. In classe rinverrà infatti una vera e propria contrapposizione tra due gruppi ideologicamente differenti, quello capeggiato dalla "zecca" Margherita (Carolina Iaquaniello), di sinistra, figlia di noti intellettuali, separati, e l'altro, di destra, che ha quale leader la "pariola" Daniela (Federica Sbrenna), figlia del parlamentare di Alleanza Nazionale Manlio Germano (Claudio Amendola). La ragazzina andrà a stringere amicizia, in momenti diversi ed in seguito ad alterne vicende che coinvolgeranno pure i rispettivi genitori, con entrambe le coetanee, fino a quando non rinverrà una strada del tutto personale da seguire, ovvero quella inerente la propria individualità, un percorso che andrà ad interessare, pur se con stimoli e motivazioni diverse, anche Agata e Giancarlo. Regista e sceneggiatore (in quest'ultimo caso insieme a Francesco Bruni), con *Caterina va in città* Paolo Virzì aggiunge un ulteriore tassello alla concreta prosecuzione della commedia all'italiana propriamente detta, capace di conciliare dramma ed ironia, senso del grottesco e lucida analisi, quest'ultima dalla portata anche sociologica. La tredicenne Caterina, cui l'esordiente Alice Teghil offre naturale stupore nel venire a conoscenza di un mondo a lei finora sconosciuto, andando incontro ad una progressiva maturità, funge da congruo barometro nel dare avviso della tempesta in atto all'interno di un sistema sociale, circoscritto alla realtà capitolina, ma tendente ad assumere una portata più ampia, al cui interno la contrapposizione "tra due eserciti l'un contro l'altro armati" appare sostanzialmente di facciata. Si rivela, infatti, del tutto funzionale a nascondere quel disagio proprio delle persone comuni, quelle "che contano solo sulle proprie forze", per dirla con Giancarlo, un intenso Castellitto, il quale andrà ad estremizzare il suo non essere allineato, cui fa buona compagnia

l'im maturità espressa nel perseguire un sogno, nella consapevolezza della sua non realizzazione. Prenderà le distanze da tutto e da tutti, dopo aver cercato, anche per il tramite della figlia, una goffa integrazione nell'ambito di una determinata classe intellettuale ormai avviata alla decadenza. Si tratta di coloro che avevano potenzialmente la capacità di imprimere una svolta inedita al paese, un'alternativa forte, concreta, a quello sfascio morale che iniziava a far capolino già a partire dal periodo immediatamente successivo al boom economico, ma si arroccavano tra i vezzi di una presunta superiorità, spesso incuranti del marcio incline ad insinuarsi in ogni ambito sociale, anzi assecondandone l'evoluzione. Finivano così per divenire integrati, senza colpo ferire, in un sistema propenso ad uniformare qualsiasi cosa, grazie anche al collante dell'apparenza sfrontata, coltivando vuoto e volgarità e rendendo evidente la dicotomia comportamentale tra condanna da bravi benpensanti e forte attrazione (l'andare a braccetto dell'in-

Virzì, occorrerà allora, una volta conosciuti i vari gironi, provare a recuperare la propria essenza più intima e vitale, valorizzando quella diversità idonea a fare la differenza, sempre mantenendosi all'interno del contesto sociale e non smarcandosi da esso. Ecco allora la rinascita di Agata, una splendida Margherita Buy, da casalinga succube del marito, e più madre che moglie, a donna consapevole della propria femminilità, pronta a ritagliarsi una fetta di felicità o qualcosa che ci vada vicino. Così anche per Caterina, maturata e cresciuta attraverso varie esperienze, anche dolorose, sempre preservando una sorta di primordiale candore, combattendo, lungo l'aspro sentiero che porterà dall'adolescenza all'età adulta, tra la ricerca di un'accettazione confacente a determinati modi d'essere, ora assecondando il modus vivendi di Margherita, ora di Daniela, in buona sostanza due facce della stessa medaglia, e quella invece inerente precipuamente la propria individualità: "Qualcosa di me combatte contro qualcos'altro. Mi chiedo: ma dov'è andato a finire il mio Io di prima? E il mio Io di ora sono veramente io?". Solo uno sguardo neutro e distaccato, perpetrato dall'esterno dopo una momentanea fuga da quel contesto di cui subiva gli effetti, la condurrà infine alla piena accettazione di sé: osservare dalla finestra del dirimettaio Edward (Zach Wallen), ragazzo australiano che vive a Roma con la madre separata, i genitori marionette silenti esternare la loro sofferenza caratteriale, non subendone al momento le conseguenze bensì valutandone ogni risvolto, la porterà a guardare definitivamente avanti, agendo in base alle proprie esigenze e ai propri desideri. Riuscirà allora a dare adito alla sua passione per la musica, iscrivendosi al Conservatorio di Santa Cecilia, così come a rinvenire un'opportuna alleata nella figura materna, in fondo a lei tanto simile nell'esternare una fondamentale purezza nell'assecondare gli alti e bassi della quotidianità. Un'opera, *Caterina va in città*, che va ad inserirsi, a mio avviso, tra le migliori realizzazioni di Virzì, il quale mette in scena, con fare arguto e cavalcando agevolmente il grottesco, il doppio binario del romanzo di formazione (*Caterina e il mondo giovanile*, dove gli adulti sono semplici oggetto d'immitazione, ma non puntuali figure di riferimento, distanti quando non assenti) e del disadattamento disincantato (Giovanni e i suoi tentativi di integrazione). Avalla poi funzionalmente tutta una serie di stereotipi e luoghi comuni, tuttora propri del quotidiano vivere sociale, così da descrivere, con lucido trasporto antropologico, quel disagio che va a palesarsi nei confronti di una società al colmo dell'ottundimento morale ed esistenziale, superabile solo da quanti, citando De André, rivelino forza e costanza nel navigare, sempre e nonostante tutto, in direzione ostinata e contraria.

Antonio Falcone



tellettuale e del parlamentare, interpretati rispettivamente da Bucci e Amendola). Dall'altra parte della "barricata", tutte le reminiscenze dei "bei tempi, quando c'era lui", dal saluto romano d'ordinanza all'intonazione degli inni del Ventennio, si rivelavano certo utili ad accaparrarsi i voti necessari a godere dello scranno in Parlamento, per poi, a risultato conseguito, vestire la casacca più idonea a garantire l'esercizio e il mantenimento del potere, rifuggendo, pro forma, da quei "valori" finora sostenuti (il personaggio del citato parlamentare, permeato di una melliflua ambiguità). Per venir fuori dalle sabbie mobili della "grande omologazione" e "riveder le stelle", sembra suggerire

Accadde 50 anni fa. 1973 - 2023 #7

La stangata

Due simpatici imbroglioni e un pollo da *stangare*

Robert Redford e Paul Newman in stato di grazia, la truffa come motore della storia, una colonna sonora accattivante, una sceneggiatura di ferro e... il successo è servito!



Lorenzo Pierazzi

Federico Fellini, parlando a proposito della sua pellicola *Il bidone*, sosteneva che "la truffa è il reato cinematograficamente più stimolante". Difficile dargli torto. E non soltanto per il rispetto che si deve riservare ad un maestro assoluto della settima arte, ma soprattutto perché la storia del cinema ci ha regalato film di tal genere che hanno appassionato intere generazioni di spettatori. Come, ad esempio, *La stangata* il film diretto da George Roy Hill ed uscito nelle sale statunitensi il giorno di Natale del 1973 (in Italia debuttò il 21 giugno dell'anno successivo). Girato quattro anni dopo *Butch Cassidy*, riproponeva il fortunato trio composto dallo stesso regista dietro la macchina da presa e dall'interpretazione di Paul Newman nei panni di Henry Gondorff e di Robert Redford in quelli di Johnny Hooker. *La stangata* (*The Sting*) ebbe un enorme successo e si aggiudicò ben sette premi Oscar, tra cui quello prestigiosissimo del miglior film (gli altri furono miglior regia, miglior sceneggiatura originale, miglior scenografia, migliori costumi, miglior montaggio, miglior colonna sonora adattata da canzoni originali). Determinanti per il trionfo al botteghino furono la presenza di un ricchissimo cast (oltre ai due divi principali), che potevano vantare la presenza di un manipolo di brillanti attori (come, ad esempio, Charles Durning), e una sceneggiatura di ferro che proponeva una vicenda ricca di colpi di scena e intriganti incastri narrativi. Il tutto condito da una colonna sonora (un delizioso falso storico) affidata ad una serie di celebri *ragtime*

rielaborati per l'occasione da Marvin Hamlisch. Tra l'altro, a dimostrazione dell'interesse storico suscitato dalla pellicola, nel 2005 *La stangata* è stata selezionata per la conservazione nel National Film Registry della Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti.

La trama

Siamo alla metà degli anni Trenta, nell'Illinois. Johnny Hooker (Robert Redford) e Luther Coleman (Robert Earl Jones) sono due truffatori di professione. Dopo aver rubato 11.000 dollari durante uno dei loro soliti raggiri, Luther decide di ritirarsi dall'attività e consiglia a Johnny di cercare a Chicago un nuovo compare, il suo vecchio amico Gondorff (Paul Newman). Gondorff è uno dei migliori sulla piazza e potrà insegnargli "l'arte della grande truffa". Sfortunatamente la loro ultima vittima si rivela essere un corriere del racket al soldo del boss Doyle Lonnegan, il quale decide di vendicare l'affronto subito facendo uccidere prima il corriere (per aver perso il denaro) e in seguito Luther stesso. Intanto, Johnny viene raggiunto dal corrotto tenente di polizia William Snyder, che gli rivela il coinvolgimento di Lonnegan nell'omicidio dell'amico e lo intima di consegnargli parte del denaro. Il giovane decide quindi di fuggire a Chicago per salvarsi la vita. Una volta arrivato lì, desiderando vendicare la morte di Luther, si mette alla ricerca di Gondorff per chiedergli aiuto per punire Lonnegan. Sebbene inizialmente riluttante all'idea, Gondorff accetta e i due organizzano una "stangata" ai danni di Lonnegan. Sarà l'inizio di una pirotecnica serie di bluff e colpi di scena.

Un regista affidabile

Nella filmografia di George Roy Hill (1921-2002), *La stangata* si pone esattamente a metà



della sua produzione che comprende complessivamente 14 pellicole. Dopo l'esordio con *Rodaggio matrimoniale* (1962), al ritmo di quasi un film all'anno, si succedono *La porta dei sogni* (1963), *La vita privata di Henry Orient* (1964), *Hawaii* (1966) e *Millie* (1967). *Butch Cassidy* (1969) segna l'esordio della coppia Redford-Newman e sarà un tale successo da spingere il regista ad affidarsi nuovamente a loro per il successivo *La stangata* (con in mezzo la parentesi di *Mattoio 5* nel 1972). Nonostante *La stangata* confermi i favori del pubblico, il trio non lavorerà mai più insieme (a onor del vero Redford e Newman non faranno coppia neanche con altri registi). Separatamente, invece, i due attori reciteranno di nuovo diretti da Hill, rispettivamente Robert Redford in *Il temerario* (1975) e Paul Newman in *Colpo secco* (1977). Nell'ultima parte della carriera di Hill ci sarà spazio per altre quattro pellicole: *Una piccola storia d'amore* (1979), *Il mondo secondo Garp* (1982), *La tamburina* (1984) e *L'allegria fattoria* (1988). Nonostante la filmografia ristretta, oltre a Redford e Newman, Hill ebbe la fortuna di dirigere attori del calibro di Jane Fonda, Dean Martin, Peter Sellers, Julie Andrews, Richard Harris, Gene Hackman, Max von Sydow, Laurence Olivier, Diane Lane, Robin Williams, Glenn Close e Diane Keaton.

Due compari e... un pollo!

In occasione delle conferenze stampa che hanno preceduto l'uscita di *C'era una volta a...*

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

Hollywood, presentando i suoi Brad Pitt e Leonardo DiCaprio, Quentin Tarantino aveva detto: "La più bella coppia dai tempi di Paul Newman e Robert Redford". Un'affermazione che rende l'idea di come questa coppia di "bellissimi e pieni di talento", di figure assolutamente complementari, abbia fatto la storia del cinema. Tarantino, amante dei film western, si riferiva soprattutto a *Butch Cassidy* dove l'affiatamento tra Redford e Newman appare perfetto. E pensare che quella pellicola era stata soltanto il loro primo film insieme. Mentre *La stangata* fu il secondo e ultimo. Prima di lavorare insieme, Newman e Redford non si conoscevano affatto, ma diretti da Hill andarono subito d'accordo. Riguardo alla loro prima collaborazione in *Butch Cassidy*, occorre ricordare che il ruolo di Sundance Kid capitò sulle spalle di Robert Redford dopo essere stato proposto a quasi tutti gli attori americani che all'epoca andavano per la maggiore, da Jack Lemmon a Steve McQueen passando per Warren Beatty. Per diverse ragioni, però, nessuno di loro firmò il contratto che lo avrebbe legato alla casa di produzione. La scelta cadde infine su Robert Redford, un attore che ancora non era un divo al pari di Newman, tanto che in Italia il film uscì omettendo nel titolo il suo personaggio (*Butch Cassidy senza the Kid*). Redford fu artefice, invece, di un'interpretazione molto apprezzata, avendo scelto di rendere il suo the Kid "distante, solitario e un po' schizoide". Allo stesso tempo, Newman si identificò molto con il bandito Robert Leroy Parker, boss della banda del Mucchio selvaggio, tanto che all'epoca dichiarò che "c'era un bel po' di me stesso in quel ruolo". Il successo, quindi, fu tale che Hill si affidò ancora a loro per *La stangata*. Ed ancora una volta la caratterizzazione dei personaggi da parte della celebre coppia fu azzeccatissima. Rispetto a *Butch Cassidy*, ne *La stangata* i due protagonisti mostrano tra loro un certo antagonismo (fino alla sequenza finale), mentre nella pellicola precedente danno vita a due personaggi che dimostrano di essere grandi complici. Siamo comunque in presenza di due attori in stato di grazia. Ne *La stangata* i due giocano continuamente con il truffato di turno, con il film che, in un gioco di rimandi (e con un finale a sorpresa) si prende beffe degli spettatori. All'interno di un cast stellare, un discorso a parte merita la scelta dell'interprete di Doyle Lonnegan. Venne fatto subito il provino a Robert Shaw, che effettivamente



poi ricoprì il ruolo, ma la produzione in un primo momento sembrava propendere per Richard Boone. Quest'ultimo, però, con l'avvicinarsi dell'inizio delle riprese si rese incredibilmente irreperibile. Shaw, alla fine, si rivelò perfetto e anche entusiasta del personaggio. E questo nonostante un trauma al ginocchio che, se da una parte ne limitò i movimenti durante le riprese, dall'altra contribuì ad una recitazione originale, caratterizzata da un'andatura claudicante che divenne la cifra stilista del personaggio.

La colonna sonora, un meraviglioso falso storico
La colonna sonora del film fu determinante per decretarne il successo. I brani sono un vero tormentone che assale lo spettatore. All'interno del film, il commento musicale è costituito da una serie di melodie *ragtime*, un genere nato nei quartieri più malfamati statunitensi che si considera tra gli antenati del jazz. Ne *La stangata* il piano, suonato con ritmo sincopato, la fa letteralmente da padrone. I brani *The Entertainer*, *Maple Leaf Rag*, *Gladiolus Rag* e altri, sono del noto compositore Scott Joplin e furono composti all'inizio del Novecento. Per l'occasione vennero arrangiati di nuovo da Marvin Hamlisch. Quello che colpisce è come oggi non potremmo pensare a quelle scene senza quella musica anche se quei brani non identificano l'epoca in cui la pellicola è ambientata. Negli anni Trenta, infatti, il *ragtime* non era più tanto di moda. Ma poco importa. Oggi non potremmo associare le facce sornione e beffarde di Redford e Newman a nessun'altra musica. La pellicola, tra l'altro, fu il motore per una riscoperta del genere

tanto da far raggiungere ai dischi che vennero prodotti i primi posti in classifica in tutto il mondo. Con tanto di premio Oscar alla miglior colonna sonora.

Conclusioni

La stangata è un film che esattamente cinquant'anni fa ha lasciato una traccia indelebile nella filmografia statunitense e non solo. È il capostipite dei film sulle truffe che uscirono nei decenni successivi. Se pensiamo, per rammentare i più celebri, film come *Ocean's Eleven* e *Prova a prendermi* ritroviamo quel connubio tra sparatorie e commedie, tra azione e suspense che *La stangata* ha abilmente introdotto per primo. È chiaro che i grandi successi al cinema hanno bisogno di ottimi ingredienti in ogni settore. E, quindi, non bisogna dimenticare che il successo de *La stangata* è da ricercarsi soprattutto in una sceneggiatura che si mostra come un meccanismo ad orologeria perfetto, dal ritmo intrigante. Allo stesso tempo, il dosaggio tra humor e dramma mostra un grande equilibrio. Ed infine, la colonna sonora che, come capita spesso, con il suo potere evocativo ha reso immortali alcune sequenze del film. In un'opera dove tutti giocano d'azzardo, *La stangata* rivelò l'azzardo di George Roy Hill che nella stagione dell'imperante New Hollywood volle realizzare un film tremendamente ancorato alla tradizione del cinema classico. Ma fu una scommessa vincente. Quella del cinema che piace al grande pubblico. Quella della truffa per eccellenza dove il falso diventa più vero del reale.

Lorenzo Pierazzi



Indimenticabile Nannarella. Ricordo di Anna Magnani nel cinquantenario della scomparsa



Nino Genovese

Quando, il 12 aprile 1961, il cosmonauta russo Jurij Gagarin - a bordo del Vostok - compì la prima rotazione della terra, sembrerebbe che abbia lanciato questo messaggio: «Saluto la fraternità degli uomini, il

mondo delle arti e Anna Magnani»: a dimostrazione della notorietà mondiale di cui godeva la nostra attrice!...

Nata a Roma il 7 marzo del 1908, sua madre, Marina Magnani, una sarta originaria di Fano, la affidò subito alle cure della nonna materna Giovanna Casadio, con la quale Anna crebbe, in una rumorosa casa abitata dalle cinque zie Dora, Maria, Rina, Olga e Italia, mentre l'unica presenza maschile era quella dello zio Romano.

Da adulta, effettuando delle ricerche sull'identità del padre, Anna scoprì le sue origini calabresi e quello che avrebbe dovuto essere il suo cognome; infatti, il padre era Pietro Del Duce, giurista e nobiluomo, a quanto pare di Tropea; ma Anna, con la solita ironia che l'ha sempre contraddistinta, disse di essersi fermata nelle ricerche perché non voleva essere ricordata come "la figlia del Duce"!...

Dopo avere abbandonato la figlia, Marina Magnani emigrò ad Alessandria d'Egitto, dove conobbe e sposò un ricco e facoltoso austriaco; ecco il motivo per cui, per lungo tempo, si credette - erroneamente - che la Magnani fosse nata in Egitto.

Comunque, la nonna si impegnò a fondo per crescere e far studiare la nipotina, iscrivendola per qualche mese presso un Collegio di Suore francesi e, poi, al Liceo Musicale "Santa Cecilia", dove rimase per due anni. Nel frattempo, si recò ad Alessandria d'Egitto in visita alla madre; ma tornò molto delusa da questo incontro. Rientrata a Roma, decise di abbandonare lo studio della musica, che non la soddisfaceva pienamente, e si indirizzò verso la recitazione.

Dopo aver frequentato la Scuola di Arte Drammatica "Eleonora Duse" diretta da Silvio D'Amico, fa parte di varie Compagnie Teatrali e lavora anche nella rivista, con i fratelli De Rege e con Totò.

Il suo debutto cinematografico avviene nel film *La Cieca di Sorrento* (1934) di Nunzio Malasomma, nonostante nel 1928 fosse già apparsa, in un ruolo marginale, nella pellicola *Scampolo* di Augusto Genina. Il 3 ottobre 1935 sposa il regista Goffredo Alessandrini, dal quale si separerà nel 1940, e con cui, nel 1936, aveva girato *Cavalleria*.

Dopo numerosi film in cui interpreta parti di cameriera o cantante, riesce a imporsi per le sue eccezionali doti di interprete spiccatamente drammatica nel film *Teresa Venerdì* (1941) di Vittorio De Sica; poi interpreta il ruolo di una



verduraia romana in *Campo de' Fiori* (1943) di Mario Bonnard, accanto ad Aldo Fabrizi.

Il 23 ottobre 1942 diede alla luce il suo unico figlio, Luca, frutto di una breve relazione con l'attore Massimo Serato, che l'abbandonò non appena rimase incinta. A causa della gravidanza, la Magnani dovette rinunciare a girare il film *Ossessione* di Luchino Visconti, e il suo posto fu preso da Clara Calamai. Sempre nel 1942 recita in *Finalmente soli* di Giacomo Gentilomo e, successivamente, ne *La Vita è bella* (1943) di Carlo Ludovico Bragaglia e *L'Ultima Carrozzella* (1943) di Mario Mattoli, anche qui insieme con Aldo Fabrizi.

Ma la fama mondiale le arride nel 1945, quando vince il suo primo "Nastro d'argento" grazie all'interpretazione della popolana Pina, anche in questo caso insieme con Aldo Fabrizi, nel film - manifesto del Neorealismo e capolavoro della storia del cinema mondiale - *Roma città aperta* diretto da Roberto Rossellini (con il quale instaurò una relazione sentimentale), in cui è protagonista di una delle sequenze più celebri della storia del cinema, mentre,

scarmigliata e affranta, corre dietro un camion tedesco, che si sta portando via il promesso sposo, prima che una raffica di mitra di un soldato tedesco la faccia crollare a terra, morta.

Ma "Nannarella" (con cui cominciava ad essere affettuosamente chiamata) - proprio dopo la stupenda interpretazione di *Roma città aperta* - si lamentava della "gabbia" in cui l'avevano rinchiusa, rivendicando la sua completezza di attrice, capace di passare da ruoli drammatici ad altri più "leggeri", e la sua voglia di divertirsi, di "ruzzare", come diceva lei stessa (cfr. Archivio "Anna Magnani" di Laura Finocchiaro).

E così eccola interprete di tanti film, anche molto diversi fra di loro: *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946) di Carmine Gallone; *Abbasso la ricchezza!* (1946) di Gennaro Righelli; *L'Onorevole Angelina* (1947) di Luigi Zampa, con cui vince il suo secondo "Nastro d'argento" e il Premio per la Miglior attrice alla "Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica" di Venezia. Nel 1948

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

interpreta il suo ultimo film con Roberto Rossellini, prima della rottura della loro relazione: *L'Amore*, suo terzo Nastro d'argento, diviso in due atti: il primo (ispirato al dramma in atto unico di Jean Cocteau, *La Voce umana*) è un lungo, stupendo ed intenso monologo al telefono di una donna abbandonata dal compagno; il secondo è la storia di una popolana che si concede a un giovane pastore (interpretato da Federico Fellini), credendolo San Giuseppe.

Nel 1949 gira nelle Isole Eolie *Vulcano* diretto da William Dieterle, interpretato accanto a Rossano Brazzi e Geraldine Brooks, nell'isola vicina a quella in cui Rossellini stava girando, contemporaneamente, *Stromboli - Terra di Dio* con la sua nuova compagna Ingrid Bergman, la cui protagonista, peraltro, avrebbe dovuto essere proprio Nannarella: vicenda, questa, assai famosa ed amplificata dai *mass-media* di allora, che diede vita al primo "grande scandalo" (per quei tempi) del secondo dopoguerra, passato alla storia con la denominazione di "guerra dei vulcani": e, con l'immaginazione, possiamo vedere ancora l'esuberante Anna che, ogni sera, alla fine delle riprese, si recava sulla punta estrema dell'isola di Vulcano e, rivolgendosi in direzione di Stromboli, lanciava pittoreschi impropri contro l'ex-compagno, che, a poca distanza da lei, dopo averla abbandonata, improvvisamente e senza nessuna spiegazione, stava vivendo un'intensa storia d'amore con la celebre attrice svedese.

Nel 1951 è l'intensa protagonista del film *Bellissima* di Luchino Visconti, sceneggiato da Cesare Zavattini, con cui vince il suo quarto Nastro d'argento, mentre il quinto e ultimo Nastro d'argento le viene conferito per il film *Suor Letizia - Il più grande amore* (1956) di Mario Camerini.

Nel 1952 interpreta Anita Garibaldi nel film *Camicie rosse* (1952), affiancata da Raf Vallone e diretta dall'ex-marito Goffredo Alessandrini, con cui si scontra molto aspramente; nello stesso anno recita in *La Carrozza d'oro* (1952) di Jean

Renoir, primo film europeo girato in technicolor; nel 1953, interpretando se stessa, viene nuovamente diretta da Visconti nel quinto episodio della pellicola *Siamo donne*.

Il 21 marzo 1956 è una data molto importante: infatti, Anna Magnani è la prima interprete italiana, e la prima in assoluto di madrelingua non inglese, a vincere il "Premio Oscar" come "Migliore Attrice Protagonista" per l'interpretazione del film *La Rosa tatuata* (1955) con Burt Lancaster, per la regia di Daniel Mann.

Un altro riconoscimento internazionale, quello per la "Migliore attrice" al "Festival di Berlino", le viene conferito nel 1958 per l'interpretazione del film *Selvaggio è il vento* (1957) di George Cukor, accanto ad Anthony Quinn e Anthony Franciosa, con cui vince anche il suo primo David di Donatello; il secondo lo vince nel 1959 per il film *Nella città l'inferno* (1958) di Renato Castellani, interpretato assieme a Giulietta Masina ed ambientato in un carcere femminile, tratto dal romanzo *Roma - Via delle Mantellate*, scritto da Isa Mari, pseudonimo di Luisa Rodriguez, mutuato da quello del padre, Alfredo Rodriguez, in arte Febo Mari, celebre



Dopo essersi recata in Francia, nel 1963, per recitare nell'ormai dimenticato *La Pila della Peppa* di Claude Autant-Lara, e dopo essere apparsa, nel 1965, ne *La Famiglia*, uno degli episodi di *Made in Italy* di Nanni Loy, prende parte al suo ultimo film hollywoodiano, girato però in Italia, *Il Segreto di Santa Vittoria* (1969) di Stanley Kramer, accanto ad Anthony Quinn, Virna Lisi, Hardy Krüger, Giancarlo Giannini e Renato Rascel. Nel 1965 torna in teatro con *La Lupa* di Giovanni Verga, per la regia di Franco Zeffirelli, che costituisce sicuramente la migliore interpretazione del celebre personaggio verghiano.

Mancava la Televisione, a cui la Magnani si accosta per la prima volta nel 1971, interpretando un ciclo di tre mini-film, dal titolo complessivo di *Tre donne: La Sciantosa; 1943: Un Incontro; L'Automobile*, diretti da Alfredo Gianetti, con cui gira poi una quarta pellicola, *Correva l'anno di grazia 1870*.

Al 1972 risale la sua ultima apparizione cinematografica, in un cameo fortemente voluto da Federico Fellini per il film *Roma*. Di notte, Anna Magnani attraversa i vicoli di una Roma silenziosa e deserta per rientrare a casa. A Fellini che la chiama, risponde con un tono di sorpresa e lo congeda velocemente con una battuta finale, in romanesco: «No, nun me fido. Ciao. Buonanotte!».

Un simpatico, ma anche dolente saluto al grande regista e a tutti coloro che l'hanno amata ed apprezzata, prima che la morte se la portasse via il 26 settembre 1973, all'età di 65 anni, stroncata da un tumore al pancreas, assistita dal figlio Luca e da Roberto Rossellini, che si occupò personalmente del funerale, al quale parteciparono migliaia di persone.

Ma tutto quello che ci ha lasciato con le sue numerose, diversificate e stupende interpretazioni è sicuramente destinato a non morire!...

Nino Genovese



attore messinese dell'epoca del muto.

Nel 1960 torna a Hollywood per l'ultima volta, per recitare accanto a Marlon Brando e Joanne Woodward nel film *Pelle di serpente* di Sidney Lumet.

Sempre nel 1960 avrebbe dovuto essere la protagonista del film *La Ciociara* di Vittorio De Sica, con Sophia Loren già scritturata per la parte della figlia Rosetta; ma la Magnani non accetta questo ruolo, che, poi, fu preso dalla stessa Loren, mentre il ruolo di Rosetta venne assegnata alla giovanissima Eleonora Brown. Nello stesso anno, affianca Totò e Ben Gazzara nella commedia *Risate di gioia* di Mario Monicelli, unico film interpretato con Totò, suo vecchio compagno di rivista, con cui interpreta un delizioso duetto, cantando *Geppina, Geppi*.

Ed eccola, nel 1962, intensa ed accorata protagonista di *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini, con cui ebbe un rapporto conflittuale: inevitabile quando si incontrano due forti, grandi personalità!...

Capacità interpretativa perduta. Dal simbolismo al cinema



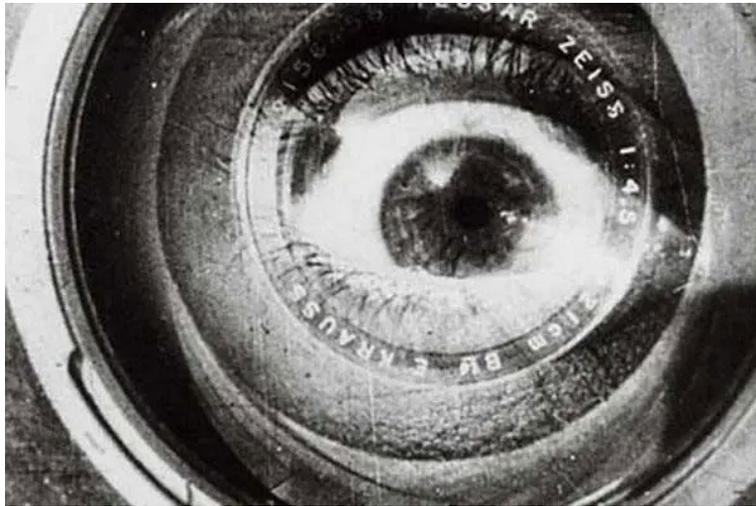
Fabio Massimo Penna

Nella sua geniale intuizione del "montaggio intellettuale" Sergej M. Ejzenstejn fondava la propria teoria registica sul parallelo tra l'opera del montatore e quella dell'antico disegnatore di geroglifici "L'immagine dell'acqua e quella di un occhio significano piangere (...) un coltello + un cuore = tristezza e così via. Ma questo è...il montaggio! Sì. È esattamente ciò che facciamo nel cinema: combiniamo inquadrature descrittive, di significato univoco, di contenuto neutrale, in un contesto intellettuale" (Sergej Ejzenstejn, *Film Form* in Karel Reisz-Gavin Millar, *La tecnica del montaggio cinematografico*, SugarCo Edizioni, Milano, 1983). Sappiamo che, in realtà, Ejzenstejn realizzò solo due film seguendo le teorie del montaggio intellettuale (anche definito montaggio delle idee) poiché il pubblico aveva delle difficoltà nel cogliere i riferimenti e le connessioni tra le varie sequenze della pellicola. Anche in seguito gli spettatori, dopo l'avvento del sonoro, continueranno a trovare ostica qualsiasi pellicola il cui significato non sia evidente, esplicito, chiaro. Registi come Michelangelo Antonioni o Ingmar Bergman (ma anche scrittori quali James Joyce e Marcel Proust) erano spesso sottoposti alle critiche di quanti non riuscivano a decifrare nelle loro opere tematiche o contenuti manifesti: "Non più la 'chiarezza' ma 'la oscurità' è 'la cortesia dell'autore' verso il lettore, lo spettatore. Questi debbono rinvenire 'la verità nell'oscurità espressiva e complessità narrativa' del libro e del film" (Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo, 1984). Questa scarsa capacità interpretativa del pubblico può venir ricollegata alla perdita di attitudine dell'uomo contemporaneo a decifrare i simboli, una competenza che aveva caratterizzato l'umanità in tutte le epoche ma che la società moderna ha ritenuto inutile e, infine, ha

scartato. Il grande scrittore e saggista francese René Guénon sottolinea come "La civiltà moderna appare nella storia come una vera e propria anomalia: fra tutte quelle che conosciamo essa è la sola che si sia sviluppata in un senso puramente materiale, la sola altresì che non si fondi su alcun principio d'ordine superiore. Tale sviluppo materiale, che prosegue ormai da parecchi secoli e va accelerando sempre più, è stato accompagnato da un regresso intellettuale che esso è del tutto incapace di compensare. Intendiamo qui, beninteso, parlare della vera e propria intellettualità, che si potrebbe anche chiamare spiritualità" (René Guénon, *Simboli della scienza sacra*, Adelphi edizioni, Milano, 1990). A questa carenza intellettuale si accompagna una avversione nei confronti del simbolismo. Questo mezzo espressivo sembra lontano dalla mentalità contemporanea. L'aver relegato la religione e la spiritualità in spazi angusti e riservati a pochi adepti ha

struttura ideografica. Le verità più elevate sono trasmissibili essenzialmente attraverso il simbolo che, con la sua capacità di dire altro rispetto al suo primo apparire, può, con grande forza di sintesi, rinviare a idee e principi di ordine superiore. Da qui discende la possibilità della rappresentazione figurativa di superare i limiti che incontrano le parole quando debbono esprimere concetti astratti e spirituali. La perduta capacità di vedere il pirandelliano "oltre" ("C'è un oltre in tutte le cose e voi non sapete, o non volete, vederlo" dice il protagonista dei *Quaderni di Serafino Gubbio*) dell'uomo contemporaneo si traduce in un'inetitudine a spingersi al di là della realtà esteriore, fatto questo che lo costringe a rimanere alla superficie delle cose e delle persone. L'uomo moderno sembra non avere più la capacità, indispensabile per chi si avvicini all'opera letteraria di James Joyce, di "epifanizzare" ciò

che vede, cioè di essere in grado di scorgere la realtà seconda che si cela dietro l'apparenza delle cose. L'attitudine a cogliere l'attimo manifestante nel quale un oggetto rivela la sua vera natura consente di decifrare il senso profondo di opere cinematografiche e letterarie che richiedono un lavoro di interpretazione da parte dello spettatore e del lettore. Il cinema muto esigeva dallo spettatore, che non aveva l'aiuto del sonoro per comprendere ciò che avveniva sullo schermo, una discreta abilità nel trovare la correlazione semantica tra le varie inquadrature. Poniamo il caso di una pellicola nella quale



fatto si che anche lo strumento più adatto alla trasmissione delle verità di ordine superiore, il simbolismo, sia caduto in disgrazia. L'insegnamento della conoscenza viene delegato esclusivamente al linguaggio ma "non vi deve dunque essere opposizione tra l'impiego delle parole e quello dei simboli figurativi; questi due modi d'espressione sarebbero piuttosto complementari l'uno all'altro" (René Guénon, op. cit.). In questo senso è emblematico come la scrittura cinese, ad esempio, mantenga una

all'inquadratura di un uomo seduto su di un prato ne succeda una con un maiale che passeggia; per noi spettatori "questa successione di inquadrature invece di suggerirci un passaggio spaziale o temporale dell'uomo al maiale, ci indurrà a un paragone: l'uomo è un maiale" (a cura di Giorgio Kraiski, *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, 1987). Nel film muto lo spettatore, non potendo usufruire dell'aiuto del dialogo e del sonoro (ma solo di qualche didascalia), doveva rinvenire il significato delle scene esclusivamente fondandosi su qualcosa di visivo ed era così chiamato a interpretare ciò che appariva sullo schermo grazie un'allusione indiretta al significato della sequenza. Attualmente assistiamo, purtroppo, a un impoverimento della comunicazione, ridotta al solo uso della parola. L'unico linguaggio rimasto a richiedere all'uomo contemporaneo una propensione a interpretare i simboli è quello della cartellonistica stradale: una striscia bianca in un rotondo rosso indica un senso vietato, un tondo rosso con all'interno un tondo blu attraversato da una striscia diagonale rossa indica il divieto di sosta e così via. Troppo poco per ritrovare l'intellettualità perduta.

Fabio Massimo Penna



La scuola di Lodz e i Maestri del cinema polacco



Pierfranco Bianchetti

La liberazione dall'occupazione tedesca e l'instaurazione di un regime socialista dopo il 1945, contribuiscono alla rifondazione in Polonia di una cinematografia nazionale su nuove basi.

L'8 marzo 1948 a Lodz viene fondata una scuola per accogliere i futuri attori, registi, fotografi, cineoperatori e addetti agli studi televisivi che avrebbe dovuto poi trasferirsi nella capitale Varsavia. I primi professori sono Jerzy Bosak, Jerzy Toeplitz, Wanda Jakubowska, Stanislaw Wohl e Antoni Bohdziewicz. Ma è qui a Lodz che trova terreno fertile la "meglio gioventù" del cinema polacco, Wajda, Polanski, Skolimowski, Zanussi, Kiéslowski e molti altri. Il cinema polacco vive un notevole risveglio a metà degli anni Cinquanta anche in seguito alla nuova svolta impressa dalla politica di Wladislaw Gomulka da poco riemerso sulla scena politica dopo la sua epurazione nel periodo staliniano.

Dopo il 1956 la sala di proiezione nel palazzo del Rettorato si trasforma in un luogo aperto alla cultura europea dove si proiettano anche molti film americani e dell'Europa occidentale non distribuiti nel circuito ufficiale, grazie ai contatti personali dei professori con colleghi di altre università straniere.

La scuola di cinema per il suo stile liberale e aperto, diviene il centro dell'attività cinematografica polacca e studiare a Lodz è il sogno di molti futuri artisti.

Anche la musica jazz appassiona i giovani allievi e nasce una band guidata dai direttori della fotografia Witold Sobociński e Jerzy Matuszkiewicz che ne diventano leader.

Tra gli studenti della scuola si mette in luce Roman Polanski vincitore di un premio al festival del cinema dell'Expo 1958 per il cortometraggio *Due uomini e un armadio*.

I locali adiacenti alla sala di proiezione diventano in breve tempo luoghi di discussione, di dibattiti in un allegro clima anche goliardico. Purtroppo dopo i fatti d'Ungheria il vento di libertà che sta vivendo il cinema polacco e tutte le altre cinematografie dell'Est, spira verso altri lidi.

La scuola di Lodz (simbolo di un risveglio cinematografico simile alla Nouvelle Vague francese e al Free Cinema inglese), si ripiega in due filoni, quello storico e quello contemporaneo. Vengono realizzate comunque pellicole di notevole fattura, *Il manoscritto trovato a Saragozza* di Wojciech Has, *Ceneri* di Andrzej Wajda, mentre nascono nuovi talenti come Roman Polanski che si mette in luce con *Il coltello nell'acqua*, il già citato *Due uomini e un armadio* e *Il grasso e il magro*; Jerzy Skolimowski, autore di *Segni particolari: nessuno*; *Walk over*; *Barriera*, e Krzysztof Zanussi, regista di *La struttura di cristallo*.

Questa generazione di cineasti definiti dalla critica polacca quella del "terzo cinema", affronta

le stesse tematiche della generazione precedente ma con uno stile e un linguaggio più originali.

Nel 1968 la Scuola è messa sotto osservazione dalle autorità, ma fortunatamente negli anni Settanta ritrova la sua indipendenza e gli ultimi diplomati realizzano opere di grande valore come *Notti e giorni* di Jerzy Antczak, *Il condannato* di Andrzej Trzos-Rastawiecki, *Con amore* di Jan Batory e *La terra promessa* del grande maestro Andrzej Wajda, che danno nuovo splendore al cinema polacco.

L'istituto di Lodz continua a sfornare tanti importanti cineasti che si aggiudicano moltissimi premi, tra i quali gli Oscar a Hollywood, le Palme d'oro del festival di Cannes, gli Orsi d'oro del festival di Berlino, i Cesar francesi e i Bafta britannici.

Alla fine degli anni Ottanta Lodz può contare su attrezzature tecniche di prim'ordine che permettono a molti giovani artisti di specializzarsi nelle varie sezioni della scuola: il dipartimento di regia cinematografica, la direzione delle fotografie, i corsi di recitazione e la gestione della produzione cinematografica, cui si affiancano anche lo studio del montaggio, della sceneggiatura, della fotografia, dell'animazione e degli effetti speciali.

I Maestri del cinema polacco

Andrzej Wajda

Nasce il 6 marzo 1926 a Suwalki in Polonia, figlio di un ufficiale della cavalleria caduto durante la seconda guerra mondiale, membro della resistenza polacca.

Dopo la guerra studia pittura all'Accademia di Belle Arti di Cracovia e poi si laurea presso la Scuola di Cinema di Lodz. Con il suo primo film, *Una generazione* (1957), Wajda rivela amarezza e delusioni nei confronti dell'eroismo cieco fine a se stesso, usando come alter-ego il giovane attore Zbigniew Cybulski, il James Dean polacco, interprete principale del celebre film *Ceneri e diamanti* (1958).

L'anno prima, ancora poco conosciuto, aveva firmato *I dannati di Varsavia*, ricostruzione della coraggiosa insurrezione di Varsavia nel settembre-ottobre 1944 contro l'invasione tedesca. Protagonisti sono i giovani insorti di un battaglione che cercano di raggiungere un quartiere della capitale attraverso uno dei canali sotterranei che sono diventati arterie di comunicazione. Il film si aggiudica il premio speciale della Giuria al 10° festival di Cannes.

Dopo la tragica morte di Cybulski in un incidente (nel prendere in corsa un treno alla stazione di Breslavia scivola e finisce sotto le rotaie durante le riprese di un film), il regista gira *Tutto in vendita* (1968) considerato il suo film più personale, dove esprime dolore per la scomparsa del collega e amico. Wajda è ormai entrato nel ruolo di leader della sua genera-

zione e di simbolo del cinema polacco.

Nel 1970 gira *Il paesaggio dopo la battaglia*, una travagliata storia d'amore tra un poeta e una ragazza ebrea ambientata alla fine della seconda guerra mondiale e nel '72 è la volta di *Le nozze*, un'altra vicenda sentimentale, ancora tra un poeta e una contadina all'inizio del XX secolo.

Del '75 è *La terra della grande promessa*, tratto dal romanzo del premio Nobel Wladyslaw Reymont, protagonisti un nobile polacco, un ebreo e un tedesco di una città industriale di Lodz del XIX secolo che insieme realizzano una manifattura tessile, la più importante del paese. Nel 1979 è la volta di *Senza anestesia*, un'opera incentrata sulle vicende di un giornalista rientrato in patria dopo aver realizzato diversi servizi all'estero. Scopre allora che sua moglie lo ha abbandonato e contemporaneamente si accorge di essere osteggiato ed isolato dai colleghi di lavoro. Questa oscura persecuzione di cui non conosce il motivo lo porta infine al suicidio.

Il film in qualche misura si rivelerà un terribile presentimento di quanto tempo dopo i militari al potere, con il colpo di stato in Polonia del 1981, lo arresteranno per poi fortunatamente rilasciarlo.

In questo triste periodo per lui arrivano anche i violenti attacchi sferratigli, attraverso le colonne del giornale Trybuna Ludu, da un vecchio e rancoroso collega, un certo Potelski.

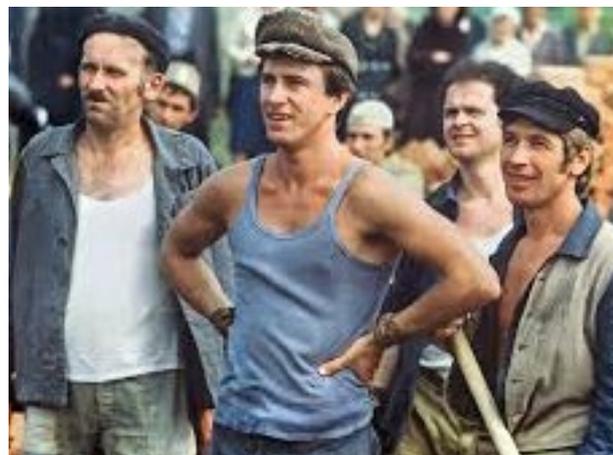
Nel marzo 1980 firma *L'uomo di marmo*, film in realtà girato nel 1976 prima dell'inizio della stagione calda che esploderà dopo gli scioperi del sindacato autonomo Solidarnosc nei cantieri di Danzica.

La sceneggiatura della pellicola (lo confesserà lo stesso autore) era già pronta ancora prima nel 1963, ma le autorità preposte alla cultura ne avevano impedito la realizzazione.

L'uomo di marmo è incentrato sulle difficoltà che un regista incontra nel portare sullo schermo l'amara storia di un Eroe del lavoro nel duro periodo della costruzione del socialismo. Un'opera della durata di tre opere cariche di interrogativi sul futuro del socialismo.

Nel 1981 realizza *L'uomo di ferro* che racconta

segue a pag. successiva



"L'uomo di marmo" (1977) di Andrzej Wajda

segue da pag. precedente

l'inizio degli scioperi di Danzica nel 1980 e la nascita di Solidarnosc.

Il film, presentato a Cannes, vince la Palma d'oro, ma Wajda, sempre più coinvolto nella lotta dei lavoratori polacchi contro il governo, è costretto ad andare in esilio in Francia per alcuni anni, dove gira *Danton* (1982) con Gérard Depardieu, un'opera di alto livello dedicata alla rivoluzione francese. La pellicola appena arriva nelle sale in Polonia viene interpretata come una metafora delle proteste operaie soffocate dalla legge marziale entrata in vigore il 13 dicembre 1981.

Wajda prosegue la sua prestigiosa carriera interessandosi di vari argomenti e di diversi momenti della storia.

Nel '79 gira *Le signorine di Wilko* e nel 1980 *Cronaca di incidenti d'amore*, due pellicole che ci offrono una panoramica della società polacca prima della seconda guerra mondiale, e ancora nel '79 firma *Il direttore d'orchestra* incentrato sull'ambiente artistico di una piccola città.

Del 1990 è *Korczak*, un emozionante ritratto del leggendario pedagogo Janusz Korczak, che tenta di proteggere 200 bambini ebrei di un orfanotrofio del ghetto di Varsavia, e nel '97 con *Signorina nessuno*, Wajda ci mostra attraverso gli studenti di un liceo i cambiamenti avvenuti all'interno della società polacca negli ultimi anni.

Dal 1989 al 1991 è eletto senatore nel parlamento polacco e riceve dal Presidente della Repubblica Lech Walesa l'incarico di dirigere il Consiglio della Cultura.

Numerosi sono i premi internazionali da lui ricevuti fra i quali la Palma d'Oro di Cannes, Cesar e Felix. Nel dicembre 1997 è membro eletto dell'Accademia di Francia e nel settembre 1998 viene insignito del Leone d'oro alla carriera della Mostra del Cinema di Venezia. Muore a 90 anni il 9 ottobre 2016.

Andrzej Wajda, che ha saputo descrivere i cambiamenti dell'est europeo, è considerato il più grande regista del cinema polacco.

Krzysztof Kieslowski

Nasce il 27 giugno 1941 a Varsavia. La sua infanzia è povera e malinconica. Nel 1969 si

laurea alla Scuola di Lodz e dopo un faticoso apprendistato nel documentario ed in televisione, inizia la sua straordinaria carriera cinematografica segnalandosi in numerosi festival internazionali con le sue prime opere, *Il cineamatore*, *Il sottopassaggio*, *Il personale* e *Il primo amore*, tutte girate negli anni Settanta. Parallelamente l'artista polacco diviene avvocato e soprattutto difensore coraggioso dei diritti civili nel suo paese, in un periodo travagliato da lotte politiche e sociali.

Nel 1983 durante una visita al Museo Nazionale di Varsavia, affascinato da un'illustrazione delle tavole dei dieci comandamenti, ha l'ispirazione per la realizzazione del *Decalogo*, dieci film prodotti per la televisione, uno per ogni comandamento. Una sorta di Bibbia laica, un viaggio nella coscienza del mondo contemporaneo che riscuote grande interesse ai festival di Cannes e di Venezia e ottiene anche un enorme successo di pubblico ovunque, confermandolo come un grande autore del cinema europeo.

Proseguendo il suo personale discorso morale sull'uomo, firma nel 1990 il thriller metafisico *La doppia vita di Veronica* e tra il 1993 e il 1994, la trilogia *Tre colori- Film blu*; *Tre colori- Film bianco*; *Tre colori- Film rosso*, ispirata ai colori della bandiera francese corrispondenti ai tre principi di libertà, eguaglianza e fraternità; un omaggio alla nazione che ormai lo ospita abitualmente dal 1990.

Il 13 marzo 1996 scompare, dopo una difficile operazione al cuore, a soli cinquantquattro anni, lasciando un grande vuoto nel panorama cinematografico.

Il suo tocco elegante, impalpabile, e il suo scandagliare l'animo umano con passione, emozione ed anche distacco, non hanno trovato ancora un degno erede.

Kazimierz Kutz

Nato nel 1929 a Szopienice, un villaggio della Slesia, assorbe una cultura molto popolare da secoli di convivenza tra popolazioni diverse, una cultura di confine.

Nel 1959 esordisce con il lungometraggio *Croce al valore* e si mette subito in luce come un regista alternativo al romanticismo della cosiddetta scuola

polacca degli anni 1955-1961. I personaggi dei suoi film vivono una vita poco interessata al gesto eroico, più legati alla vita che a una causa.

Poco conosciuto in Europa il cinema di Kutz (per molti anni in patria contrapposto ad Wajda) è basato sul colore, sulla luce e sull'immagine.

Il suo film più famoso è *Il sale della terra nera* (1969), dedicato ad un episodio storico importante, l'insurrezione contro i tedeschi del 1920. Altri suoi film molto amati in Polonia sono *La perla della corona* (1971); *Grani di un unico rosario* (1980); *La morte in cambio di un tozzo di pane* (1993). Oltre che regista cinematografico, Kutz è regista teatrale e di numerosi drammi di teatro per la televisione.

Muore a Varsavia il 18 dicembre 2018.

Roman Polanski

Nato a Parigi il 18 agosto 1933 da genitori ebrei polacchi immigrati, nel 1936 va a vivere con la sua famiglia a Cracovia, a causa del forte antisemitismo presente in Francia.

Nel 1939 dopo l'invasione tedesca della Polonia, Roman è accolto da una famiglia cattolica. L'arrivo dell'Armata Rossa che libera il paese lo salva dall'internamento in un campo di concentramento (sua madre, invece, muore ad Auschwitz, mentre suo padre riesce a sopravvivere).

Dopo il diploma in regia nel 1959 alla Scuola di Lodz, gira il cortometraggio *Due uomini e un armadio*, che gli fa vincere numerosi premi internazionali.

"Due uomini e un armadio escono dal mare portando un armadio ed entrano in città. A causa però di questo armadio non riescono a profittare della vita. Ho voluto mostrare anche una società che rifiuta l'essere umano non conformista. E perciò intorno ai due uomini nella città, succedono cose terribili, crudeli, ma nessuno le vede o vuole vederle. Nessuno tollera il singolare trio che sarà costretto a scomparire e a ritornare nel mare donde è venuto".

Questa malinconica parabola sulla solitudine umana è raccontata da Roman Polanski nel corso di un'intervista alla rivista *Positif* nel 1960.

Nel 1962 il giovane regista firma il suo primo lungometraggio *Il coltello nell'acqua*, considerato uno dei suoi capolavori, che rappresenta una graffiante metafora sulla realtà in movimento della Polonia dei primi anni Sessanta. Protagonisti un giornalista sportivo e la sua giovane moglie che si dirigono in automobile al lago per trascorrere la fine settimana sulla loro barca. Nel corso del viaggio rimorchiano un giovane autostoppista che poi viene ospitato sull'imbarcazione. Durante la navigazione tra i due uomini esplose una violenta rivalità che li porterà allo scontro fisico.

Nello stesso anno Polanski dopo aver diretto altri due cortometraggi, *La caduta degli angeli* e *Il grasso e il magro*, gira *I mammiferi*, una pantomima beckettiana di grande rigore stilistico a due soli personaggi ambientata in un freddo panorama invernale, in cui la tendenza all'egoismo e alla sopraffazione sono la rappresentazione

segue a pag. successiva



"La doppia vita di Veronica" (1991) di Krzysztof Kieslowski

segue da pag. precedente
più inquietante e cinica dell'animo umano. Una visione fatalistica ed amara sull'uomo contemporaneo che sarà presente in molti altri film.

Nel 1965 il regista è in Inghilterra dove gira *Repulsion*, Orso d'argento al festival di Berlino, seguito l'anno successivo da *Cul-de-sac*, opera grottesca vincitrice ancora a Berlino dell'Orso d'oro. Nel 1967 firma *Per favore non mordermi sul collo*, una divertente parodia di Dracula e del genere vampiresco ricca di trovate e citazioni da cinefili con un'ottima sceneggiatura scritta da lui stesso e da Gérard Brach. Il film è incentrato sulle disavventure di uno stralunato professore e del suo timido assistente che si insediano in un castello della Transilvania per studiare il fenomeno del vampirismo.

Tra i protagonisti della pellicola la splendida Sharon Tate che diventerà sua moglie nel 1968, uccisa due anni più tardi a Bel Air in California da quattro ragazzi guidati dal criminale Charles "Satana" Manson.

Roman Polanski trasferitosi negli Usa, è ormai un affermato regista internazionale. Dopo *Rosemary's Baby-Nastro rosso a New York* (1968) dall'omonimo romanzo di Ira Levin, arrivano *Macbeth* dall'opera shakespeariana e *Che?* ispirato liberamente al romanzo *Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll (1972). Poi è la volta di due grandi successi, *Chinatown* (1974) e *L'inquilino del terzo piano* (1976).

Nel marzo 1978, costretto ad abbandonare l'America dopo lo scandalo che lo colpisce in seguito alla violenza sessuale nei confronti di una ragazza minorenni, il regista si trasferisce in Europa.

Nel 1979 gira *Tess* dal romanzo omonimo di Thomas Hardy *Tess dei d'Urberville*; *Pirati* (1986), film in costume con Walter Matthau che si rivela un insuccesso; *Frantic* (1988), un angosciante thriller ambientato a Parigi con Harrison Ford e Emmanuelle Seigner che diventerà sua moglie. Nel '92 è la volta di *Luna di miele* (1992), graffiante melodramma sull'amore e sulla vita di coppia; *La morte e la fanciulla* (1994) tratto da un testo teatrale di Ariel Dorfman e *La nona porta* (1999) dal romanzo *Il club Dumas* dello scrittore spagnolo Arturo Pérez-Reverte.

Nel 2002 Polanski ottiene la Palma d'oro a Cannes e l'Oscar nel 2003 per il film *Il pianista* e nel 2005 porta sullo schermo il celebre romanzo di Dickens *Oliver Twist*.

Nel 2007 tocca ancora a una nuova trasposizione letteraria, una pellicola tratta dal libro *Il ghostwriter* di Robert Harris ed intitolata *L'uomo nell'ombra*.

Nel frattempo la giustizia statunitense, che non ha mai smesso di dare la caccia a Polanski, riesce a farlo arrestare dalle autorità elvetiche nell'aeroporto di Zurigo nel settembre 2009. Dopo due mesi trascorsi in un carcere vicino a Zurigo e confinato per altri sette mesi nel suo chalet sito sulle alpi bernesi con tanto di bracciale automatico, torna poi uomo libero in quanto le autorità svizzere riterranno non valide le motivazioni della sua estradizione negli Usa.



"L'ufficiale e la spia" (2019) di Roman Polanski

Nel 2011 il regista gira l'ottimo *Carnage* e nel 2013 *Venere in pelliccia*, adattamento di un testo teatrale di David Ivens. Nel 2019 alla Mostra del Cinema di Venezia è in concorso *L'ufficiale e la spia*, dedicato al celebre affare Dreyfus, ma la presidente della Giuria Lucrecia Martel contesta la presenza del film, ricordando come il suo autore sia ancora ricercato dall'Interpol per l'accusa di violenza sessuale, nonostante che Samantha Geimer, la vittima abbia più volte dichiarato: "Io ho perdonato Polanski, ha fatto tutto quello che doveva fare, si è dichiarato colpevole, è andato in galera. Che senso ha continuare a perseguirlo?".

Roman Polanski, che l'America non ha mai perdonato, rimane indubbiamente uno degli autori più importanti del cinema contemporaneo. Krzysztof Zanussi

Nato a Varsavia il 17 giugno 1939, è considerato il principale esponente della terza generazione del cinema polacco e insieme a Wajda, il cineasta di maggior prestigio internazionale. Studia fisica e filosofia all'università, ma essendo appassionato di cinema diventa presto un attivo organizzatore di cineclub.

Dopo il diploma alla Scuola di Lodz nel 1966, firma numerosi documentari anche per la televisione e poi esordisce nel lungometraggio con *La struttura di cristallo* (1969) considerato un vero capolavoro. Seguono *Dietro la parete* (1971), stupenda prova dell'attrice Maja Komorowska e *Illuminazione* (1973) con cui vince il Pardo d'oro al festival di Locarno.

Intellettuale di grande spessore (parla correntemente oltre che la sua lingua, inglese, francese,

tedesco, italiano e russo) e fervente cattolico che sarà molto vicino a papa Wojtyła, firma nel 1976 una delle sue opere più intense *Colori mimetici*. Protagonisti della pellicola sono alcuni studenti polacchi di un campus universitario che partecipano ad un concorso letterario.

"Il film- afferma Zanussi in un'intervista a Sauro Borelli su l'Unità del 28 marzo 1977- ha sorprendentemente riscosso in Polonia uno strepitoso successo di pubblico: la gente faceva la fila per ore pur di poterlo vedere. Come del resto è accaduto per un'altra opera, quale quella di Andrzej Wajda *L'uomo di marmo*. Anzi a tale proposito, debbo dire che il cinema sta vivendo in Polonia un momento abbastanza favorevole; la situazione è in movimento ed è sintomatica, in questo senso, la concomitanza sui nostri schermi di importanti opere di Kawalerowicz (*La morte del presidente*), di Kieslowski (*La scalfittura*), (*Il personale*), ecc."

Il cinema di Zanussi ruota intorno alle scelte morali e spirituali che l'essere umano deve saper affrontare. Dopo *Cammini nella notte* (1979), nel 1984 con *L'anno del sole quieto* Zanussi vince il Leone d'oro alla Mostra di Venezia. Il regista, a differenza del collega Wajda che ha realizzato i suoi film ispirandosi molto alla letteratura, è quasi sempre stato lui stesso autore dei soggetti e delle sceneggiature. Un'altra sua caratteristica è quella di essere cosmopolita, sempre pronto a girare all'estero per allargare i suoi orizzonti culturali evitando la trappola di un cinema troppo provinciale e isolato dal contesto europeo.

Oltre ad insegnare cinema in un ateneo elvetico, Zanussi è stato tra i fondatori, insieme a Wim Wenders, dell'European Film Academy ed è anche membro del Pontificio consiglio della cultura.

Il cineasta però ha sempre rifiutato l'etichetta di "uomo del Vaticano" anche dopo la realizzazione del suo film *Da un paese lontano* (1981), biografia di Karol Wojtyła raccontata sullo sfondo delle vicende storiche della Polonia. "Cristiano? È un'etichetta -risponde-. Io faccio solo del cinema".



"L'anno del sole quieto" (1984) di Krzysztof Zanussi

Pierfranco Bianchetti

I vestiti (altri) dell'Imperatore. Il Cinema necessario di Nico D'Alessandria

(2003/2023)

Raccontare un film o raccontare la vita? L'importante è raccontare. N.D'Alessandria



Patrizia Salvatori

Sono nato/morto al cinema con *Rebecca, la prima moglie* (A.Hitchcock, 1940). Sono morto/rinato con il cinema-verità.

Sono stato vicino al Cinema sperimentale con *Il canto d'amore di Alfred Prufrock* e Carmelo Bene, e al cinema militante con *Occupazione delle case di Decima* (1973) e Zavattini nel bombardamento della Cupola di San Pietro. Da morto, al cinema, ho cominciato a sognare di vivere in un film tante volte la stessa sequenza finale.

Per radio ho dato parola all'immagine della follia con "Processi mentali".

Mi hanno costretto a essere imprenditore e ho soppresso il contabile. Ho pedinato la vecchiaia con *Passaggi* (1980). Ho visto camminare per Roma l'Imperatore. Ho fatto della mia vita un film, *L'amico immaginario*, nel 1994. Ho incoronato la Gradisca con *Regina Coeli* (2000). La mia gaffe preferita è "questo cinema va distrutto".

Con queste parole scarne, ma esaustive e soprattutto in linea con la sua personalità *randagia* (Dome) Nico d'Alessandria ha descritto in un colpo solo la sua vita e la sua arte senza dimenticare quell'ironia puntuta da tutti riconosciuta come essenziale e necessaria per superare le tante avversità del suo cinema poetico/acuminato e per molti versi ancora oggi incomprensibile e sconosciuto non soltanto ai più.

Nico nasce a Roma il 10 dicembre del 1941 e, dopo gli studi in Legge ben presto abbandonati, si diploma in regia al *Centro Sperimentale di Cinematografia* nel 1967 con il saggio d'esame *Il canto d'amore di Alfred Prufrock*, ispirato ai versi del poeta modernista Thomas Stearns Eliot e dunque dedicato al disagio esistenziale in forma d'inverno dell'anima. Il canto, accompagnato dalla voce di Carmelo Bene, individua da subito l'attenzione e la cura che Nico racconterà da allora in poi per i diversi, gli emarginati, gli ultimi non per causa loro, le visioni, il cammino che è perdersi ma anche ritrovarsi.

Indipendente per scelta e per necessità, autore poetico capace di aderire alla realtà in forma di militanza e tuttavia senza rinunciare anche solo per un attimo alla indispensabile fascinazione del sogno, il giovane Nico inizia la sua vita d'autore collaborando con Roberto Mauri, Franco Giraldi, Roberto Gavioli, Tinto Brass, Antonello Bionca, Sergio Martino, Salvatore Samperi, Stelvio Massi; spesso, in veste di aiuto regista, partecipa a film minori e documentari per circa un decennio, dal 1968 al 1976.

Il formalismo estetico di questo suo primo periodo di tirocinio artistico termina con la contestazione

al Festival di Venezia del 1968 e prosegue, in compagnia del grande amico Cesare Zavattini maestro assoluto di cinepedimento neo-realista, con il dibattito "Il Cinema è finito", che darà origine all'esperienza collettiva dei Cinegiornali liberi di Roma; è proprio di quell'anno il suo primo cinegiornale *Roma Amor*, seguito da *Orate fratres* dedicato ad un immaginario bombardamento della cupola di S.Pietro.

Qualche anno dopo diviene anche autore radiofonico per la serie di audio-documentari *Processi mentali*, programma in sei puntate in cui si alternano di volta in volta ritratti di diversi malati psichiatrici, *proiettato* in sala sullo schermo bianco.

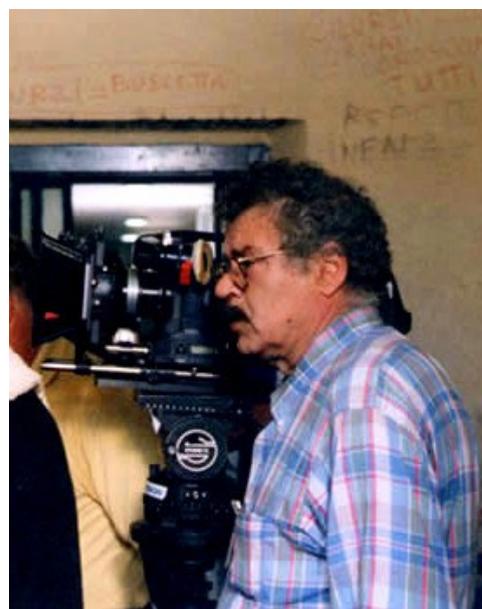
Passaggi (1980) è il lungometraggio d'esordio di Nico, un pensiero in movimento sulla vecchiaia e sulla possibilità di innamorarsi a 90 anni, nonostante la consapevolezza di stare al termine del proprio percorso vitale.

Lo stesso plot sarà riproposto nel 2000 con *Regina Coeli*, storia d'amore tenera e fiabesca con un percettibile seppure sospeso lieto fine, quasi a voler sottolineare il disincanto che spesso accompagna i sentimenti più profondi. Protagonisti la romantica assistente carceraria volontaria Regina (Magali Noel, la Gradisca di felliniana memoria) e un pastore sardo, Graziano, condannato per un sequestro per cui si dichiara innocente. A modo loro sensuali e toccanti, sono personaggi simili a fantasmi eppure aggraziati e non privi, nonostante le difficoltà esistenziali, di un lirismo poetico luccicante di verità.

Temi che si rincorrono sin da *L'amico immaginario* (1994), pellicola indipendente come da tradizione ma senz'altro più tradizionale anche dal punto di vista produttivo, racconto coraggioso ed onesto di un *modus vivendi* fortemente autobiografico affidato con profonda sincerità all'amico attore romano Victor Cavallo, interprete adeguato di Dino, in piena crisi esistenziale come molti ex sessantottini della storia del nostro Paese, alla ricerca di un possibile quanto difficile equilibrio anche attraverso una fantasia di supporto psicologico per nulla banale, quasi un punto di vista laico dedicato alla riflessione sull'aldilà.

E veniamo ad un altro carissimo alter ego di Nico D'Alessandria, l'amico Gerry Sperandeo che conosce nel quartiere romano di Monti prima che sia mandato ad Aversa dal padre perché ritenuto socialmente pericoloso.

Nico si adopera per prenderlo sotto tutela dall'ospedale psichiatrico, lo porta a Roma in licenza sperimentale e gli affida il ruolo di *Imperatore di Roma*, film omonimo del 1987 ritenuto giustamente il capolavoro di Nico, considerato un cult davvero imprescindibile, un cineneorealismo dalle venature pasoliniane declinato agli anni ottanta con rigore e sentimento unici e



Nico D'Alessandria (1941 – 2003)

indimenticabili. Gerry, *Accattono* moderno pedinato secondo il dettato zavattiniano più puro, è figlio naturale della decadenza degradata di Roma, città amata e compatita attraverso uno sguardo in bianco e nero stropicciato e personalissimo. L'imperatore Gerry, testimone solitario di ciò che resta dei fasti della città, è un flaneur sui generis, un gattaccio randagio che si trascina dal Colosseo al Circo Massimo, dal ponte della Magliana ai mercati generali di Testaccio, dai Monti al Colle Oppio; vive come il vero Gerry di droga e furti, fa della città la sua casa e involontariamente la omaggia anche in maniera delirante, corrotta e incline alla solitudine e al delirio come solo lei può apparire. Girato in un'estate caldissima e vuota come all'epoca, è la quintessenza del pensiero indipendente e sincero di un autore mai venuto meno alle sue idee esteriormente vagabonde e disturbanti quanto concrete e verificabili da ogni occhio libero.

Di lui tutti ricordano la sua inquietudine febbrile, il suo comportamento rigoroso, il suo sguardo senza tregua onesto sino al sacrificio. Ma anche l'ironia del quotidiano, la semplicità delle ore con gli amici, il piacere di un tavolo e un bicchiere di vino fresco.

E' del 2001 il documentario *Nico d'Alessandria. Un delirante insuccesso di Todo Modo*, più volte premiato in numerosi Festival di settore.

Nella pellicola Nico D'Alessandria racconta la sua visione del Cinema, il rapporto con il delirio e la follia, l'amicizia con Victor Cavallo.

Perché far vedere Papillon ai carcerati? In carcere già ce stanno! N.D'Alessandria

Patrizia Salvatori

L'interrezza e l'integrazione



Carmen De Stasio

Da tempo dedico la storicizzazione di esistenze da tenere e fissare su carta, affinché non vada disperso per sempre il ricordo e diventi memoria. E quando parlo di esistenze, mi riferisco non soltanto a personaggi che hanno caratterizzato – in un modo o nell'altro, quanto in un'espressione artistico-letteraria – l'immaginario di tutti noi: anche le esperienze cinematografiche rientrano in questa articolazione di qualità, come più volte segnalato da questo palcoscenico di parola.

In qualsiasi campo lo si consideri, il termine di valutazione passa sostanzialmente dalla parola e dall'uso che se ne fa: un'opera letteraria dalla quale un film viene tratto; un o una protagonista in scena; un'azione registica, fotografica o una tessitura musicale integrate a dare interrezza qualitativa all'opera condivisa sullo schermo. In ogni caso, considerando la cornice entro la quale ci si esprime, la cinematografia deve molto all'uso che fa della parola attraverso metodi e strumenti, azioni, riflessioni precedenti e in progressione, e strategie che ne proponano il valore oltre la concentrata visione.

La centralità è la parola, intanto ed è nella centralità che il valore della parola risiede nell'attribuzione che ad essa viene data. Sulla parola quale traduzione di azione poggia questo mio dire attuale, inteso a consolidare una riflessione che dedico a una delle maggiori interpreti di teatro e di cinema recentemente scomparsa: Glenda Jackson. L'attrice ed interprete inglese (era nata a Birkenhead nel 1936) resta una di quelle figure capitali che si danno quasi per scontate ben al di là dei riconoscimenti internazionali (fu, per altro, insignita di ben due Premi Oscar, del Premio BAFTA e di due David di Donatello); che esistono e resistono al di là di qualsiasi connotazione temporale, quanto di tendenza; che occupano uno spazio senza mai confondersi e che proprio per questo configurano una perfetta interazione e una esaustiva integrazione con la scena e i significati interattivi, concepibili tra espressione visibile e corrispondenze nascoste. Una persona tra le tante – la Jackson osava definirsi pur nel tempo dei grandi successi di botteghino – prima di ritirarsi e dedicarsi totalmente alla politica, per poi tornare negli ultimi anni a calcare il palcoscenico dell'amato teatro e a partecipare a qualche sporadica presenza televisiva. Si è dichiarata una lavoratrice a tutti gli effetti, forte del supporto di grandi maestri che l'hanno diretta (da Peter Brook a Ken Russell e John Schlesinger, tanto per citarne alcuni) e vera, soprattutto; al passo con la telecamera che ne evidenziava la forza interpretativa,

mettendola a proprio agio in un impatto di tale professionalità e dedizione, da apparire straordinariamente onesta. Un'onestà, la sua, calibrata in performance poliedriche e versate ai linguaggi di un tempo di rinnovamento sociale a segnare la vivacità di un impegno a tempo pieno, da svolgere al pari di una qualsiasi professione. Il passaggio, poi, al difficile palcoscenico della politica non fece che metterle in luce l'innato talento nel gestire interessi di puro stampo sociale.

Tutto questo ci permette di mantenere intatti l'ammirazione e il rispetto per una donna che ha saputo esprimere una parola significativa e, proprio per questo, da rispettare nella sua non-convenzionalità in un tempo di rinnovamento, come già scritto (parliamo soprattutto degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta), tempo complesso del quale ancor oggi ella incarna – insieme ad altre illustri personalità dell'arte cinematografica (prima fra tutte la conterranea Vanessa Redgrave) – una parola intera e correttamente integrata di spirito dei tempi e presenza, una presenza dalla quale



Glenda Jackson in "Una romantica donna inglese" (1975) di Joseph Losey

promana insistente la motivazione di un impegno consolidato, appunto, con performance indimenticabili ed espresse con lungimiranza, con un'attenzione particolare ad aspetti sociali e culturali che nel tempo si affermano. A tal proposito, val la pena soffermarsi su quanto ella stessa asseriva nel corso di una lunga intervista di qualche anno fa, quando, riferendosi a sé stessa, riteneva che l'apprezzamento da parte del pubblico fosse probabilmente sostenuto dal fatto che le figure da lei interpretate (penso ai ruoli in capolavori come *Donne in amore* del 1969, per la cui interpretazione ricevette il primo dei due Premi Oscar – il secondo seguì per l'interpretazione in *Un tocco di classe* del 1973 – e poi *Il mistero della Signora Gabler* che nel 1975 la accompagnò a una nomination all'Oscar, solo per citarne alcuni) all'interno del contesto della storia riuscivano a imbastire una sorta di articolazione ambientale sensazionalmente inclusiva. Così Glenda Jackson dava vita effettiva a quelle figure, conferendo ad esse una personalità speculare in grado di includere, appunto, condizioni legate alla realtà del tempo contemporaneo. In altri termini, la sua parola-azione-manifestazione si faceva interprete di una vastità pronunciata includendo all'interno tutte le storie possibili comprese nella meta-storia filmica, così riuscendo

a modulare l'esperienza cinematografica come atto di coinvolgimento totale.

E dunque la parola. Oggetto d'uso trasmissivo oppure soggetto di azioni articolate. Nel caso della Jackson, il cinema si è fregiato di un'interprete strutturata, dall'integrità estranea a qualsiasi neutralità, come può invece essere la lettera di un alfabeto comune, e che l'attrice inglese confezionava in una rappresentazione di individuate esperienze, di contestualizzazioni in fieri e condivise. Va da sé che in questo caso l'azione performativa della Jackson non si è marginalmente rivelata come simbolo, ma ha lasciato prevalere la sintesi di approfondimenti quali categorie riunite nella centralità della parola-sguardo-movimento-storicizzazione. Alla parola alfabetizzata ha consentito, quindi, di sostituire la parola pensata in una maniera ponderata al di fuori di schemi convenzionali: pensata in quanto capace di riunire e, per certi aspetti, qualificare esperienze mai disgiunte dall'io agente su vari fronti.

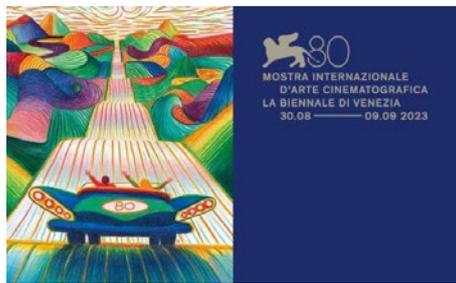
Insomma, senza gravitare nel vortice dell'irrefrenabile, la parola interpretativa, ma altresì discreta, di Glenda Jackson ha segnato una propria distintiva realtà capace di riprendere senza reprimere ricordi ed esperienze interattive, comprensive non soltanto di sé, delle proprie visioni o delle proprie attitudini, quanto delle percezioni, delle intuizioni e delle attitudini di una comunità, una comunità essenzialmente donna. Non già alla singola parola ovviamente mi riferisco, quanto alla costruzione alla quale l'attrice partecipava attraverso un'attività in continuo aggiornamento; in un continuo appropriarsi dei tanti io e in una pluralità di intenti riconducibili in primo luogo alle straordinarie attitudini intellettuali che l'avrebbero condotta per un lungo tempo lontano dalle scene teatrali e cinematografiche per dedicarsi alla politica, là dove la centralità dei suoi impegni riuscivano a riscuotere nuovi riconoscimenti. Torna nuovamente e con decisione la svolta del cinema come esclusiva occasione per farsi movimento e trattenere – senza pericolo di consunzione – fasi significative; di consolidare il ruolo di una memoria tutt'altro che vincolata a rovistare nel già detto, nel detto-eseguito in quella consuetudine che spesso comporta che un o una interprete – talora inconsapevolmente – sia propaganda di una registrazione di clichés, di azioni ripetitive che recuperano sé stesse anziché il ruolo, come invece la grande personalità e la passionalità di Glenda Jackson ha dimostrato con tenace spirito di interazione, quanto di equilibrata integrazione artistica, sociale e culturale.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:
Irripetibile Anna
(dedicato ad Anna Magnani)

80. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

La potenzialità comunicativa della colonna sonora secondo Ala Bianca presente alla Mostra di Venezia 2023



Cosa hanno in comune cinque opere cinematografiche presenti all'ottantesima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica ed alla ventesima edizione delle Giornate degli Autori?

Cinque titoli di film/documentari in programma avranno la colonna sonora edita e prodotta da Ala Bianca, la storica compagnia di Edizioni e Produzioni musicali sorta in Italia nel 1978 come casa editrice musicale. Nel 1986 Ala Bianca è diventata anche Casa Discografica, con distribuzione Warner Music.

Il percorso di Ala Bianca artigiano della musica è stato vario e trasversale. Grazie ad un accordo con l'Istituto Ernesto De Martino, acquisì la gestione del più grande catalogo di musica popolare esistente in Europa: I dischi del Sole, *Duecento anni di Storia d'Italia attraverso le Canzoni*, dai Canti Giacobini del dopo Rivoluzione francese ai Canti Garibaldini dell'Unità d'Italia, ai Canti degli Emigranti dei primi '900, ai Canti del Lavoro, della Resistenza, delle Osterie, degli Anarchici..., poi la contestazione studentesca del '68 con *Contessa* e Valle Giulia, fino ai fatti di Genova del 2001 favorendo la divulgazione di preziosi contenuti di un catalogo ad enorme valore storico-culturale-sociale (non solo musicale), poco o per nulla considerato dalle Istituzioni e dal mercato. Progetti di riscoperta, talvolta addirittura affascinanti quali ad esempio le 12 raccolte a fascicolo *Avanti Popolo*, distribuiti in edicola.

Il loro ruolo da discografici ha consentito di suggerire ai registi canzoni di artisti coi quali collaborano, perché le canzoni sono e resteranno sempre le colonne sonore della vita, in grado di apportare beneficio all'opera filmica. Molti film ai quali hanno collaborato hanno goduto di anteprime in festival internazionali e nazionali, nomination e premi ai David di Donatello.



"Lubo" di Giorgio Diritti

Ecco così che a Venezia, dal 30 agosto al 9 settembre, saranno ben 5 le opere cinematografiche che portano la firma della colonna sonora di Autori-Compositori che hanno affidato la loro creatività e la produzione delle loro musiche ad Ala Bianca:

Lubo di Giorgio Diritti

Racconta la storia di Lubo Moser, un giovane jenisch, ovvero un appartenente a una delle popolazioni nomadi definite "zingare". Il quinto film di Giorgio Diritti, candidato al Leone D'oro, sarà proiettato in anteprima il 7 settembre alle 18.30 in sala Grande, in uscita



"Enzo Jannacci, vengo anch'io" di Giorgio Verdelli



"Parola ai giovani - Giovanni Caccamo" di Angelo Bozzolini



"L'invenzione della neve" di Vittorio Moroni

nelle sale il 9 novembre 2023 con distribuzione 01 Distribution. La sceneggiatura è firmata dallo stesso regista con il documentarista e regista Fredo Valla. Le musiche originali sono create da Marco Biscarini, edite e prodotte da Ala Bianca. Una collaborazione tra Regista - Compositore - Editore iniziata con *"Volevo Nascondermi"*.

Enzo Jannacci, vengo anch'io di Giorgio Verdelli Docufilm Fuori Concorso con anteprima l'8 settembre, ore 14 in sala Grande. Un percorso sulla vita del poliedrico genio creativo-artistico Enzo Jannacci, dove lui stesso racconta sé stesso. Un film del bravo e collaudato regista. La colonna sonora originale è di Paolo Jannacci,

edita e prodotta da Ala Bianca che collabora anche alla produzione del film.

Grazie a un sapiente uso del montaggio, lo stesso Jannacci è il narratore del film. I momenti topici, le collaborazioni con l'amico Giorgio Gaber, con Dario Fo, l'incontro con Cochi & Renato, ma anche le avventure sui palchi, teatri, cantine e quella vocazione di medico che forse gli sarebbe piaciuto seguire di più, vengono raccontate in prima persona, recuperando le sue parole da un'intervista inedita, rilasciata nel 2005 allo stesso Giorgio Verdelli. L'uscita-sala dall'11 settembre.

Tre invece i film proiettati nella cornice della ventesima edizione delle Giornate degli Autori:

Parola ai giovani - *Giovanni Caccamo* di Angelo Bozzolini

Anteprima del documentario è il 1° settembre alle ore 18 in sala Laguna. Un viaggio, un'indagine intima alla ricerca delle idee di cambiamento della generazione dell'artista Giovanni Caccamo, presente nel roster ufficiale Ala Bianca. Le musiche e le canzoni sincronizzate nell'opera, scritte ed interpretate dallo stesso Caccamo, sono tratte dall'album *"Parola"*, prodotto da Ala Bianca con distribuzione Warner Music Italia.

L'invenzione della neve di Vittorio Moroni

Carmen ama troppo intensamente, troppo a modo suo e il mondo non glielo perdona. Se il mondo la vuole distruggere, lei trasformerà il mondo. Il film sarà presentato in anteprima il 1° settembre alle ore 21.15 in sala Laguna, all'interno di *Notti Veneziane*, una finestra dedicata al cinema italiano d'autore, voluta dagli organizzatori delle Giornate degli Autori in accordo con Isola Edipo. Il film in distribuzione nelle sale dal 14 settembre 2023, distribuito da I Wonder Pictures, vede le musiche originali di Mario Mariani, edite e prodotte da Ala Bianca.

L'expérience Zola di Gianluca Matarrese

Un documentario incentrato su Anne, una regista teatrale, che di recente si è separata dal marito ed è prossima al trasloco. Con uscita nelle sale il 15 settembre 2023, distribuzione Istituto Luce verrà proiettato come evento speciale alle Giornate degli Autori venerdì 8 settembre alle ore 11.30 in sala Perla. Musiche originali di Cantautoma, edite e prodotte da Ala Bianca.

DdC



"L'expérience Zola" di Gianluca Matarrese

Fotografare i fotografi

Tina Modotti: arte, rivoluzione e passione

Ogni volta che si usano le parole arte o artista in relazione ai miei lavori fotografici, avverto una sensazione sgradevole dovuta senza dubbio al cattivo impiego che si fa di tali termini. Mi considero una fotografa e nient'altro.

Tina Modotti



Moreno Diana

Tina Modotti, una donna forte e coraggiosa, decisamente affascinante, sconosciuta per molti e idealizzata da altri, divisa tra arte e passione, politica e mistero, è stata spesso oggetto di scoop giornalistici, biografie falsate, soap opera romanzate.

Viene descritta come

l'ammaliante fotografa dai capelli corvini e dagli occhi di carbone, elegante e profumata con costose essenze francesi, ma in realtà, prima di tutto, è stata una creatura meravigliosa, che ha vissuto pienamente ogni sfaccettatura della sua vita sino a restarne travolta. La sua è stata un'esistenza intensa e ricca di risvolti a volte difficili da comprendere appieno.

Nasce ad Udine nel 1896 da un padre operaio meccanico e da mamma casalinga cucitrice. Quando ha solo due anni la famiglia si trasferisce in Austria per trovare lavoro, ma dopo soli quattro anni fanno tutti ritorno a Udine in condizioni economiche ancora disastrose. Tina a soli dodici anni si trova costretta ad andare a lavorare in una fabbrica tessile. E' lo zio Pietro Modotti, titolare di uno studio fotografico, che insegna a Tina le prime nozioni della fotografia e della stampa fotografica. Si appassiona a questo mondo e lo zio dedica molto tempo a trasmetterle come la fotocamera sia il mezzo meccanico per catturare e conservare frammenti di realtà.

Il padre di Tina, però, nel 1912 emigra in America e la figlia lo segue in quest'avventura dopo due anni. Nel 1918 si sposa con l'artista Roubaix de l'Abrie Richey (in arte Robo) e si trasferisce a San Francisco dove inizia una carriera teatrale che in pochi anni sfocia nella realizzazione di tre film, tra cui *Pelle di tigre*, quello che le darà l'acclamazione del pubblico e della critica. I tanti volti di Tina attrice, si concretizzano nei lineamenti fascinosi del suo viso, negli occhi scuri di chi possiede una consapevolezza quasi mistica. Grazie al marito conosce il fotografo Edward Weston e ne diviene in breve la sua modella preferita e successivamente l'amante.

Si trasferisce con lui in Messico, desiderosa di rifarsi una vita nel paese latino-americano, ed è proprio il Messico che lascerà in Tina l'impronta più profonda: qui entrerà in contatto con artisti e intellettuali di sinistra, tra cui Diego Rivera e Frida Khlo, manifestando un grande interesse per la politica ma soprattutto rispetto ai soprusi e alle ingiustizie che affliggevano il Messico, e non solo, in quel periodo. Con Weston trovano, su commissione,

lavori fotografici di grande importanza: Tina dapprima era solo assistente di studio ma in poco tempo metterà in evidenza tutte le sue doti artistiche e di reportage.

Un'artista che adorava ritrarre le persone al lavoro, i momenti di vita quotidiana vista proprio dal lato del massimo rispetto della classe operaia: per lei sarà anche il mezzo per comunicare consapevolezza e scoperta, prima di tutto di se stessa, della



Tina Modotti (1896 – 1942)



Tina Modotti fotografata da Weston (1926)



"Lotte in Messico" (1923)

sua accattivante bellezza, della sua fisicità e delle sue potenzialità espressive. Successivamente le servirà per osservare il mondo, per indagare con lo sguardo le dinamiche sociali, e la realtà circostante nei suoi aspetti più intimi.

Forse la fotografia è stato l'unico risvolto della sua vita che l'ha appagata realmente, con cui è riuscita a raffigurarsi, a trasmettere quell'inequivocabile profondità d'animo che ha contraddistinto tutta la sua esistenza. Le sue immagini, chiaramente in bianco e nero, sono poco definite e denotano un'esposizione poco curata. In realtà usava una fotocamera molto pesante e ingombrante che non le permetteva di eseguire scatti immediati. Le sue immagini hanno un forte impatto emotivo: catturano la realtà così come si presenta, basata su una composizione pura che permette all'osservatore di esplorare la fotografia nel modo più

semplice e corretto (soggetti molto comuni isolati e messi in evidenza). In nessun momento della sua carriera vuole che le sue foto vengano definite artistiche e il suo scopo principale rimane quello di documentare, come ella stessa dichiara: *Cerco di produrre non arte, ma oneste fotografie, senza distorsioni o manipolazioni.*

Nel partito comunista messicano, conosce Vittorio Vidali, che si dice fosse una spia russa al servizio del KGB, e in poco tempo ne diviene l'amante. Si parla anche di una presunta relazione con Frida Khlo ma di sicuro è che le due donne insieme combatteranno battaglie in nome delle lotte e degli ideali rivoluzionari. A causa di queste attività politiche viene espulsa dal Messico e si trasferisce in Russia, iniziando poi a viaggiare in tutta Europa, tra cui in Spagna durante la guerra civile.

La sua produzione fotografica in questo periodo ne risente pesantemente, riducendosi quasi a zero, in quanto sempre di più votata alla politica e ai continui spostamenti. Rientrerà a Città del Messico, si dice sotto mentite spoglie, dove troverà la morte il 5 gennaio 1942. La sua scomparsa avverrà in circostanze non del tutto chiare. La prima versione, probabilmente alimentata dai suoi nemici politici, addossa la responsabilità a Vittorio Vidali, sostenendo che l'uomo avesse tutto l'interesse a mettere a tacere una donna che, ormai, sapeva troppo del suo coinvolgimento con l'Unione Sovietica; più probabilmente invece è stata vittima di un arresto cardiaco, mentre a bordo di un taxi tornava a casa dopo una cena con gli amici.

La sua tomba è nel grande Panteón de Dolores a Città del Messico, e riporta parte di un epitaffio scritto per lei da Pablo Neruda:

Tina Modotti, sorella, tu non dormi, no, non dormi: forse il tuo cuore sente crescere la rosa di ieri, l'ultima rosa di ieri, la nuova rosa. Riposa dolcemente, sorella... (Pablo Neruda 5 gennaio 1942, epitaffio dedicato a Tina Modotti).

Moreno Diana

Fumetti

Per merito non per nostalgia, 30 anni di fumetti eccezionali



Ali Raffaele Matar

Trent'anni possono non sembrare tanti, eppure, dal 1993 sono cambiate un'infinità di cose. I primi anni Novanta, a livello sociale, tecnologico e mediatico, sembrano di fatto appartenere ancora al filone degli Ottanta, con internet e il digitale ancora lontani dal prendere piede. Eppure, è in questo periodo che in mezzo mondo scoppia l'ossessione per il fumetto giapponese. Italia inclusa. Un interesse tale da far sbocciare fior di riviste specializzate, da *Mangazine* a *Kappa Magazine*, aumentando l'offerta di manga tradotti per tutte le età. E a Tokyo, mentre Kurosawa si accinge a chiudere *Madadayo*, tassello finale della sua leggendaria filmografia, per proporlo alla 46ª edizione del Festival di Cannes e il longevo Yamada Yoji dà il via a *Gakkou*, tetralogia sociale sulla dispersione scolastica e i deficit dell'apprendimento, sul versante cartaceo cosa offriva quell'anno l'industria del fumetto, da poco orfana del Dio Tezuka?

Sono vari i titoli significativi per la Storia del manga che hanno debuttato nel 1993 e che, oggi, arrivano a compiere un terzo di secolo. Il più noto di tutti, certamente, è il samurai bestseller di Samura Hiroaki, *L'immortale* (*Mugen no Junin*), il cui successo ha travalicato i confini, arrivando a vendere milioni di copie in tutto il mondo. Ma non è l'unico capolavoro

che ha esordito quell'anno. Ad affiancarlo, ci sono diverse altre opere d'eccezione che meritano di vedere celebrato il loro trentesimo compleanno. Come *Tekkon Kinkreet* di Matsumoto Taiyo, titolo di culto di un artista che, più di ogni altro, ha unito la poetica nipponica a stili grafici underground occidentali. Il successo di questo urban fantasy è legato in parte anche all'omonimo film uscito successivamente nelle sale, passato alla Storia per essere il primo anime diretto in Giappone da un regista straniero, lo statunitense Michael Arias. Una storia di rivalsa di due ragazzini di nome Shiro e Kuro (letteralmente "Bianco" e "Nero"), tanto diversi nel carattere e nello spirito, quanto ugualmente legati l'un l'altro. Due orfani che attingono forza dalla propria condizione di solitudine, per resistere contro i soprusi di chi ha reso la loro città, Treasure town, sempre più cupa e violenta, in cui la serietà degli adulti (mafiosi, bugiardi e opportunisti) appare paradossalmente più insensata dei bizzarri copricapi puerili e selvaggi dei due candidati protagonisti. Malgrado lo stile frenetico e

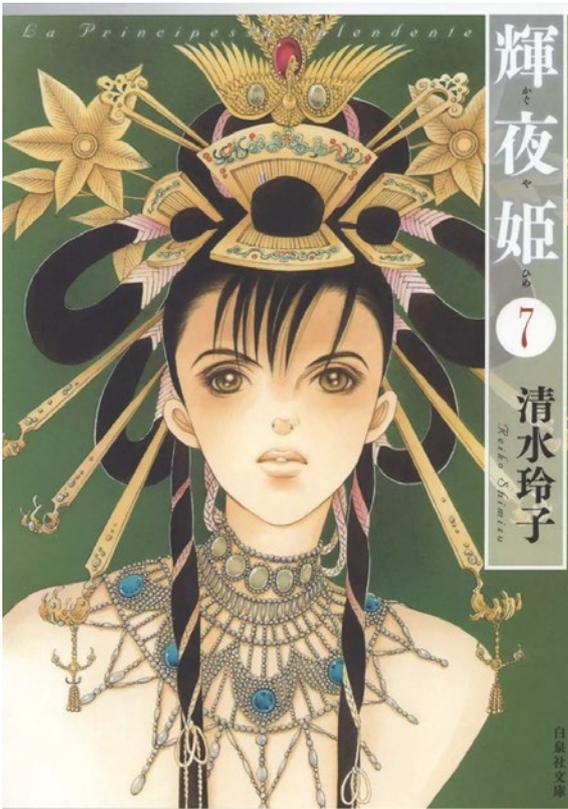
minuziosissimo, il cult di Matsumoto è reso memorabile dalle molteplici chiavi di lettura, dalla patina action che strizza gli occhi ad Akira, a quella più filosofica ed esoterica, legata alla dualità taoista (non è un caso che i due personaggi insieme rappresentino lo yin e yang). Molti sono gli omaggi e le influenze che l'autore lascia qui trasparire con orgoglio: dal beniamino nazionale Otomo Katsushiro ai francesi Moebius e De Crecy, fino a tributare anche l'avant-garde di Sasaki Maki. L'opera viene serializzata su *Big Comic Spirits* di Shogakukan, rivista seinen rivolta a un pubblico generalista di ventenni, che nel corso del tempo ha ospitato sulle sue pagine milestone del calibro di *Maison Ikkoku* di Takahashi Rumiko, *Io sono Shingo* di Umezaki Kazuo, *F-Motori in pista* di Rokuda Noboru, nonché il celeberrimo *Crying Freeman* di Koike e Ikegami Ryoichi e giunge in un momento sostanzialmente critico per la rivista, che in quegli anni aveva iniziato a soffrire un calo di vendite rispetto alle omologhe della concorrenza, probabilmente per aver perso diversi autori che ne trainavano le vendite. Matsumoto viene quindi assunto quasi



Ikkyū (Sakaguchi Hisashi)

in esclusiva per Shogakukan ed è costretto ad abbandonare Kodansha, il colosso editoriale con il quale aveva debuttato. In Italia, dopo il successo del film, Kappa Edizioni prova nel 2008 a lanciare il fumetto sul mercato, senza però vedere buoni risultati, interrompendo di fatto la pubblicazione al primo tomo di tre. L'opera integrale vedrà la luce solo dieci anni più tardi, in un volumone omnibus uscito per JPop/BD. Dal versante opposto, per Kodansha, sono due le opere particolarmente memorabili che hanno visto la luce nel 1993: *Akkanbe Ikkyū* di Sakaguchi Hisashi e *Phantom Stalker Woman* (*Zashiki Onna*) di Minetaro Mochizuki. Se il primo, serializzato sulla rivista *Afternoon*, è una storia zen ad ambientazione storica che narra, dall'infanzia alla morte, il percorso di crescita e consapevolezza di un monaco in cerca di redenzione – quasi un testamento dell'autore, scomparso subito dopo la conclusione dell'opera – l'altro è il primo tentativo horror di un fumettista oggi celebrato come il "Wes Anderson del manga", su una vicenda di stalking in un contesto urbano asfissiante e isolato. Durato appena un volume soltanto, quest'esperimento breve ma intenso, uscito sul settimanale *Young Magazine* (nota per essere stata la casa di Akira di Otomo), ha ottenuto un successo talmente inatteso da spingere l'editore a esigere immediatamente che Mochizuki elaborasse un'altra opera di stampo horror più lunga, questa volta dal sapore apocalittico: *Dragon Head*. Entrambi

segue a pag. successiva



Kaguyahime (Shimizu Reiko)

segue da pag. precedente
sono stati tradotti in Italia tra gli anni Novanta e i primi Duemila e sono oggi difficilmente reperibili.

Sono altre, però, le opere fume che hanno esordito quell'anno – che con ampia probabilità non verranno citate in nessun'altra lista di manga (commercialmente appetibili) da ricordare – entrambe firmate da due grandi artiste donne, il cui lavoro meriterebbe una maggior attenzione da parte della critica. *La Principessa splendente* (*Kaguya-hime*) di Shimizu Reiko, l'unica ad essere edita nel Belpaese, ha avuto una complessa gestazione durata dal 1993 al 2004, per un totale di 27 volumi complessivi. L'autrice, che ha ammesso in più occasioni di essere un'appassionata delle storie di Hoshino Yukinobu e Hagi Moto, ha tramutato l'antica leggenda del tagliatore di bambù (*Taketori monogatari*) – di cui celebre è la trasposizione animata di Takahata Isao, prodotta dallo Studio Ghibli nel 2013 – in un moderno capolavoro dai toni sci-fi, che affronta tematiche scabrose, generalmente impensabili per un'opera destinata in prevalenza a un pubblico di giovani ragazze. Un'opera rigorosa, folle, maestosa, narrativamente sorprendente, caratterizzata da un'estrema grazia stilistica che accentua il fascino androgino della protagonista, Akira, oggetto del desiderio di ogni personaggio della trama, uomo o donna che sia, come fosse una Principessa Kaguya fluida e emancipata dei giorni d'oggi. L'autrice presenta al pubblico un'opera potente, avvincente e complessa, quasi un feuilleton dagli sviluppi inaspettati, che mischia finzione e realtà (appaiono nella storia, di tanto in tanto, personaggi reali come Lady Diana Spencer) spaziando dal Giappone alla Cina, dall'America al Regno Unito e soffermandosi



Tekkonkinkreet (Matsumoto Taiyou)

sulla componente psicologica di personaggi alienati, tutti ugualmente egoisti e colpevoli. Meritano una menzione le illustrazioni a colori di rara bellezza che dominano le copertine dei vari volumi.

Ultimo, ma non per importanza, è il capolavoro di Okano Reiko, raffinata autrice dallo stile particolarmente etereo, che nel 1993 inizia a serializzare *Onmyoji*, fumetto a cui dedicherà quasi tutta la sua carriera. Terminerà infatti dodici anni dopo nel 2005, per poi riprendere

dal 2010 al 2017 sotto le vesti di un apparente sequel dell'opera originale. Rielaborazione dell'omonima serie di romanzi scritti da Yumemakura Baku, noto in Occidente nella qualità di curatore dei testi de *La vetta degli Dei* di Taniguchi Jiro, *Onmyoji* si concentra sulla figura realmente esistita di Seimei Abe, il più famoso "alchimista" dell'epoca Heian, il medioevo nipponico. In quel periodo storico, era abitudine per la gente del posto credere nell'esistenza di spiriti e divinità più o meno crudeli e mistificatrici. È allora che nasce la consuetudine da parte dei potenti di assoldare figure come quelle degli onmyoji per poter farsi proteggere dalle calamità e dalla sfortuna e farsi consigliare sulle decisioni da intraprendere. Il fumetto narra proprio le gesta di questo misterioso e affascinante personaggio che la leggenda racconta avesse ricevuto in dono un talismano magico da un Re Drago, che gli avrebbe conferito la capacità di guarire chiunque, e due occhi azzurri con i quali prevedeva il futuro. Sebbene sia poco noto in Occidente, il mondo dell'onmyodo è talmente sentito dai giapponesi che la celeberrima Takahashi Rumiko ha scelto di affrontarlo nella sua opera attualmente in corso, *Mao*.

Di Okano Reiko, sebbene quest'opera fondamentale risulti ancora inedita, tuttavia, è stata tradotta in Italia nel 2003 *The Calling*, trilogia ispirata all'omonimo romanzo fantasy di Patricia McKillip.

Vista la ricchezza di certe strepitose opere del passato, diametralmente opposta allo squallore dei contenuti attualmente proposti dal mercato, viene spontaneo chiedersi quali opere di oggi resisteranno alla prova del tempo come hanno fatto queste che, senz'altro, verranno ricordate per almeno altri trent'anni.

Ali Raffaele Matar



Onmyoji (Okano Reiko)



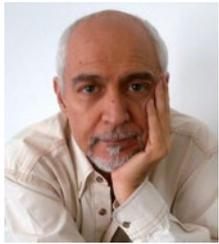
Onmyoji (Okano Reiko)



Zashiki Onna (Mochizuki)

I dimenticati #100

Marie Prevost



Virgilio Zanolla

Le attrici canadesi a Hollywood sono state tantissime, con punte d'eccellenza ai tempi del muto: basti pensare alla 'fidanzata d'America' Mary Pickford, a Florence Lawrence, a Mary Dressler... In quest'eccellenza è doveroso includere Marie Prevost, che negli anni 1915-36 apparve in ben 127 film godendo della popolarità di diva, per poi finire ingiustamente in quella sorta di limbo che oggi accoglie molte sue colleghe della settima arte. Si chiamava Mary Bickford Dunn ed era nata l'8 gennaio 1896 a Sarnia, la più importante città dell'Ontario tra quelle affacciate sul lago Huron, figlia di Arthur 'Teddy' Dunn, conduttore ferroviario, e di Hughina Marion Bickford. Mary era ancora in fasce quando suo padre perse la vita a causa di un incidente: venne stroncato da un'improvvisa fuga di gas mentre si trovava alla guida di un treno nel tunnel di St. Clair. Poco tempo dopo, la sua vedova sposò tale Frank Prevost, geometra e minatore, e si trasferì con lui e con Mary a Denver, in Colorado, dove nel 1900 diede alla luce una seconda figlia, Marjorie detta Peg. Per questioni di lavoro, Prevost mutava sovente residenza, portando con sé la famiglia: che dopo Denver visse a Ogden, nello Utah, poi a Reno, nel Nevada, quindi a Fresno, in California, finché non prese dimora stabile a Los Angeles. Qualche anno più tardi, Hughina e Prevost si separarono e ottennero il divorzio. È da credere che i rapporti di quest'ultimo, oltretutto con la moglie, non fossero idilliaci neppure con la figliastra, perché quando nel settembre 1933 egli passò a miglior vita lasciò beffardamente in eredità a Mary la somma di un dollaro.

A Los Angeles Mary frequentò la Manual Arts High School e nel 1915, non ancora diciannovenne, fu assunta come segretaria nello studio legale che aveva la rappresentanza della Keystone Film Company. Un giorno, incaricata di assolvere una commissione dell'ufficio si trovava presso gli studios Keystone, quando qualcuno le chiese di comparire in una partecina nello short di Frank Griffin e Ford Sterling *His Father's Footsteps*, breve storia di un figlio alle prese col padre alcolizzato, interpretato dallo stesso Sterling. Mack Sennett, sceneggiatore del cortometraggio e 'padrone del vapore' Keystone, colpito dalla ragazza la fece convocare nel suo ufficio. «Chiesi del signor Sennett e venni subito introdotta da lui», ricordò anni dopo l'attrice sulle pagine della rivista "Motion Picture World". «Quando entrai nel suo ufficio aveva un aspetto molto severo. Ero nell'imminenza di mettermi a piangere. Poi d'improvviso sorrise e mi

disse: - Voglio che tu firmi qui, oggi - Vidi il foglio che m'aveva messo davanti: era un contratto. Voleva che diventassi una delle sue Bellezze al Bagno. Mi avrebbe corrisposto 15 dollari alla settimana. Ho firmato senza neppure leggere: 15 dollari erano una bella somma di denaro».

Anch'egli canadese, nelle sue comiche Sennett le assegnò inizialmente ruoli di ragazza esotica ingenua e pruriginosa, col nome d'arte di Marie Prevost (non sappiamo se dal secondo marito di sua madre Mary fosse stata adottata). Ella prese poi parte a un secondo short, e apparve in altri nel '16, anno nel quale, nel ruolo di Celeste, apparve nel mediometraggio *Unto Those Who Sin* di William Robert Daly, un dramma a forti tinte interpretato da

tra i due era ormai alla frutta: e se alla sua famiglia non conveniva rendere pubblica la notizia, non conveniva neppure a Marie, la cui carriera nel cinema era in ascesa: perciò gli sposi si separarono e sul fatto si decise di mantenere il silenzio.

Per Marie, il 1919 fu il primo 'anno d'oro': con la partecipazione a ben undici shorts e due films, il più importante dei quali, il cinque rulli *Yankee Doodle in Berlin* di Frank Richard Jones, una pellicola di propaganda sulla prima guerra mondiale dov'ella vestiva i panni di una ragazza belga, costituì il maggiore sforzo produttivo intrapreso fino ad allora da Mack Sennett; accolta con considerevole successo, mise finalmente in luce la personalità della nostra attrice. Esito ancor più favorevole riscosse, l'anno successivo, la commedia in cinque rulli *Love, Honor and Behave* di Jones ed Erle C. Kenton, dove Marie fu promossa protagonista a fianco di George O'Hara: la sua popolarità crebbe moltissimo. Persuaso che quella canadese non ancora venticinquenne avesse talento, nel '21 Irving Thalberg, la futura eminenza grigia della Metro Goldwyn Mayer, che allora lavorava per gli Universal Studios, riuscì a farle firmare un contratto annuale per la casa di produzione nella quale era il braccio destro del patron Carl Laemmle. Deciso a farne una diva, Thalberg promosse per lei un'astuta campagna pubblicitaria, annunciando che l'attrice sarebbe stata protagonista dei films *Moonlight Follies* e *Kissed*, entrambi diretti da King Baggot, e la fece fotografare a Coney Island mentre bruciava in pubblico il suo costume da bagno, gesto simbolico che alludeva alla fine del suo rapporto di lavoro con Sennett. Ma quel matrimonio artistico non fornì gli esiti sperati, perché Marie venne impiegata quasi soltanto in ruoli brillanti.

Sicché nel '22, scaduto il contratto che la legava all'Universal ella passò alla Warner Bros., che le riconobbe uno stipendio di 1.500 dollari alla settimana, ossia esattamente cento volte quanto guadagnava sette anni prima alla Keystone di Sennett. Il film d'esordio con la Warner fu *The Beautiful and Damned* di William A. Seiter ('22), prima delle molte versioni tratte dall'omonimo romanzo di Francis Scott Fitzgerald, pubblicato quell'anno stesso, dove Marie interpretò la protagonista, Gloria Gilbert, accanto al bostoniano Kenneth Harlan nel ruolo di Anthony Patch. Con Harlan, già suo partner in *The Married Flapper* di Stuart Paton, nel corso della lavorazione ella avviò una relazione intima. Sollecitata dallo scaltro ufficio stampa della stessa Warner, la stampa si gettò a capofitto sulla notizia, asserendo che i due attori avessero contratto matrimonio durante le riprese:

segue a pag. successiva



Fritzi Brunette e dalla futura sceneggiatrice Lillian Hayward. Nel '17 lavorò in nuovi shorts, e nel 1918 ne interpretò dieci, sei dei quali diretti da Cline, spesso a fianco di comici quali Ben Turpin e Chester Conklin. Il 22 giugno di quell'anno Marie sposava segretamente a Los Angeles Henry Charles 'Sonny' Gerke, un giovane dell'alta società conosciuto una sera a un party; la loro unione durò meno di sei mesi perché Gerke, che di mestiere vendeva automobili, non osò mai dire alla madre d'aver contratto matrimonio con una ragazza che appariva nei cinema come Bellezza al Bagno! La signora Gerke ne venne a conoscenza quando la relazione

segue da pag. precedente

nulla di più falso, sia per essere Marie ancora sposata con Sonny Gerke, sia per esserlo lui con l'attrice Flo Hart. Successi però che il "Los Angeles Mirror" scoprì la verità sui due attori tacciandoli di bigamia; entrambi si affrettarono a liberarsi dei rispettivi coniugi: e sette giorni dopo l'aver conseguito il divorzio da Gerke, il 14 ottobre 1924 Marie divenne la terza delle nove (!) mogli di Harlan.

The Beautiful and Damned costituì un grande successo di pubblico. Marie apparve poi nel giallo *Heroes of the Street* di William Beaudine, altro film che ebbe un ottimo esito al box office. La Warner seppe indubbiamente valorizzare l'attrice, offrendole ruoli diversi e quasi sempre stimolanti, in pellicole firmate da ottimi registi. Di questi, colui che seppe meglio valorizzare le sue qualità drammatiche fu senza dubbio Ernst Lubitsch, che la diresse in *Matrimonio in quattro* (*The Marriage Circle*, 1924), *Tre donne* (*Three Women*, id.) e *Baciami ancora* (*Kiss Me Again*, '25). Nel primo, una deliziosa commedia sentimentale ambientata a Vienna e basata anche su alcuni equivoci, Marie era Mitzi, moglie di Joseph Stock (Adolphe Menjou), che incapricciata del dottor Franz Braun (Monte Blue), marito fedele della sua amica e compagna di liceo Charlotte (Florence Vidor), le prova tutte per farlo cadere nella sua rete, ma invano; qui ella, sfoderando il suo fascino di donna aggressiva e un po' volgare rese a meraviglia il suo personaggio, tanto da meritarsi le lodi del critico cinematografico del "New York Times". Nel secondo film, una storia drammatica, aveva un ruolo di fianco, vestendo i panni di Harriet, una mantenuta. Tornava però protagonista nel terzo, una commedia, in cui impersonava LouLou, moglie di Gaston Fleury (Monte Blue), la quale, infatuata del musicista Maurice (John Roche), e dal marito lasciata libera di comportarsi come crede, perde ogni interesse per Maurice e si riscopre innamorata di Gaston. Purtroppo, questa pellicola dove aveva un ruolo anche la giovane Clara Bow pare sia andata perduta.

Il drammatico *La scuola dei mariti* (*His Jazz Bride*, '26) di Herman C. Raymaker fu l'ultimo film interpretato da Marie per la Warner, perché fin dall'inizio di quell'anno la casa di produzione decise di non rinnovare i contratti suoi e del marito. Proprio in quelle settimane la vita di Marie venne sconvolta da un tragico avvenimento: il 5 febbraio periva in un incidente automobilistico nel New Mexico, a Lordsburg, sua madre Hughina; diretta in Florida, a Palm Beach, con l'attrice Vera Steadman e il regista e produttore Al Christie, a causa del ribaltamento dell'auto su cui viaggiavano era rimasta schiacciata dal peso del veicolo morendo sul colpo. Marie era legatissima alla madre e la sua perdita le causò una profonda depressione che la spinse a mettersi a bere.

Per reagire tornò a recitare, vestendo i panni di Gertie Darling nella commedia *Getting Gertie's Garter* di E. Mason Hopper ('27) per la Metropolitan Pictures Corporation of California, quindi, diretta dallo stesso regista, apparve in *The Rush Hour* (id.) e in *A Blonde for a Night* ('28),

entrambe per la DeMille Pictures Corporation, in quest'ultimo film indossava una vistosa parrucca bionda. Intanto, vuoi per motivi d'insoddisfazione professionale, vuoi per l'alcolismo, il suo matrimonio con Harlan stava andando a rotoli: quand'ella ottenne il divorzio, il 12 gennaio 1929, i due vivevano separati già da tempo.

Nel '28 il regista e produttore Howard Hughes, che sei anni prima era rimasto impressionato dal talento espresso da Marie in *The Beautiful and Damned*, la volle come protagonista nel poliziesco *The Racket* diretto da Lewis Milestone per la The Caddo Company. La sua



Marie Prevost e Douglas Fairbanks Jr in "Man Bait" di Donald Crisp (1927)

fu un'intuizione geniale, perché nel ruolo della canzonettista Helen Hayes, dai capelli ossigenati come una Jean Harlow ante litteram, ella dette il meglio di sé, disegnando un personaggio di carattere ricco d'intriganti sfumature. Con Hughes Marie ebbe anche una breve relazione: ma quando lui la lasciò lei cadde nuovamente in depressione.

Continuò il suo mestiere d'attrice, e nel '29 apparve in quattro films: i primi tre girati 'muti' e in seguito sonorizzati, l'ultimo - il brillante *Divorce Made Easy* di Neal Burns e Walter Graham



Marie Prevost e Monte Blue in "Brass" (1923) di Sidney Franklin

- sonoro. Nel '30, quando firmò un contratto con la Metro Goldwyn Mayer, non le mancarono buone occasioni di mettersi in luce, come nella commedia sentimentale *Femmine di lusso* (*Ladies of Leisure*) di Frank Capra, e nel melodrammatico *Debito d'odio* (*Paid*) di Sam Wood: ma in entrambi i casi non più da protagonista, a vantaggio rispettivamente di Barbara Stanwyck e Joan Crawford.

Relegata ormai nel pure rispettabilissimo ruolo di comprimaria, Marie scivolò sempre più nel baratro dell'alcolismo. Oltretutto, la



Locandina di "The Beautiful and Damned" (1922) di William A. Seiter, con Marie Prevost e Kenneth Harlan

depressione la portò anche alla bulimia: prese a ingozzarsi di cibo ingrassando vistosamente, con la conseguente necessità di sottoporsi a drastiche diete per poter continuare a spuntare ruoli di donna piacente. Era ancora abbastanza stimata: nel '31 apparve in undici pellicole, tra cui la commedia romantica *Slightly Married* di Richard Thorpe, accanto ad Evalyn Knapp e Walter Byron, nel '32 in quattro, nel '33 in sei... Ma nel '34 non venne richiesta e la sua situazione finanziaria si fece assai preoccupante. Imponendosi sofferte rinunce alimentari per contenere la linea, riuscì ancora a rimediare qualche partecina, poco più che comparsate quasi sempre non accreditate: come ragazza paffuta in una sala ne *La tigre del Bengala* (*Bengal Tiger*, id.) di Louis King, come receptionist di negozio in *Caino e Adele* (*Cain and Mabel*, id.) di Lloyd Bacon, come cameriera in un caffè in *Ten Laps to Go* di Elmer Clifton (id.), che fu la sua ultima apparizione sullo schermo.

Il 21 gennaio 1937, colpita da un attacco cardiaco causato da alcool e cattiva nutrizione, Marie morì nel suo appartamento, all'età di quarantun anni e tredici giorni. Vivendo sola, il suo cadavere venne scoperto due giorni dopo da un fattorino, incuriosito dal fastidioso abbaiare di Maxie, il bassotto dell'attrice, fattogli rilevare dai suoi vicini di casa: Marie si trovava sdraiata sul letto, prona: aveva le gambe segnate dai morsi del suo cane, forse perché affamato o forse nel tentativo di rianimarla. Nella stanza c'erano varie bottiglie di liquore ormai vuote, e una cambiale per 110 dollari a favore di Joan Crawford. Il suo funerale si tenne al Memorial Cemetery di Hollywood e venne pagato proprio dalla Crawford: oltre a lei, vi presero parte Clark Gable, Wallace Beery, Barbara Stanwyck, Mack Sennett, Douglas Fairbanks Jr e altri attori. Si apprese poi che alla sua morte Marie non aveva di suo che circa 300 dollari. Peg Prevost fece cremare i resti della sorella e li associò a quelli della loro madre. La triste storia di Marie persuase la comunità di Hollywood a creare la Motion Picture & Television Country House and Hospital per l'assistenza medica dei lavoratori dello spettacolo. Una stella sull'Hollywood Walk of Fame al 6201 dell'Hollywood Boulevard ricorda il contributo fornito da Marie all'industria cinematografica.

Virgilio Zanolla

Abbiamo ricevuto

L'Immaginismo, ultima avanguardia possibile nell'Italia tra le due guerre

Davide Di Poce
Bulzoni editore

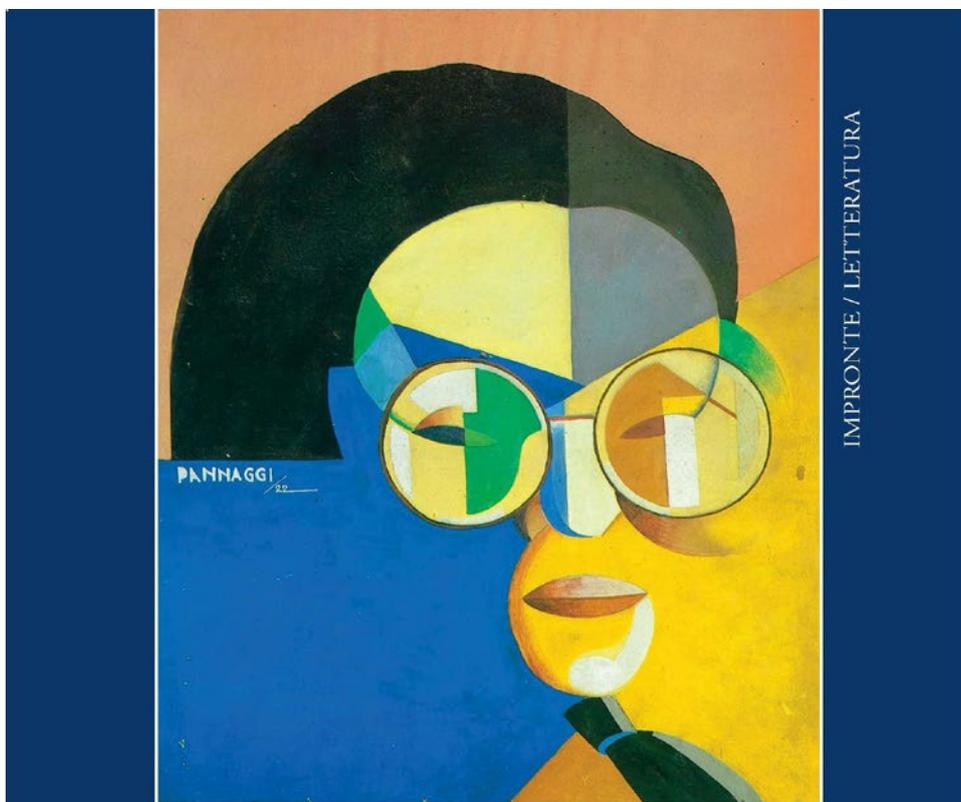
Negli anni del *rappel a l'ordre*, successivi alla Prima guerra mondiale, fiorisce nelle segrete stanze della Roma underground un movimento di giovani intellettuali dissidenti che costituisce una deviazione dall'orientamento imperante. Accanto alle tendenze dell'epoca oggi più note – ad esempio il Realismo magico – si sviluppa, così, l'Immaginismo come movimento d'avanguardia organizzato, con un suo manifesto, una sua rivista – la «Ruota dentata» –, e una sua teoria estetica, per restituire il Novecento al Novecento.

Nella monografia *Fiera delle chimere. Il movimento immaginista nell'Italia tra le due guerre*, per la prima volta, si indaga in maniera unitaria questo aspetto della cultura italiana del Primo dopoguerra attraverso lo studio di materiali d'archivio, l'analisi e la comparazione delle opere artistiche e letterarie prodotte; vi si ricostruiscono, inoltre, le storie dei singoli autori e dell'intero movimento.

Nell'Italia oppressa da Mussolini, che di anno in anno impone un restringimento sempre maggiore delle libertà individuali, questo manipolo di artisti e letterati elabora una strategia che passa attraverso la letteratura, l'arte, il cinema, il *fotomontage* per dare vita alla sua protesta.

Ispirati dal Surrealismo – mentre del Dadaismo riprendono il carattere dinamitar-do –, spesso ricorrendo al grottesco espressionista e sempre sostenuti dalle intuizioni freudiane, gli immaginisti ricreano un intero universo con le macerie delle precedenti avanguardie nazionali e internazionali, muovendosi tra distruzione dell'ordine costituito e ricomposizione in un ordine diverso. Idealismo crociano e cattolicesimo sono abilmente aggirati: così, gli immaginisti possono dire degli inaccettabili istinti primordiali, del piacere liberato, dell'incubo, dell'affettazione borghese, i cui simulacri vengono espressionisticamente rovesciati in direzione del grottesco.

Sono molti i giovani intellettuali che avevano preso parte al movimento: oltre al già citato e al più noto Umberto Barbaro, nella cui attività immaginista si vedono tutte le premesse per l'approdo all'elaborazione dell'estetica neorealista in ambito cinematografico, troviamo Vinicio Paladini, architetto, artista e drammaturgo, Dino Terra, pittore e scrittore molto prolifico, Bonaventura Grassi che, dopo l'esperienza immaginista, gradualmente abbandonerà l'attività letteraria, nonostante i risultati raggiunti. Al gruppo appartenevano anche altri intellettuali, tra cui la scrittrice Amelia della Pergola, prima moglie di Massimo Bontempelli, e l'enigmatica fi-



IMPRONTE / LETTERATURA

Davide Di Poce

FIERA DELLE CHIMERE IL MOVIMENTO IMMAGINISTA NELL'ITALIA TRA LE DUE GUERRE

BULZONI EDITORE

gura di Elena Ferrari, poetessa e spia russa. L'Immaginismo che si agita all'interno del Teatro degli Indipendenti, sulle pagine delle edizioni della «Ruota dentata», delle riviste novecentiste e dei fogli *gauchiste* o anarchici, si configura come un fenomeno molto interessante, trattandosi di un'avanguardia che volutamente si discosta dal Futurismo e che rivendica caratteri propri. Lo studio dell'Immaginismo, così, contribuisce a definire un nuovo profilo della

cultura italiana sotto il Fascismo.

Fiera delle chimere.

Il movimento immaginista nell'Italia tra le due guerre

Davide Di Poce

Bulzoni editore

Roma 2023

pp. 251

19,00 euro

ISBN 978-88-6897-273-8

Gli insondabili abissi di Poseidone



Nicola Santagostino

Nell'immaginario collettivo gli archetipi divini maschili rappresentano potenti forze che influenzano la psiche umana. Uno degli archetipi più affascinanti e complessi è quello di Poseidone, la divinità greca del mare e dei terremoti. Poseidone è il mare e i suoi misteri, la profondità che si agita sotto la superficie, non a caso è infatti anche la divinità dei terremoti, è la forza della natura diromponente e selvaggia che esplose all'improvviso, nel bene e nel male. Nell'opera di Jean S. Bolen, *Gli dei dentro l'uomo*, Poseidone viene identificato come uno degli archetipi del divino maschile, come dio del mare incarna la forza primordiale dell'acqua, simbolo di profondità emotiva, potere creativo e forza interiore. La sua connessione con i terremoti evoca la capacità di scuotere le fondamenta, sia in senso letterale che metaforico. Poseidone rappresenta così la potenza e l'energia del maschile, ma anche la sua propensione a manifestarsi in modo distruttivo se non viene gestita con saggezza e compassione, una forza della natura che si esprime tramite cataclismi se non adeguatamente incanalata, è il maschile vendicativo e capriccioso capace di non fare trasparire nulla fino a che non è troppo tardi, ma allo stesso tempo è la passione nella sua forma più pura e selvaggia, e non a caso è anche il dio il cui animale sacro è lo stallone.

Nei miti greci Poseidone è la divinità che punisce Atene perché sceglie come simbolo per la propria città l'ulivo donato dalla dea Atena, è il dio che punisce Ulisse condannandolo perché ha mancato di rispetto più e più volte al suo dominio per poi scordarsi di lui. Poseidone è la divinità che non rispetta nessuna regola se l'emozione prende il sopravvento, e che spesso punisce in maniera eccessiva non per il torto in sé ma per la mancanza di rispetto. Se nei tre patriarchi del mito greco Zeus rappresenta il controllo che sfocia nella tirannia e in regole sempre più rigide e punitive e Ade rappresenta il potere che fa pesare la sua assenza, Poseidone incarna il potere nella sua forma più pura e selvaggia, ma totalmente in mano all'aleatorietà e all'impulso, la più primordiale delle forze capace di spazzare via una intera flotta solo perché è nelle sue possibilità farlo senza dover dare motivazioni al di fuori del proprio desiderio.

L'archetipo di Poseidone, come simbolo del divino maschile, rappresenta la potenza, la forza creativa e la profondità emotiva. La sua influenza nell'immaginario collettivo si estende anche alla cultura pop moderna. Ad esempio, in campo videoludico come non citare la sua

apparizione, nella saga di *God of War* dove viene presentato come un avversario formidabile, la cui presenza evoca la forza distruttiva e la maestria dei mari al punto tale che il combattimento contro di lui avviene affrontando la forza stessa dei cavalloni e delle creature marine che fungono lui da corazza.

Ma ovviamente non tutte le qualità di questo dio sono negative, e infatti un personaggio che richiama questo archetipo e che possiamo trovare nel campo dei fumetti è Aquaman della DC Comics. Come sovrano di Atlantide e protettore dei mari, Aquaman rappresenta la potenza del divino maschile legato all'elemento acquatico. La sua forza, il suo coraggio e la sua connessione con il regno sottomarino richiamano l'essenza stessa del dio dei mari nelle sue accezioni più positive. Aquaman è spesso rappresentato come un leader forte e determinato, capace di dominare le forze del mare e proteggere il mondo sottomarino, in contrasto con Namor della Marvel Comics, che pur essendo a sua volta re e protettore dell'Atlantide del suo uni-



Namor e Aquaman, due eredi di Poseidone ben diversi tra loro

oltre a essere il padrone di tutto quello che finisce in fondo all'oceano, a indicare che il reame della terraferma e quello dei mari sono due mondi separati con sovrani differenti. Davy Jones incarna la distruzione e la furia dei mari, un aspetto di Poseidone che mette in risalto il potere e la sfida che l'archetipo rappresenta.

Ovviamente questi sono solo alcuni esempi a cui l'archetipo divino di Poseidone ha dato origine, ma la sua figura, con i suoi insondabili misteri che si muovono sotto la superficie dell'animo umano, è una costante fonte di ispirazione che offre una prospettiva unica sulla natura del divino maschile e il suo impatto sulla nostra cultura e società. Soprattutto in un mondo come quello moderno, dove la società spinge affinché l'educazione emotiva media di un uomo sia basata su dighe emotive e argini troppo stretti, dove la profondità di quegli abissi non deve mai essere messa a nudo, dove le lacrime e l'infelicità devono essere motivo di vergogna e la fragilità e la vulnerabilità vengono considerate colpe, la figura di Poseidone è solo quella del vendicativo e impulsivo tiranno imperscrutabile, fratello della narrativa dello Zeus narcisista ossessionato dal successo e dell'Ade invisibile e isolato dal mondo.

Il Dio dei Mari ci invita invece a riflettere sulla nostra relazione con il potere e la bruciante passione che si agita all'interno delle energie maschili, sottolineando l'importanza di bilanciare questa energia con saggezza e compassione, pena la condanna a finire travolti da uno tsunami che non solo distruggerà tutto quello che si è creato, ma trascinerà con sé gran parte delle macerie e delle rovine per intrappolarle nel profondo per l'eternità. Una punizione così crudele da negare per sempre il ricordo, lasciando al suo posto solo il rimpianto.

Nicola Santagostino



il poseidone di "God of war" con i suoi cavalloni



Il Davy Jones di "Pirati dei Caraibi" padrone di tutto quello che finisce nel mare

verso è assai più simile al dio da cui trae ispirazione nei modi e nella filosofia di vita. E anche se può suonare abbastanza distante dalle figure che abbiamo citato, in campo cinematografico uno dei personaggi che richiama l'archetipo di Poseidone è il Davy Jones della saga di *Pirati dei Caraibi*. Davy Jones, con il suo aspetto mitologico e i poteri sovranaturali legati al mare, personifica il lato oscuro e temibile del divino maschile. La sua presenza nei film rappresenta una minaccia costante per i protagonisti, richiamando la natura imprevedibile e incontrollabile delle forze marine,

Una coraggiosa voce poetica femminile: Blaga Dimitrova



Maria Rosaria Perilli

Moriva a Sofia vent'anni fa, esattamente il 2 maggio, la poetessa Blaga Dimitrova, universalmente considerata tra le figure più significative nel quadro della letteratura bulgara (e mondiale) del ventesimo secolo.

Le sue liriche semplici, discorsive, ispirate dalle vicende personali e da quelle storiche, sono state accolte con grande favore dai lettori e soprattutto dalle lettrici che in lei da sempre vedono un'artista forte, estremamente coraggiosa, capace di esprimere attraverso versi profondi e mai oscuri tematiche che riguardano l'intero universo femminile. Senza sfociare nel lacrimoso, tanto meno nel pietoso. V'è un che di fluido, di dialogante, e affascina:

Essere donna è dolore./ Soffri scoprendoti adulta./ Soffri di essere amante./ Soffri quando sei madre./ Ma insostenibile è in terra/ il dolore di essere donna/ senza aver conosciuto questi dolori/ fino in fondo...

Però la Dimitrova non è solo la poetessa delle donne, è la poetessa di tutti, è colei che osserva e ci parla. Autrice di poesie, poemi, romanzi, saggi, nonché traduttrice di classici e moderni della letteratura europea, Blaga Nikolova Dimitrova (in bulgaro Блага Димитрова) nasce a Bjala Slatina, un piccolo comune a nord ovest della Bulgaria, nella regione di Vraca, il 2 gennaio 1922 e presto si trasferisce nella capitale Sofia, dove termina gli studi secondari classici e si laurea in Filologia slava nel 1945. In questi anni studia pianoforte con uno dei più grandi compositori contemporanei bulgari, Vasilin Stojanov: la sensibilità che la musica riesce a trasmetterle influenza in modo decisivo il suo modo di sentire la vita e di guardare il mondo circostante, trovarne i difetti, le deviazioni, i mali, e la porta a intessere col circostante un colloquio poetico fatto di sentimenti contrastanti e sinceri, che dischiudono l'interesse delle emozioni e la percezione della realtà. La Dimitrova canta il passaggio temporaneo dell'uomo sulla terra – *Ogni tua poesia/ crea come fosse l'ultima./ In questo secolo in volo/ supersonico e saturo di stronzio,/ carico di terrorismo,/ sempre più improvvisa arriva la morte (...)* scrive in *Ars Poetica* – il concetto di memoria e quello di armonia nel rapporto tra gli uomini ma anche quello tra l'uomo e la natura. Inizia a scrivere sin da giovanissima, collaborando, appena sedicenne, alle riviste bulgare "Izkustvo i kritika" (Arte e critica) e "Literaturen život" (Vita letteraria). Nello stesso periodo i suoi primi componimenti poetici, per lo più brevi, vengono pubblicati nella rivista "Bulgarska rěc" (Lingua bulgara), ma la popolarità della poetessa arriva in avanti, a partire dal 1959 con la silloge *A domani*, seguita da *Il mondo in pugno*, *Tempo inverso* (dove nella poesia omonima dice: *E diventi passato la morte/ e futuro-ancora la mia infanzia*), poi *Condannati*



Blaga Dimitrova (1922 - 2003)

all'amore e Attimi, del 1968, che contribuiscono a completare l'immagine dell'autrice come di una delle poetesse più amate per sincerità di vocazione e audacia nell'affrontare le problematiche esistenziali. Sono gli scritti in prosa degli anni successivi a riflettere invece il suo crescente impegno politico e sociale. *Il terribile giudizio. Romanzo-diario di un viaggio*, pubblicato durante la guerra del Vietnam nella stagione delle marce pacifiste, è un testo dove Blaga Dimitrova evidenzia senza mezzi termini il suo antimilitarismo. La scrittrice visita infatti cinque volte il Vietnam in guerra e adotta una bambina vietnamita di 4 anni. Da questa esperienza nascono *Cielo sotterraneo. Diario vietnamita* e una silloge di poeti del luogo, che lei traduce e pubblica nel 1972. Affiancata e sostenuta dal marito, il critico letterario Jordan Vasilev, la Dimitrova fa sentire la sua voce (che spesso risuona insieme a quella dell'attrice Jane Fonda e di molti altri personaggi di spicco) nei seminari internazionali sui diritti dell'uomo e alle conferenze di Stoccolma e di Versailles. Non dobbiamo però dimenticare che già a partire dalla fine degli anni '60 la poetica quanto la prosa della nostra artista affrontano argomenti nuovissimi per il periodo, fra cui quello particolarmente allarmante delle condizioni politico-sociali della Bulgaria. Entrambi i romanzi *Deviazione*, del 1967, e *Valanga*, del 1971, vengono inizialmente censurati ma, ripubblicati alla fine degli anni '70, finiscono per diventare così famosi e apprezzati negli ambienti culturali del Paese da essere ripresi come soggetti di film e ottenere premi ai Festival del cinema in Bulgaria e all'estero. Data l'esperienza vissuta, Blaga Dimitrova si adopera anche nella pubblicazione di alcuni scrittori come lei vittime della censura. Dal 1970 al 1990 la poetessa è presente a convegni letterari in vari paesi europei, ottenendo molteplici

riconoscimenti per le sue traduzioni dal russo, dallo svedese e dal polacco, come il premio "Pen-club" per la traduzione del poema epico *Pan Tadeusz* di Adam Bernard Mickiewicz. Nella sua qualità di collaboratrice della rivista "Prometej" (Prometeo) traduce in bulgaro *Le Metamorfosi* di Ovidio e, in collaborazione con lo scrittore suo conterraneo Milev, *Iliade* di Omero. Nel gennaio 1992, anno in cui vinse il Premio Herder, viene eletta vicepresidente della Bulgaria e da il proprio apporto di scrittrice e sociologa in patria e all'estero partecipando a comitati per la glasnost' e la democrazia nell'Est europeo, ma si dimette nel luglio del 1993 in seguito ai contrasti con il presidente Željko Želeve. Delusa dalla politica, decide di dedicarsi esclusivamente alla scrittura. Nascono così le ultime raccolte, dove la dialettica fra vecchio e nuovo viene approfondita: *Balkanade-Ade*, versi e saggi sulla crisi nei Balcani, *Lampada notturna in mezzo al giorno. Versi tardi e brevi* e la raccolta *Tempi*, nel 2000, l'ultima pubblicata. Ma parlando di poesia intimista,

dalla prima alla più tarda, quel che contraddistingue la Dimitrova sono i sentimenti autentici, il dolore – come in *Il cammino fino a te*, che così chiude (...) *Fu lungo il mio cammino fino a te/ e ci ha unito per un incontro breve./ Sappendolo... di nuovo sceglierei/ questo lungo cammino fino a te.* – lo smarrimento, il senso di sconfitta e la percezione della libertà. Ma soprattutto il coraggio, che mai manca nel suo raccontarsi, nel suo affrontare la vita e le difficoltà. Famosissima in tal

senso resta *Erba*, forse la sua lirica più conosciuta, probabilmente perché in tanta brevità l'autrice riesce a esprimere un indimenticabile insegnamento:

Nessuna paura/ che mi calpestino./ Calpestate, l'erba/ diventa un sentiero.

Maria Rosaria Perilli



L'amore secondo Dalva (2022) di Emmanuelle Nicot



Claudio Cherin

Dalva, quando viene prelevata dai Servizi sociali e portata contro la sua volontà in un centro per minori, ha solo 12 anni, vive da sola con il padre, che

lei chiama Jacques. Ha pochi scambi con l'esterno, sembra che il mondo non esista: ha sempre studiato in casa senza avere contatti con i suoi coetanei, e si veste e si trucca come una donna adulta. Fino a quel momento è stata la compagna del padre. Un padre che l'ha rapita e ne ha fatto la sua 'sposa'. Volendo vedere in quest'ultima l'immagine amata della moglie, da cui è stato lasciato e con la quale ha combattuto per l'affidamento. Dall'altra parte Dalva ha interpretato fin troppo bene il ruolo che il padre le ha affidato.

Fuggire è una routine continua, che Dalva impara a conoscere presto: i cattivi sono all'esterno: tutti coloro che non vogliono loro tra una figlia e un padre amore germogli. Mai dare confidenza, mai ospitare qualcuno, mai avere qualsiasi contatto con l'esterno. Questo l'unico modo per vivere.

La ragazzina indossa i vestiti della madre, si aggiusta i capelli come se fosse una signora di quarant'anni, indossa addirittura le perle. È convinta che l'amore sia quello che il padre gli dimostra. E che sia tutto sommato fortunata. Non vede nulla di male nel fare una vita nell'ombra. Quando guarda dalle finestre gli altri fare una vita fatta di incontri di amicizia e, perché no?, d'amore, non si sente poi molto diversa da sola.

Quando la polizia irrompe nella casa, la ragazzina rimane turbata. Non capisce cosa ci sia di male in quella relazione con il padre. È all'oscuro di quello che significhi sequestro di persona, il guardarsi alle spalle di continuo, l'incesto.

Al centro di accoglienza si sente sola, e vittima di una grande ingiustizia.

Ma è sicura che tutto si risolverà presto e che lei e suo padre potranno continuare a vivere una vita serena, quella che hanno condotto fino a quel momento. Dalva difende, con tutte le forze, l'operato del padre di fronte alle assistenti sociali e agli operatori. Come sfida rivolta alla comunità indossa a cena i vestiti che usava con il padre, le perle. Destando negli altri ospiti del centro di accoglienza perplessità. Ognuno di loro ha storie di violenza, di prostituzione coatta, di accattonaggio, alle spalle. Ognuno è consapevole che gli adulti li hanno sfruttati e che loro non avevano alcuna possibilità di fuggire. L'infanzia è un mondo che hanno perduto presto. Molti di loro non ne hanno neanche un ricordo.

Dalva cerca di rivedere il padre: decide di non mangiare, si isola, continua ad affermare

che il loro era un amore profondo, sincero. Addirittura cerca di sedurre uno degli educatori, uno di quelli che si mostrano gentili. Ad un certo punto scappa dalla struttura, per raggiungere il padre in carcere. Del resto come far comprendere che quello è un amore proibito, se la ragazzina non ha conosciuto altro? Ma a poco a poco diventa evidente che l'ingui-



stizia è quella perpetrata contro di lei dal padre che, dopo la separazione dalla moglie, ha fatto di Dalva la sua compagna. La ragazzina non conosce altro affetto, e sente profondamente la mancanza di "Jacques". Sarà l'amicizia con Samia, la compagna di stanza che le è stata affiancata, e l'aiuto dell'assistente sociale Jayden, a donarle una nuova prospettiva sulla realtà e ad insegnarle come possa essere la vita a 12 anni, così come e quale possa essere l'amore autentico di un genitore verso un figlio.



La regista e sceneggiatrice belga Emmanuelle Nicot, al suo esordio nel lungometraggio, sceglie di raccontare una storia di incesto portando al centro la mente della giovane vittima, tanto che nella parte iniziale del racconto lo spettatore sembra vivere con la protagonista ciò che le succede.

Gradualmente, per il pubblico come per la ragazzina, la verità comincerà a emergere, prima lentamente, poi, in modo sempre più evidente Una volta portata dal padre, quest'ultimo riconosce di averle fatto del male fisico e psicologico.

Dalva riesce a recuperare la sua preadolescenza. Anche se ciò non sembra credibile. Avrebbe dovuto sentirsi tradita, rimpiazzare il padre con un altro 'padre-amante', con un altro padre putativo che la sfrutta. E fuggire più volte. Questo perché lo sfruttamento sessuale e il rapporto incestuoso non si risolve solo con un padre che ammette i propri errori.

A parte questo, il film affronta una tematica che difficilmente si racconta.

La cinepresa scava nel silenzio smarrito del volto della ragazza. La regista lo mostra, utilizzando primi piani indagatori, ma sempre rispettosi dell'intimità della protagonista, quella che è stata ampiamente violata.

Nicot riesce a raccontare una vicenda potenzialmente scabrosa senza alcun compiacimento o voyeurismo. Persino il padre, intravisto in pochi istanti, viene raffigurato nella sua veste umana più che nella colpevolezza.

Ne *L'amore secondo Dalva* la posizione morale della regista è netta, e resta inequivocabilmente dalla parte dell'innocenza perduta della protagonista, ma c'è anche il coraggio di mostrare l'ambiguità della minorenne abusata, che non può non volere bene a chi ha avuto un ruolo nella sua vita, e che ha sostenuto di volerle bene. In gioco c'è la lealtà che i figli provano verso i genitori, anche nel modo più terribilmente sbagliato.

Dalva riconquista la propria vita. Questo avviene attraverso piccoli gesti e piccole scelte che la riportano all'età anagrafica della protagonista. L'esordiente Zelda Samson porta sulle sue spalle tutta la narrazione, in un percorso che parte dal buio per giungere alla luce.

All'inizio del film lo sguardo della ragazza e quello del padre coincidono. La ragazzina guarda e pensa come il padre. lentamente si scorge il suo (di Dalva) sguardo, la sua individualità di soggetto in grado di decidere per se stessa. La cinepresa l'accompagna lungo questo percorso, senza forzare la mano, con grande rispetto della dignità di questa giovane vita, il cui percorso percettivo è stato deviato fin dall'infanzia.

Claudio Cherin

Lynch/Oz (2022) di Alexandre O. Philippe. Lynch, Oz miti e sogni americani



Tonino Mannella

La passione per il cinema mi ha spesso portato a ricercare e scoprire riferimenti, citazioni, influenze all'interno dei film, per questo la notizia dell'uscita di questo documentario mi ha subito incuriosito fin dal titolo. Purtroppo, non sono riuscito a vederlo alla proiezione in anteprima alla scorsa Festa del Cinema di Roma, ma ho approfittato della sua uscita nelle sale per recuperarne la visione. Il documentario di Alexandre O. Philippe non solo ha confermato le mie aspettative ma aggiunto riflessioni interessanti al di là dell'influenza che *Il Mago di Oz* di Victor Fleming ha avuto sull'intera cinematografia di David Lynch.

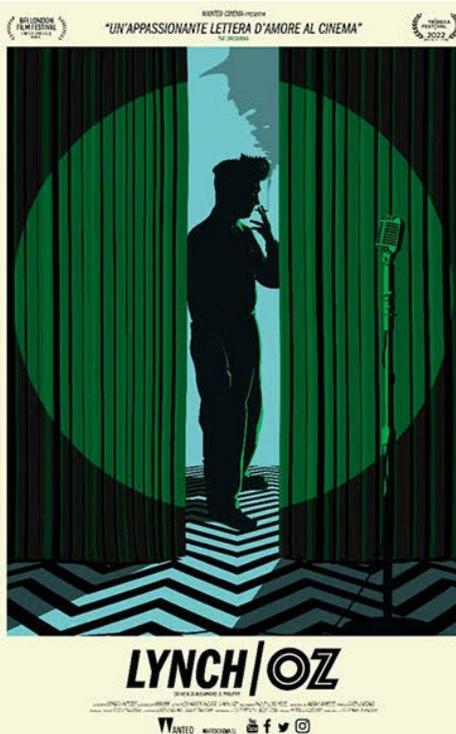
Il doc di Philippe è diviso in sei capitoli nei quali personalità del mondo del cinema affrontano temi particolari legati al rapporto tra il regista di Missoula e il film di Fleming. Nel primo segmento (*Wind*) la critica cinematografica Amy Nicholson parte dal tema del vento, onnipresente in Oz e spesso utilizzato da Lynch come elemento misterioso e disturbante. In entrambi, simboleggia il viaggio in un'altra dimensione ma, mentre in Oz è esplicito e funzionale alla narrazione, Lynch lo utilizza per indicare una dimensione ulteriore che va oltre la superficie delle cose. Secondo la Nicholson Lynch avrebbe sfruttato il radicamento profondo nella cultura americana di Oz come strumento per rendere i suoi film più accessibili al pubblico, i continui riferimenti non sono così semplici citazioni ma un modo per stringere la mano allo spettatore dicendogli: sto parlando di qualcosa che conosciamo già tutti.

Il secondo capitolo (*Membrane*) è raccontato da Rodney Ascher di cui molti ricorderanno il controverso documentario su *Shining* intitolato *Room 237*, il regista americano ritorna sul tema del passaggio dal mondo reale al sogno sottolineandone il parallelismo con il film del '39: così come in Oz, nelle opere di Lynch ricorre spesso la situazione in cui personaggi innocenti vengono scaraventati in mondi pericolosi e si spostano da un mondo all'altro. Ciò avviene sicuramente in *Mulholland Drive*, in *Velluto Blu*, ma anche in *Twin Peaks: Il Ritorno* in cui incubi si succedono continuamente sfociando infine nella realtà con un effetto terrorizzante. Il passaggio tra mondi diversi per Ascher, però, non è una prerogativa esclusiva di Oz o di Lynch piuttosto è una caratteristica radicata nel cinema americano come dimostrano film quali *Ritorno al Futuro* o il frequente utilizzo del topos del pesce fuor d'acqua in cui il protagonista si ritrova a fronteggiare e a venire a patti con un ambiente totalmente lontano da sé.

John Waters, il regista di culto autore tra gli

altri di *Pink Flamingos*, *Female Trouble* e *Hairspray* è il narratore del terzo segmento (*Affini*) nel quale racconta della sua devozione per *Il Mago di Oz*, di come lo consideri realmente il più grande film americano e dell'ispirazione avuta su di lui portandolo a privilegiare i personaggi cosiddetti antagonisti fonti di maggiore interesse e simpatia. I due registi sono accomunati sia dal film di Fleming come fonte d'influenza, ma anche dallo stesso atteggiamento di amore-odio verso gli anni '50, il periodo più critico e conformista della storia americana.

Secondo la regista Karyn Kusama, autrice del quarto capitolo (*Moltitudini*), l'opera di Lynch che più si avvicina a *Il Mago di Oz* è *Mulholland*



Drive. Qui è la struttura, più che le citazioni didascaliche presenti in *Cuore Selvaggio*, a richiamare il film di Victor Fleming, intanto, per la presenza predominante del sogno nella coscienza della protagonista, ma anche per la rappresentazione di due versioni del personaggio, una fallimentare e la sua migliore versione possibile. La regista statunitense si sofferma anche su altri rimandi riconducibili a Oz come il playback, l'esposizione dell'artificio del trucco, il coraggio inconsapevole delle protagoniste e soprattutto i molteplici piani di lettura dati dalle vicende di Judy Garland come metastoria all'interno di Oz, una vera e propria storia nella storia al pari della cinematografia di Lynch, dove le ricorrenti, molteplici realtà, interpretazioni, possibilità caratterizzano ognuna delle sue opere.

Il quinto segmento è curato dai registi Justin Benson e Aaron Moorhead (*Judy*) i quali prendono spunto dalla dinamica archetipica del

viaggio dell'eroe come descritta da Joseph Campbell per tracciare un parallelismo che accomuna molti grandi film, oltre a *Il Mago di Oz: Il Grande Lebowski*, *Suspiria*, *Il Labirinto del Fauno*, *Fuori Orario*, *Apocalypse Now*. Per quanto riguarda Lynch, secondo i due registi, utilizza Oz come strumento per creare un intrattenimento populista surreale, come lo definiscono loro, ciò avviene in due modi: scomponendo gli elementi del racconto di Fleming e seppellendoli in profondità oppure mettendoli in vista come avviene in *Cuore Selvaggio* dove i due protagonisti usano *Il Mago di Oz* come ideale irraggiungibile per la loro vita. In questo modo Lynch non racconta nuovamente Oz, ma usa il patrimonio culturale presente nella coscienza comune dello spettatore americano insieme alle immagini tipiche degli anni '50: le celebrità americane, gli archetipi del cinema noir e i fetish collettivi come le pin-up. Gioca insomma con la nostalgia e con l'idea che i fifties siano stati un periodo magnifico e irripetibile, mostrandone, stesso tempo, la parte oscura e rivelando la retorica MAGA (Make America Great Again) ossia la celebrazione del passato come ideale a cui fare ritorno.

Nell'ultimo capitolo (*Scavare*) il regista David Lowery (*A Ghost Story*, *Pete's Dragon*) interpreta Oz e il passaggio dal Technicolor alla tonalità seppia, all'interno della narrazione, come un gesto repressivo nei confronti dello spirito innovativo americano, un'esortazione a smettere di sognare e a tornare con i piedi per terra accomunandolo ad altri film per ragazzi dove la delusione conseguente all'interruzione della fantasia è una tappa necessaria al giovane protagonista per imparare a vivere nel mondo, proponendo l'idea di un passaggio all'età adulta non necessariamente negativo come si pensa. Lowery si sofferma poi sul lavoro d'indagine e di scavo nei confronti delle opere di uno stesso regista fino a trovarne i confini.

Ciò porterebbe a focalizzare le ricorrenze per ricondurle a un significato più generale, così l'influenza de *Il Mago di Oz* nella filmografia di David Lynch si rivela essere un continuo riciclare ed elaborare simboli dal film di Fleming. Al di là di quanto ho raccontato qui, il documentario è ricco di molti altri spunti utili per avere uno sguardo più ampio sulla cinematografia lynchiana e, più in generale per avere un quadro sulle dinamiche alla base di un certo tipo di cinema, oltre a proporre un'analisi de *Il Mago di Oz* più articolata e profonda. A dire la verità non tutti i segmenti hanno uguale efficacia ma il montaggio delle immagini è ben costruito rendendo scorrevole e avvincente la visione. Dopo il passaggio in sala il film è disponibile in Dvd, Blu-Ray e in acquisto su Prime Video in attesa che venga reso disponibile nel catalogo dell'abbonamento in streaming.

Tonino Mannella

È morto un ricco! Un sciur!

Ricorrenze. Povero ricco e povero anche il cavallo. Il racconto della social catena virtuosa nell'odierna mitopoièsi capitalistica



Antonio Loru

Mitopoièsi, ovvero la tendenza umana a fabbricare valori condivisi, i miti, attraverso la narrazione. I miti non sono prerogativa esclusiva delle culture antiche, oggi noi abbiamo strumenti per la loro creazione talmente potenti che gli antichi, poveretti, non saprebbero immaginarli né comprenderli. Un mito di moda è quello del ricco buono, che si è fatto da sé, e ama i poveri. Allarme rosso! Tutto il territorio italiano rischia di andare sotto, completamente sommerso dalla bava giornalistica scatenatesi dopo la prematura dipartita del Cavaliere: il Signor B se n'è andato. Schifato per non essere stato eletto Presidente della Repubblica del Paese dov'era nato, imparato a fare il mestiere d'imprenditore, (qualsiasi cosa voglia dire la parola imprenditore), con sprezzo del pericolo è sceso in campo per salvarlo dalle bande armate comuniste, gioiosa macchina da guerra capeggiata dall'unno Achille Leone Occhetto, poi dal feroce Prodi, detto mortadella, perché, per farne gozzoviglia della soldataglia comunista ai suoi ordini, così riduceva gli eroici partigiani del Popolo della Libertà che cadevano nelle grinfie dei suoi sgherri. Coloro che oggi piangono lacrime, chissà con quali mezzi chimici indotte, sulla sua dipartita, si guardano bene dal parlare di politica, nel senso originario della parola, ne esaltano piuttosto la sua volgarizzazione, l'aver ridotto la comunicazione politica a barzulletta, gossip, insulsa lepidézza; portato la discussione politica dalle Camere nazionali e locali nei campi di calcio, nelle sue ville continentali e isolane; la politica internazionale dai Palazzi alle tende beduine di Roma per ospitare il suo amico Gheddafi; nei lettoni dove possono stare in tanti, maschi, femmine et cetera cantanti, con l'amico Vladimiro, (ex comunista di ferro con importanti incarichi nella polizia politica dell'ex URSS), oggi tanto odiato in Italia e in Europa, (quella non russa). Strano che nessuna delle prefiche maschi e femmine et cetera, con prefisso o senza, che in questi giorni alzano in cielo disperati lai per la sua scomparsa, ricordi la sua inossidabile amicizia, dichiarata fino all'ultimo, per lo Zar. Possibile? Se è per il suo umorismo, per la sua capacità di raccontare le barzellette che, con grande dispendio di risorse umane e materiali, su tutto il territorio nazionale, per decreto, ne celebriamo le esèquie, cosa avremmo dovuto fare allora, quando è morto Gino Bramieri? Cosa dovremmo fare, (auguriamo) sia il più tardi possibile), quando sarà il turno di Iva Zanicchi? Non oso immaginarlo! Karl Marx, un vero gigante della cultura moderna, (non questi nani che celebriamo in vita e in morte e ai quali sciaguratamente

affidiamo la nostra malasorte civile), sosteneva che la vergogna è un momento dialettico fondamentale, la *pars destruens* irrinunciabile, se si vuole davvero, convintamente attuare il momento positivo e progressista della *pars construens*, il progetto di un mondo migliore per tutti. Oggi in Italia i nostri politici, seguiti immediatamente (stare dietro offre a tanti di loro molte opportunità) dai giornalisti della carta stampata e delle televisioni padronali pubbliche e private, dagli imprenditori d'assalto, quelli che si sono fatti rimboccandosi le mani e possono avanzare il diritto di mangiare pesce a squarciagola nei ristoranti più esclusivi del nostro Belpaese, pagare una pizza margherita non meno di 50 euro, sennò non è buona, non sanno cosa significhi la parola vergogna, né dove abiti, se da qualche parte ancora abita. Il popolo e il popolino addomesticato da cotanti maestri pare nei suoi comportamenti ignorare completamente non solo il significato ma anche la presenza della voce vergogna nel vocabolario della lingua italiana. Se c'è davvero qualcosa che quarant'anni di berlusconismo hanno lasciato al Paese è l'ignoranza diffusa fino al limite dell'analfabetismo funzionale, anche di tanti diplomati e laureati, il disprezzo delle regole democratiche, l'assalto del potere esecutivo al potere giudiziario e a quello legislativo, la violenza verbale, e non solo, nei confronti dei poveri, di tutto quanto è altro, di coloro che non cantano in coro e non saltano: perché comunisti. Il signore di Arcore è stato il padre borghese, arricchito col mattone e le bande di trasmissione televisive, della cultura politica e sociale italiana, priva di morale e di etica, che non siano quelle del profitto aziendale e dei dividendi realizzati in borsa e negli altri luoghi santuario di questa economia mondiale af-fondata sugli interessi incontrollabili delle grandi holding finanziarie. Lo Stato che tributa a questo discutibilissimo personaggio della storia italiana degli ultimi quarant'anni gli onori dei funerali di Stato e addirittura impone il lutto nazionale, (onore del quale non sono stati riconosciuti degni i magistrati Giovanni Falcone e Paolo Borsellino) dimostra ipso facto lo stato in cui è ridotta la cultura politica, la maturità, l'integrità morale dei suoi cittadini. Sudditi. Nello stesso momento in cui si celebrano i faraonici funerali di Stato del Signor B, il popolo italiano seppellisce sotto una montagna di bugie, ipocrisie,

balle, fandonie, fanfaluche, frottole, panzane, doppie e triple verità, due antichi e dimenticati valori: il senso del pudore e della vergogna. Per i loro funerali la bandiera abbrunata ci sta tutta! In tutto questo bailamme però ci sono due fatti, che nessuno stranamente ha ricordato, due comparsate del Signor B che nessuno ha citato, neanche quei pochi che non hanno dato il loro contributo all'esondazione di bava; non riesco a capacitarmene: una è la cosmicomica convocazione (in fretta e furia), nel 2009, a L'Aquila del G8, previsto a La Maddalena, (deflorata e abbandonata [in fretta e furia]: la sfortuna di chiamarsi come una donna!) per trasferire l'incontro, armi e bagagli, in Abruzzo, nel suo capoluogo devastato da un terribile terremoto. Non serve tanta materia grigia per capire che tutto quanto era destinato al controllo del territorio e al buon ordine civile, (carabinieri, polizia, esercito, VVFF, protezione civile, polizia locale, ONG, gruppi di volontari, forse anche boys e girls scouts), sarebbe stato così dirottato dagli interventi in favore delle popolazioni terremotate a far da guardia alla sicurezza del mappamondo, altrimenti detto culo, dei potenti del mondo ivi convocati per studiare come meglio continuare a spremere sangue, sudore e lacrime dai poveri a favore dei trusts economico-finanziari mondiali. Su questa guittata del caro estinto mi pare ci sia poco da dire e da ridere. L'altra è stata una delle pagine più nere dell'Italia nel Secondo Dopoguerra, durante il secondo governo del cavaliere, il più longevo della storia dell'Italia (i minuscola) repubblicana, il secondo dall'Unità d'Italia, dopo il governo Mussolini (vietato fare allusioni): rimase in carica dall'11 giugno 2001 al 23 aprile 2005. Scrive Stefano Nazzi in *Post, Italia*, lunedì 19 luglio 2021: [...] *Amnesty International sostenne in seguito che quella che ebbe luogo a Genova in quei giorni fu la più grave sospensione dei diritti democratici in un Paese occidentale dopo la Seconda Guerra Mondiale.* [...] L'ex capo della polizia Franco Gabrielli, in carica dal 2016 al febbraio scorso, disse: *a Genova, un'infinità di persone, incolpevoli, subirono violenze fisiche e psicologiche che hanno segnato le loro vite. A Bolzaneto, lo dico chiaro, vi fu tortura. Se fossi stato [...] allora capo della Polizia, mi sarei dimesso.* A tutti quelli che hanno ancora qualche interesse per la nostra storia recente, ma soprattutto a chi è nato dal 2000 in poi, consiglio di cercare in rete e leggere con attenzione e per intero: *Stefano Nazzi, Cosa successe al G8 di Genova, in Post, Italia, lunedì 19 luglio 2021.* Aggiungerei la lettura dell'articolo di Tomaso Montanari, accademico e storico dell'arte, "il Fatto quotidiano", *Per Berlusconi non alzo la bandiera a mezz'asta*, 14 giugno 2023. Lo stesso Montanari esportò nella sua Università, la bandiera a mezz'asta in concomitanza del funerale della scrittrice Michela Murgia, 12 agosto 2023.

Antonio Loru



Quando il grande cinema è alfiere della musica d'élite



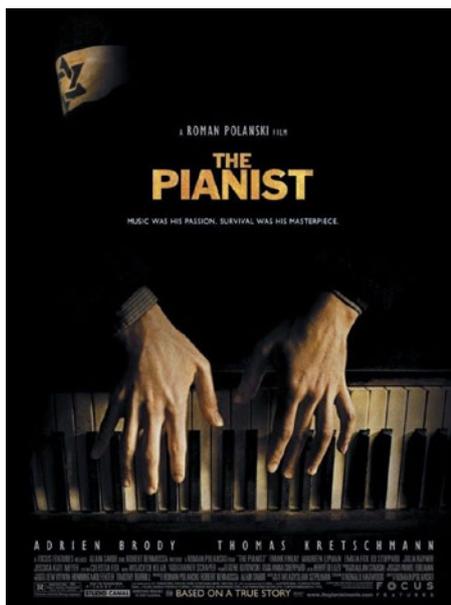
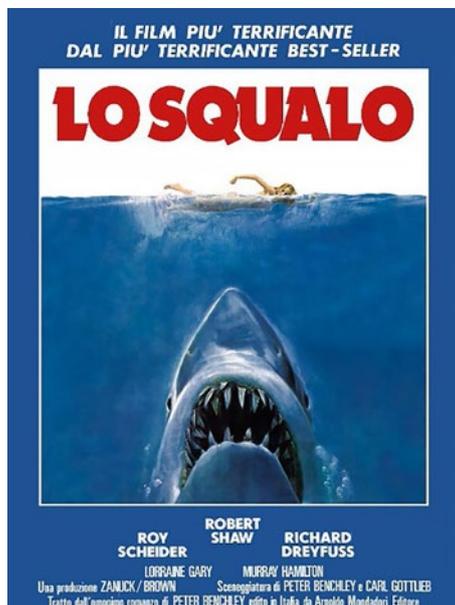
Demetrio Nunnari

La "colonna sonora" è, in un film, la risultante di eventi acustici diversi: la parola (in ogni accezione), i rumori e la musica. In campo e fuori campo. Diegetici, se integrati nel racconto e udibili dai protagonisti, o extradiegetici se esterni e fruibili dal solo spettatore.

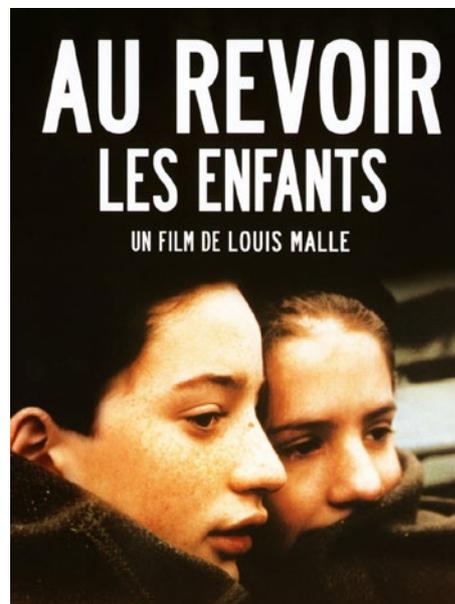
Tuttavia, da lungo tempo, la si associa d'istinto ai soli brani musicali scritti per far da corredo alla finzione filmica. E nella storia del cinema sono molti i casi di registi che, grazie al genio di un compositore, hanno dato una più compiuta forma al loro immaginario. In principio Ejzenštejn si volge a Prokofev. In epoca recente Spielberg vuole Williams, Fellini sceglie Rota, Comencini preferisce Carpi (**Diari di Cineclub** n. 87). Sodalizi felici e prolifici, questi ed altri, nati da un'urgenza "fisiologica". Nei suoi nuclei fondanti – ritmo e melodia – la musica rimanda difatti all'esperienza ancestrale dell'essere umano col battito cardiaco (proprio e materno) e i primi vagiti della vita. Vi è in essa un che di materico che la consegna all'alveo delle sensazioni che si fanno poi emozioni. E il corso degli eventi si ispessisce grazie ad una dimensione interiore che sfugge ai "perché" della mente. Pure nel cinema si esiste tra ragione e sentimento. Ciò spiega come mai, anche dopo la conquista del parlato, il commento musicale rimanga necessario all'economia del racconto. Ne *Lo squalo* (1975) di Spielberg gli attacchi del feroce predatore sono tratteggiati dallo stesso inciso di sole due note, che si alternano in instabile equilibrio tra tonalità maggiore e minore. D'impulso, ci si attende di ascoltarne lo sviluppo, che però volutamente manca. Il "passo" incalza sempre più, e l'effetto ansiogeno è sciocante. Altro degno esempio, dal film *Dove vai*

sono guai ('63), la celebre scena del "dattilografo" che mille volte Jerry Lewis trasforma in sketch televisivo. Guardando allo sperimentalismo, Leroy Anderson [1908-75] scrive nel '50 un pezzo di graffiante ironia per "orchestra e macchina da scrivere". Anderson è già popolarissimo, ma è Lewis il mattatore che guadagna a quel brano un successo planetario. Ed è qui il punto. Se il sonoro è imprescindibile nel mettere in risalto le implicazioni emozionali del narrare per immagini, sovente è però il cinema a fare le fortune di tanta musica d'élite che altrimenti ben difficilmente giungerebbe al grande pubblico. In quest'ottica al rovescio, il mesto "Adagio" dal *Concerto* K488 di Mozart non dice forse molto ai più. Ma basta citare *Incompreso* di Comencini (**Diari di Cineclub** n. 62), uno dei drammi più strazianti di sempre, perché si desti in noi un ricordo sopito. Poche note, e scarne, su un ritmo "zoppo". È il passo malfermo, malato, di chi – come il piccolo Andrea – s'appresta a cadere, forse morire. Geniale. *Il pianista* (2002) di Polanski racconta invece di Władysław Szpilman [1911-2000], musicista e compositore ebreo, prigioniero a Treblinka durante la Seconda Grande Guerra. A scandirne le angosciose traversie è il *Notturmo* n. 20 di Chopin. E il nesso è tutt'altro che

di totale alienazione, e si spegne in un ospedale psichiatrico. Ed è solo un esempio. Serpeggia poi nel film il mito della inviolabilità di certo repertorio. Nel dettaglio, il pezzo "incriminato" è il temibile *Terzo Concerto* op. 30 di Rachmaninov, consegnato al pubblico di massa col fastidioso appellativo di "Rach-3" proprio sull'onda del successo di *Shine*. Composto nel 1909 dall'autore, che è anche un virtuoso stellare della tastiera, ha nel primo movimento una "cadenza" scritta in due versioni. La prima, più agile e leggera; la seconda, pesante e di una difficoltà sovrumana. Rachmaninov stesso, dopo anni di tournée in giro per il mondo, prende la consuetudine di evitare l'ultima. Dedicato a Józef Hofmann [1876-1957], il *Terzo* non sarà da questi mai eseguito poiché, pur essendo pianista dalla tecnica prodigiosa, ha mani piccole, tanto da esibirsi su uno stru-



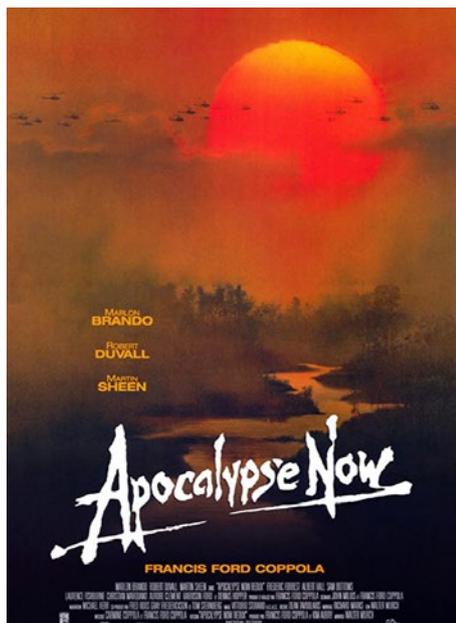
casuale. Privo di numero d'opus e pubblicato postumo, il brano risale al 1830, anno in cui Varsavia (città natale del compositore) insorge contro la dominazione russa. Anche *Shine* (1996) di Hicks ripropone a suo modo – dall'infanzia alla prima giovinezza – la vera storia di David Helfgott, pianista australiano vivente che, a dispetto di una patologia nervosa mai meglio definita, diviene un concertista richiestissimo sul finire del secolo scorso e incide per una prestigiosa major discografica. La creatività, dunque, emerge prepotente, seppure tormentata dalla grave sofferenza. Il tema è noto ai cultori di musica classica: il grande romantico Robert Schumann [1810-56] scrive i superbi *Canti dell'Alba* op. 133 in stato



mento costruito per lui con tasti sottodimensionati. Ugual timore dinnanzi al capolavoro d'arte ritenuto inaccessibile si coglie poi in *Madame Sousatzka* (**Diari di Cineclub** n. 60) di Schlesinger. Film musicale intenso e poetico, racconta del giovane Manek, astro nascente del concertismo, che si affida alle cure di una grande didatta, purtroppo assai umbratile e collerica. Nel dettaglio, il ragazzo si confronta qui con l'impervio *Concerto* op. 54 di Schumann (*vedi sopra*); l'unico scritto per pianoforte dal compositore. La notazione schumanniana è in effetti ostica, sia per la palese vocazione sinfonica che per il confluire in essa di istanze creative difforni. Con febricitante inventiva, Schumann vede la sua arte lacerata tra forze di segno opposto che riesce addirittura a personificare. Così, "Florestano" incarna la natura ribelle e dionisiaca, mentre "Eusebio" quella docile e apollinea. Il *Concerto*, opera di ampio respiro in cui tali urgenze si incalzano e s'intrecciano a vicenda, pone dunque l'interprete davanti ad una impropria difficoltà di ordine speculativo ancorché tecnico.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

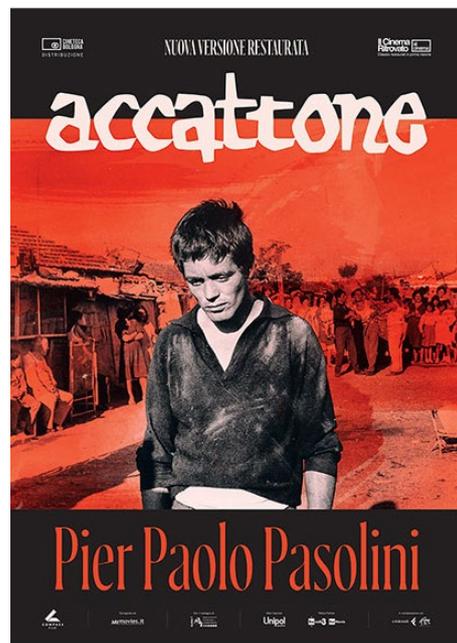


Su piano antologico, poi, il film è uno scrigno di tesori tutti da gustare, tra i quali lo struggente *Pianto di Orfeo* di Gluck dei titoli di coda. Volutamente, è l'arte di Schubert a parafrasare il dato autobiografico che Malle rielabora in *Arrivederci ragazzi* (1987). Nella Francia occupata dai nazisti il giovane Jean, ebreo, si nasconde assieme ad altri in un collegio di gesuiti. Stringe con Julien un'amicizia fatta di silenzi spesso interrotti dalla musica. Ma una "soffiata" segna il tragico epilogo; l'arrivo della Gestapo, la deportazione. Il direttore del convitto esordisce laconico: "Arrivederci, ragazzi!". Non si rivedranno più. Di Schubert sono citati il *Momento Musicale n. 2* e l'ipnotico - col suo passo di marcia - "Andante con moto" dal *Trio con pianoforte D929*. Scelta, si diceva, per nulla accidentale. È di Schubert difatti quella "poetica del viandante" che - pur riferendosi ad altre ambascie - riassume da vicino il tormento senza fine del popolo ebraico: "Ovunque son straniero. Dove sei, terra amata? Cercata, sognata,



e mai conosciuta. *M'incammino mesto e silente, e i miei singhiozzi chiedono: dove?*". Nell'immortale *Apocalypse now* (1979), Francis Ford Coppola pensa bene di ricorrere alla tellurica *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner per la scena in cui una squadra di elicotteri attacca un villaggio vietnamita. La sontuosa scrittura wagneriana - dal ritmo implacabile, la melodia insistita, il pieno orchestrale - si rivela proverbiale a sostenere una guerriglia psicologica dall'effetto esplosivo. Ne *L'attimo fuggente* (1989), Peter Weir si volge invece alla *Nona Sinfonia* di Beethoven. L'ultimo movimento - con la travolgente energia positiva del suo "Inno alla Gioia" - valorizza appieno il passo in cui, durante un'insolita partita di pallone, il professor Keating incoraggia i suoi studenti a trovare il proprio sé. Per i palati più fini, poi, *Il signore del castello* (1989) di Wargnier è una manna che cade dal cielo. Non facile da reperire, specie nella versione italiana, è un film-quartetto ordito sul fragile amore tra un castellano e la sua governante e la torbida rivalità che divide i rispettivi figli adolescenti. Un gioco di specchi deformanti di sottile complessità psicologica. Il ricco apparato musicale, interamente ispirato a Prokof'ev [1891-1953], si concede citazioni ad ogni piè sospinto. La splendida "Danza dei Cavalieri" da *Romeo e Giulietta*, il balletto *Cenerentola*, le sinfonie *Seconda* e *Settima*, l'aspro *Aleksandr Nevskij*, l'oratorio *Ivan il Terribile*. Ricercatezza ed eleganza anche per *Vatel* (2000) di Joffé, che ripercorre la triste vicenda del suicidio del maestro di cerimonie di Luigi XIV. Ad esso va il merito di aver riportato in auge un barocco musicale rigoglioso ed esotico, da *Le Indie galanti* di Rameau alla *Musica per i reali fuochi d'artificio* di Haendel. Si è evidenziato, di contro, un palese anacronismo nel fatto che entrambe le opere citate siano ascrivibili alla prima metà del Settecento, e dunque assai postume agli eventi della rappresentazione filmica. Una "distrazione" che, in fondo, è nel cinema più frequente di quanto non si pensi. C'è poi *Excalibur* (1981) di Boorman, che consegna alla fama imperitura i *Carmina Burana*

di Orff. Si tratta, nella loro forma primigenia, di un corpus di testi poetici medievali vergati nel XI-XII secolo e oggi conservati presso la Biblioteca di Stato di Monaco di Baviera. Negli anni 1935-36, il compositore tedesco Carl Orff [1895-1982] ne utilizza ventiquattro, aggiungendovi una base strumentale, per l'opera che tutt'oggi gli viene attribuita. Fra questi, "O Fortuna" è ormai celeberrimo. Ciò detto, non può qui mancare il nome di Kubrick, il Maestro che più di altri ha fatto ricorso nei suoi film all'immenso patrimonio della musica classica. Un patrimonio di per sé già catalogato e pronto all'uso a seconda dell'esigenza. Chopin per la *tristesse*; Mozart, la *joie de vivre*. Poiché troppi sarebbero tuttavia gli esempi da prendere al vaglio, valga per tutti il *Così parlò Zarathustra* di Strauss, ripreso in 2001: *Odissea nello spazio*



(1968). Il succedersi irrisolto dei poli gravitazionali della tonalità, il moto ondivago tra i modi maggiore e minore, generano in quell'incipit una tensione che si fa metafora dell'attesa spasmodica di un "oltre". Ingegnoso; quasi machiavellico. E infine, Pasolini e il suo *Accattone* (*Diari di Cineclub* n. 85). Riecheggiano nel film le note della *Passione secondo Matteo* di Bach, ch'era un fervido credente. Come altre volte nella sua filmografia, anche adesso il regista cede alle lusinghe dell'arte sacra. Bach gli concede di riconoscere al suo eroe negativo una certa dignità. Gesù nasce tra i poveri, e in ogni sventurato e indigente Pasolini scorge un po' di santità. Giunge al termine questa rassegna al recupero dei film che, per vie diverse, hanno reso popolare la musica classica che, nel sentire comune, è spesso un poco snob. Due le certezze che ci restano. L'una, che il commento musicale di un film gli è "necessario" come parte integrante del suo significato. L'altra, che esiste anche un cinema bello da ascoltare.

Demetrio Nunmari

Rocco Scotellaro e la sua Basilicata



Valeria Consoli

Un Convegno tenuto recentemente a Roma¹ con il contributo della Comunità dei Lucani residenti nella Capitale, in occasione del centenario della nascita del 'poeta contadino', ha avuto il merito di rispolverare e soprattutto far conoscere alle ultime generazioni la figura di questo giovane uomo, nato il 19 Aprile del 1923 e morto a soli trent'anni il 15 Dicembre 1953 a Portici in provincia di Napoli, nel corso della sua molteplice attività di poeta, operatore culturale, critico letterario ed etnomusicologo.

Nato in un'umile famiglia di origini contadine, benché il padre svolgesse il mestiere di calzolaio a Tricarico, piccolo paese in provincia di Matera, di cui appena ventitreenne sarebbe diventato sindaco, e la madre Francesca Armento alternasse l'attività di casalinga a quella di lettrice della corrispondenza, che i non pochi emigranti spedivano alle loro famiglie spesso analfabete, riesce ad esprimere nella sua breve vita quel ruolo di primo piano, negatogli dai canoni letterari tradizionali ma che riassume tutto quanto il bagaglio esperienziale, che lo avrebbe messo in contatto con intellettuali di primissimo piano, da Leonardo Sciascia ad Elio Vittorini, da Carlo Levi a Cesare Pavese, da Italo Calvino a Natalia Ginzburg e ad Amelia Rosselli.

Nella poesia *Lucania*², che già a partire dal titolo evidenzia quel suo amore per la terra natia,



"Lamento funebre per Rocco Scotellaro" (1953) di Carlo Levi. Matita e pennarello su carta telata, 71 x 101 cm, bozzetto realizzato per rendere omaggio alla prematura scomparsa dell'amico fratello Rocco

che mai lo avrebbe abbandonato e che costituisce il fulcro dell'intera sua produzione letteraria, si esprimono in modo quasi ossimorico da un lato il rimpianto di un mondo, che era e che non è più e di cui rimangono soltanto dei frammenti – come non riandare a questo

1 - Rocco Scotellaro tra vecchia e nuova ruralità

2 - Il termine di *Lucania*, presumibilmente derivato dal latino *Lucus* (bosco) ha sostituito in epoca fascista quello di *Basilicata*, derivato dal greco *Basileus* (re), con cui la regione era nota fin dall'epoca bizantina. Oggi si torna a definirli comunemente *Basilicata*.

proposito all'amara definizione di *sfasciame pendulo*, con cui il meridionalista Giustino Fortunato, suo conterraneo,³ definisce la parte terminale della penisola? – dall'altro, la visione nostalgica e contemplativa di una natura sinestetica, dove si può ascoltare lo 'zirlio' dei grilli – bello questo riscontro di carattere onomatopeico verso una natura malgrado tutto edenica - visione che deve avere ispirato Luchino Visconti, quando nel finale di *Rocco e i suoi fratelli*⁴ il protagonista del film, interpretato da Alain Delon, rivolgendosi al fratellino minore, gli dice

'Ricordati, il nostro è il paese degli arcobaleni!' auspicando in questo modo, almeno per lui, prima o poi un ritorno dalla grigia Milano verso quel Paradiso, che malgrado tutto era il Sud. Di pari passo con l'amore per la terra natale procede il suo impegno politico, che assai di rado si svincola dalle premesse enunciate. L'amore dunque verso quei 'vinti', nell'accezione verghiana del termine - che già Carlo Levi affresca nel suo romanzo *Cristo si è fermato a Eboli*,⁵ e che lo porta a stare accanto ai più diseredati, in modo particolare verso quelle classi contadine, che specialmente nel Meridione erano a quel tempo ancora alla ricerca di un riscatto ma senza aver ancora maturato una vera e propria coscienza di classe. Nella poesia *Noi che facciamo?*

*'Ci hanno gridata la croce addosso i padroni
Per tutto che accade ed anche per le frane
Che vanno scivolando sulle argille.
Noi che facciamo? All'alba stiamo zitti nelle piazze, per essere comprati,
la sera è il ritorno nelle file scortati dagli uomini a cavallo
e sono i nostri compagni la notte coricati all'addiaccio con le pecore
(...) Noi siamo i figli dei padri ridotti in catene.'*

E' stata avallata da più parti - e non senza ragione - una corrispondenza di intenti fra Rocco Scotellaro ed il conterraneo Leonardo Sinisgalli⁶, a partire da *Lucania* – la prima della trilogia poetica, cui seguono *Epigrafe* e *A mio Padre*, – se non altro per le evidenti analogie che caratterizzano entrambi gli autori specie

3 - Nato a Rionero in Vulture nel 1848 e morto a Napoli nel 1932, il suo nome è legato in particolare alla questione meridionale.

4 - Pare che il regista milanese si sia ispirato, per il nome del protagonista, proprio a Rocco Scotellaro.

5 - da cui nel 1979 il regista napoletano Francesco Rosi ha tratto il suo film dall'omonimo titolo, avente fra gli interpreti principali Gian Maria Volontè e Irene Papas.

6 - Montemurro (Potenza) 1908 – Roma 1981.



Rocco Scotellaro (1923 – 1953)

a proposito di quella natura aspra, cui ben quattrocento anni prima si era ispirata Isabella Morra, la sventurata poetessa rinchiusa dai fratelli in una torre e lì morta a causa dell'amore infelice per Diego Sandoval De Castro, da lei cantato nella poesia *Torbido Siri*⁷, *del mio mal superbo...* che anche nel poeta seguace dell'ermetismo si esplicita in suggestive visioni dove

*'i fiumi scorrono lenti
come fiumi di polvere'*

Pervade tuttavia l'anima di Scotellaro un qualcosa, che a volte lo riporta verso più lontane epoche - realmente esistite o da lui soltanto vagheggiate -in cui La Storia si fa leggenda, come in *'Fresco era il mio Limbo'*:

*'Come fresco era il mio Limbo
Amici forestieri partiti per sempre.
(...) venite a scoprire i sacri altari
Dove è sommersa l'anima di un arabo
Del greco che si mise
La prima volta a cantare.'*

Nel 1979 Rai 2 ha trasmesso il film 'Rocco Scotellaro' interpretato da Bruno Cirino, Regina Bianchi ed Umberto Spadaro con la regia di Maurizio Scaparro e la sceneggiatura di Maricla Boggio. Nel corrente anno varie sono state le iniziative promosse, non soltanto in Basilicata e specialmente in provincia di Matera, bensì in diverse località sparse per l'Italia. Il 4 Maggio è stata inaugurata a Potenza 'La Grande Mostra' dedicata all'autore de *L'uva puttanello*, una narrazione in prosa dal sapore autobiografico purtroppo rimasta incompiuta, affiancata al Convegno "L'Attualità di Rocco Scotellaro e il ruolo delle donne nella sua vita e nella sua poetica".

A Roma il Lunedì 1° Maggio l'Auditorium al Parco della Musica ha voluto omaggiare il 'poeta contadino' con un progetto di Ambrogio Sparagna, le cui coreografie spesso hanno attinto alla musica popolare, mentre l'Accademia della Ruralità 'Giuseppe Avolio' insieme all'UNIAT Associazione Ambiente e Territorio ha promosso una Giornata di Studio interamente a lui dedicata.

Valeria Consoli

7 - Fiume a carattere torrentizio, che separa la Basilicata dalla Calabria

Piccola patria... povera patria



Roberto Baldassarre
L'Italia, appellata Belpaese, spesso non ha beneficiato di rimarchevoli elogi dall'estero. Sebbene sia una nazione incastonata tra le potenze mondiali, negli atteggiamenti si dimostra essere soltanto un piccolo paese. Una nazione che in questi decenni, culturalmente ma anche economicamente, sta regredendo, e che ancora fa prevalentemente leva sulla gloriosa storia artistico-culturale, unico imperituro vanto che il mondo ci invidia. L'orgogliosa battuta pronunciata da Andrea Bonanno (Joaquin de Almeida) in *Good Morning Babilonia* (1987) di Paolo e Vittorio Taviani, ormai è diventato soltanto un patetico appiglio che sfoggiamo per sentirci superiori:

Noi siamo i figli dei figli dei figli di Michelangelo e di Leonardo

Con la salita al potere del Governo Meloni, formato da FDL (Fratelli D'Italia, LSP (Lega per Savini Premier) e FI (Forza Italia), primo governo di destra con radici fasciste – e razziste – da quando è sorta la Repubblica, quelle negative azioni si stanno ampliando. Non proprio come nel ventennio, per fortuna, ma la mentalità di questa classe politica sovente non è dissimile da quei ducetti, quei gerarchi e quei vassalli che hanno sostenuto la dittatura. A un anno dall'insediamento, questo governo ha già palesato il proprio modus operandi; e principalmente a livello culturale. Solo per fare qualche esempio: la creazione del ministero del Made in Italy, con cui si cercherà di bandire i termini stranieri, sebbene siano divenuti di uso quotidiano a livello internazionale, per privilegiare anche degli italianismi obsoleti; la provinciale e pacchiana propaganda pubblicitaria lanciata dalla Ministra Santanché, che potrebbero rievocare, con toni aggiornati, lo stile LUCE; le ultime vicende giuridiche e di infima condotta morale di Daniela Santanché; la delegittimazione dei giudici, con annesse proposte di leggi a favore dei potenti; il montante razzismo, con la caccia a l'immigrato clandestino, spacciando questa questione come il principale problema che affligge l'Italia; la usuale coprolalia verbale, questa volta di spiccatamente maschilista di Vittorio Sgarbi (coadiuvato da Morgan e con l'avallo di Alessandro Giuli). E la lista potrebbe continuare, che giustappunto certificano come questo governo stia trasformando l'Italia in una piccola patria. In una piccola nazione di fattezze provinciali, che calpesta i diritti sociali (salario minimo, unioni civili), riscrive la storia, e non accetta una società multi-etnica e libera.

Questo squarcio di triste realtà politica fa tornare alla mente i versi della canzone *Povera patria* di Franco Battiato, contenuta nell'album *Come un cammello in una grondaia* (1991):

*Povera patria
Schacciata dagli abusi del potere
Di gente infame, che non sa cos'è il pudore
Si credono potenti e gli va bene quello che fanno
E tutto gli appartiene
Tra i governanti
Quanti perfetti e inutili buffoni
Questo paese devastato dal dolore
Ma non vi danno un po' di dispiacere
Quei corpi in terra senza più calore?*

Ma torna alla mente anche un apprezzabile film sfortunatamente poco visto. Presentato alla Mostra Internazionale del cinema di Venezia nel 2013, nella sezione Orizzonti, *Piccola patria* segnava l'esordio nel lungometraggio di finzione di Alessandro Rossetto. Un piccolo film che, nella sua narrazione cinematografica, era un puntuto sguardo documentaristico sulla provincia del nord Italia. Una provincia – nello specifico il Triveneto – rimasta gretta, ipocrita e attenta principalmente al proprio tornaconto. Una terra da cui è meglio scappare, per non rimanere soffocati. Un piccolo territorio, con annessi personaggi, che rispecchia gran parte del cosiddetto Belpaese. I personaggi raccontati, con le loro azioni, le loro pulsioni, sono specchio di gran parte del popolo nostrano, forgiati da una politica prevaricatrice, infida, di furbetti e di matrice razzista.

Piccola patria, la recensione
Fucking Country! Grido rabbioso e liberatorio che poteva benissimo essere urlato da Luisa e Renata, le due protagoniste che vogliono lasciare il loro paese. Ma poteva anche essere un titolo alternativo a *Piccola patria*, recuperando quel *Fucking Åmål* di Lukas Moodysson, pellicola svedese del 1997 che raccontava di un'altra coppia di ragazze, in quel caso adolescenti omosessuali, che erano stanche di vivere in quella gretta e sperduta cittadina. Ma *Piccola patria*, seppur abbia per protagoniste due ragazze ribelli – in cui l'amicizia lambisce l'omosessualità – è altro. La storia parte da loro due, fulcro della vicenda, per poi irradiarsi e raccontare altre microstorie che le circondano, creando un'opera semi-corale. Il soggetto del-



la storia, e come sottolinea prepotentemente il titolo, è proprio un paese/patria italiano del Triveneto; un paese volutamente senza nome ridisegnato con le location prese nelle varie province del Nord-Est. Titolo che porta con sé un doppio significato, sia inteso come luogo geograficamente microscopico, sia, in modo spregiativo, come provincia ristretta e chiusa di



mentalità. Insomma uno spazio cinematografico ricreato come specchio di molte città o luoghi italiani attuali. Il Triveneto fino a qualche tempo fa era ricco e prosperava, quasi una patria a sé stante. Un polo composto da dicotomie: industriale e agricolo, borghese e contadino, vecchio e giovane. Purtroppo negli ultimi sette anni la crisi ha lacerato il tenue tessuto sociale ed economico e ha messo allo scoperto i problemi prima sotterranei, ma comunque covati da diversi decenni. Basicamente sono tre gli elementi su cui la pellicola si poggia, si muove e indaga: terra, corpi e lingua. Andrebbero tuttavia aggiunti anche altri due elementi collaterali: i soldi e la xenofobia. Terra e corpi. *Piccola Patria* ci mostra un Triveneto placido e bucolico visto dall'alto, con gli appezzamenti di terreni agricoli ben organizzati e con strade tranquille e poco trafficate, e con una musica folklorica ed evocativa ad accompagnare dolcemente il volo d'aquila della macchina da presa. Ma quando la macchina da presa è ad altezza uomo ed è a contatto con

la realtà, si capisce che quelle terre sono pregne d'ipocrisia, di malcontento, di violenza. Il benessere in cui la regione ha vissuto fino a qualche anno fa è naufragato con l'irrigidirsi della crisi. Nasce il malcontento del popolo che si riversa nella violenza, che può essere verbale e/o fisica, finanche sessuale. Il regista Rossetto indugia sui corpi dei personaggi, che siano vestiti o completamente nudi. Corpi segnati dal tempo, dalla tensione, oppure dalla violenza. Rossetto si attacca al fisico e ai volti per scrutare ogni minimo gesto, ogni minima tensione. Lingua. La pellicola è recitata tutta in dialetto veneto, con sottotitoli in italiano. L'utilizzo dell'idioma del Triveneto è necessario per la veridicità della storia e per sottolineare anche come i personaggi e la popolazione di quella regione siano attaccati

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

alle loro tradizioni. Persino gli immigrati, che cercano di integrarsi, parlano un dialetto sporco, che viene utilizzato anche nella colonna sonora attraverso le folkloriche canzoni di Bepi De Marzi e le canzoni create durante le riprese da Maria Roveran, la giovane attrice che interpreta Luisa. Soldi. È la parola che si sente di più. I personaggi ne sono ossessionati ed è il denaro che fa da connettore alle varie storie. Luisa e Renata cercano i soldi per la fuga con un tentativo di ricatto sessuale; Renata, oltre che lavorare stagionalmente in un Hotel, prostituisce il suo corpo; la famiglia di Luisa ha problemi di denaro; Rino ruba i soldi alla sorella per appagare i suoi vizi sessuali; Anes, l'amico di Bilal, parla solo di denaro. Xenofobia. Le



crisi economiche accentuano sempre il razzismo di una nazione. Nella storia socio-politica ci sono varissimi esempi, tra cui spicca quello dell'antisemitismo. In *Piccola patria*, che è ambientato nel Nord-Est Italia dove l'odio per lo straniero è molto accentuato, la xenofobia è l'elemento che porta alla tragedia e ci conduce a un finale chiuso e allo stesso tempo aperto. È su questi elementi riuniti assieme, miscelati e fatti deflagrare, che Rossetto tesse il suo passaggio dal documentario alla fiction, un passaggio fittizio e apparente, che rispetta solo alcune regole. Lo stile e il soggetto sono prettamente documentaristici, la finzione è invece l'architettura della storia, che è costruita come una tragedia classica. Rossetto, che spesso volte è egli stesso operatore alla macchina da presa, sceglie uno stile nervoso e teso, con inquadrature "tagliate male" e sporche, con riprese sovente fatte di nascosto, come ad esempio le scene nelle balere oppure quelle del comizio di Indipendenza veneta, lacerto socio-politico che documenta come può sfociare il malcontento dei cittadini. *Piccola patria* ha il difetto di mettere troppa carne al fuoco, perdendosi a volte nelle storie che racconta, perché ogni personaggio potrebbe creare da solo una storia a sé. Ciò che funziona risulta la perfetta commistione tra fiction e documentario, che rende il materiale magmatico e forte. Inoltre *Piccola patria* dimostra come il cinema indipendente italiano sia in questo momento la risorsa maggiore e migliore, con storie legate alla terra d'origine ma assolutamente non provinciali.

Roberto Baldassarre



Il cinema nello Spazio: Kubrick e oltre



Leonardo Dini

credibile e efficace la descrizione spaziale di Kubrick da ispirare gran parte del cinema successivo in tema. Sul versante invece fantascientifico, proverbiali e insuperate rimangono opere come *Alien*, *Contact* e *E.T.* di Steven Spielberg. Una visione poetica e futura della esplorazione spaziale si propone in Tarkowskij, con *Solaris*, film che con i suoi colori, sonorità e scene metafisiche ha meglio rappresentato, più di chiunque altro, la antinomia fra limiti della specie umana e potenzialità in divenire, della ricerca scientifica umana. Eppure il rapporto tra il cinema e lo spazio nasce nel passato, al momento delle origini del cinema, con il cinema dei Méliés: con il notissimo film *Viaggio attraverso l'impossibile*, del 1904, ispirato alle narrazioni di Jules Verne che anticiparono tutta l'esperienza della esplorazione spaziale umana e lo sbarco sulla Luna del 1969. Al riguardo ricordiamo il film sempre di Georges Méliés *La lune à un mètre*.

In filosofia come è noto Giordano Bruno e Cusano hanno a loro volta anticipato i temi della ricerca spaziale e Tarkowskij è indubbiamente un cineasta filosofo, per definizione. Per antonomasia la scena della partenza del razzo per la Luna di Méliés ispirata a Jules Verne (che peraltro ha anticipato di quasi un secolo la nascita della esplorazione Spaziale) e dello sbarco sulla Luna, rendono a pieno la capacità del cinema, in ogni cultura e in ogni epoca, di trascendersi quasi filosoficamente e di saper intuire e cogliere il futuro. Caratteristica inevitabile dei films sullo spazio è l'uso degli effetti speciali.

In *Armageddon* ad esempio questi effetti si armonizzano con la musica degli *Aerosmith* tanto quanto la colonna sonora di Kubrick, con le citazioni della musica classica, d'altra parte

Ancora oggi il più celebre e noto film sulla esplorazione spaziale umana è e rimane 2001 *Odissea nello Spazio*, del 1968, opera del geniale Stanley Kubrick, premiata con l'Oscar per gli effetti speciali nel 1969. Talmente

molta musica contemporanea sperimentale si definisce ispirata allo Spazio e ai suoni del Cosmo.

I film iniziali sulla Luna hanno progressivamente lasciato il posto nella cinematografia internazionale a quelli su Marte che ormai sono numerosi.

The Martian, di Ridley Scott, del 2015, che racconta la peregrinazione di un astronauta terrestre disperso su Marte, e altri film simili hanno proposto il complesso tema della esplorazione terrestre diretta su Marte. Se nel lontano 1976 al tempo della sonda spaziale *Wiking* si vedeva tecnicamente realizzabile entro il 2020 lo sbarco umano su Marte, esso non si è ancora concretizzato e anche quando lo sarà rimane un piccolo passo rispetto alle immani distanze e dimensioni complessive del Cosmo e del Multiverso. In parallelo alla ricerca spaziale il cinema, ad esempio in *Contact*, con Jodie Foster, ha trattato il tema della ricerca astrofisica mediante i telescopi. Anche la fiction televisiva ha dedicato nel tempo molto interesse alla esplorazione spaziale con serie di vasto successo tanto da essere replicate anche a distanza di moltissimi anni. Questo è infatti un tema letteralmente atemporale, nel senso che la esplorazione nella rappresentazione visiva, si pone spesso al confine tra fantascienza e scienza astrofisica. Alcuni esempi, noti universalmente, sono le serie *Star Trek*, *Stargate* e *Spazio 1999*. Mentre *Spazio 1999* narra le vicissitudini e peripezie nello spazio di una base spaziale terrestre sulla Luna, dispersa nel cosmo con la Luna stessa, *Stargate* descrive i viaggi senza nave spaziale ma mediante appunto un mezzo di trasporto interstellare garantito da un curioso ponte spaziotemporale. Alcune curiosità: nella serie *Spazio 1999* e anche in *Star Trek* quasi tutti gli esseri spaziali incontrati hanno curiosamente delle caratteristiche antropomorfe, mentre in *Stargate Sg* e nell'omonimo film *Stargate* numerose scene su altri ipotetici pianeti, si svolgono nei boschi e nel serial tv sono ambientate nei poco alieni ma molto suggestivi boschi canadesi, che sono in generale una delle locations preferite da Hollywood. Completamente differente la prospettiva

segue a pag. successiva



"2001: Odissea nello spazio" (1968) di Stanley Kubrick

segue da pag. precedente

del film degli anni '60 *Viaggio allucinante*, ispirato da un testo di Isaac Asimov. In quel caso la esplorazione mediante un sottomarino non era dello spazio interstellare ma dell'interno del corpo umano a livello delle cellule. Microcosmo e macrocosmo si confrontano insomma, nella esplorazione di tale film e in quella contemporanea di *2001* di Kubrick. Numerosi scrittori di fantascienza, quali Dick e Asimov, hanno ispirato film sullo spazio ma anche scienziati come Stephen Hawking hanno dato idee e spunti per i film in tema. I film di Kubrick e Tarkovskij citati, tuttavia, hanno proposto, in periodi differenti, due visioni del tutto differenti del Cosmo e delle sue dimensioni. Kubrick ha sviluppato un film filosofico scientifico, tanto quanto Tarkovskij ha evidenziato il lato poetico elegiaco filosofico. La grandezza del Cosmo che già era definita iconograficamente prima del cinema ne *L'Infinito* di Leopardi, trova in *Solaris* la sintesi del rapporto tra la specie umana e il cosmo che si estende oltre l'angusto confine del Pianeta Terra. Marte a sua volta, nei film che cercano di offrirne una ipotetica descrizione, appare come l'orizzonte della esplorazione umana che tuttora non lo ha fisicamente raggiunto. Ma altri film come *Contact* riescono a fare di più, a sondare l'insondabile e pensare l'inimmaginabile e proporre il tema del contatto con le stelle, contatto presente peraltro, attraverso l'astronomia, in tutte le epoche e le civiltà della specie umana e che rappresenta il limite ultimo e tuttora quasi irraggiungibile della esplorazione umana. Stanley Kubrick inoltre propone in *2001* due sequenze tuttora insuperate per la loro potenza visiva e filosofica: la scena dell'astronauta che, come nella celebre equazione di Schrödinger affronta lo spazio e contemporaneamente in un paradosso spazio temporale il limite ultimo del suo vivere e la scena della pietra misteriosa di origine extraterrestre che si confronta con le scimmie antenate della specie umana in un raccordo metafisico fra passato e futuro. In Tarkovskij invece come anche in *The Martian*, la specie umana si confronta con la incognita di mondi e dimensioni inesplorate e misteriose. Ma a tutto questo si aggiunge un dato ancora più imprevedibile: forse



"Solaris" (1972) di Andrej Tarkovskij

nonostante le intuizioni che percorrono la storia del cinema, da Méliès a Kubrick e a Ridley Scott, i film migliori sulla esplorazione spaziale paradossalmente sono quelli ancora da girare, perché la esplorazione umana è cominciata solo da poco tempo, da meno di un secolo e proseguirà per secoli e anzi, ulteriore sorpresa, il proseguire e lo sviluppo della ricerca astrofisica e spaziale e della cosiddetta esobiologia, condurranno a delle potenzialità visive ancora totalmente inedite e a una estensione

nello spazio consiste proprio nell'aver svincolato il cinema dalla sua dimensione narrativa limitata al pianeta Terra, ponendolo come modo di intuire e cogliere la natura del Cosmo stesso. Una dimensione pienamente filosofica e poetica del fare cinema, la stessa che si ritrova con altri temi e accenti sia in Steven Spielberg, sia in George Lucas, con la sua saga di *Star wars* e con i sequels che narrano andando oltre la scienza in direzione della fantascienza, le vicende romanzesche di imperi e di civiltà spaziali.



"Contact" (1997) di Robert Zemeckis

progressiva delle potenzialità tecnologiche e visuali del cinema stesso. Ecco dunque che dai primi e pionieristici film di fantascienza e quasi di avanguardia sulla esplorazione del cosmo, fino a quelli attuali e a quelli futuri, si è evoluto anche un linguaggio e una forma visiva espressiva, nella narrazione dello spazio che supera le dimensioni quotidiane e consuete della esperienza cinematografica. La vera rivoluzione introdotta da Kubrick con *Odissea*

possibili forme di vita del cosmo. Infatti la caratteristica che attraversa tutto il cinema che concerne la esplorazione spaziale sta proprio nel labile e complesso confine fra la immaginazione e la realtà: il film *Alien* è paradigmatico in tale accezione.

Altre opere poi si sono concentrate su un altro aspetto, quello del rischio prodotto dalle collisioni di meteoriti e di asteroidi col pianeta Terra, come nel film *Meteor* del 1979 di Ronald Neame. Talvolta tuttavia le immagini che la scienza astrofisica propone, a partire dalla diretta tv dello Sbarco sulla Luna nel 1969, a quelle della Sonda *Giotto* negli anni '80, e a quelle delle tante missioni spaziali mediante sonde, quasi dei film documentari spontanei, senza altro regista o scenografo se non la natura e il cosmo stessi. D'altra parte la sfida sia all'immaginario collettivo degli spettatori sia a quello dei registi, consiste proprio in questo: nel saper descrivere e cogliere quello cui la scienza ancora non è arrivata e anche in questo si denota la forza visiva e creativa del cinema di ogni tempo.



"Sopravvissuto" - *The Martian* (2015) di Ridley Scott

Leonardo Dini

Un treno, un film #48

Marisa la civetta (1957)



Federico La Zonza

È ambientato per gran parte nella stazione ferroviaria di Civitavecchia *Marisa la civetta* (1957) di Mauro Bolognini, un'opera che rientra a pieno titolo nel cosiddetto filone del 'neorealismo rosa', tra i più efficaci ritratti dell'Italia di provincia negli anni Cinquanta. Sesto lungometraggio del regista pistoiese, è il primo nel quale per la sceneggiatura egli si avvale, oltretutto della scrittrice veneziana Tatina Demby, della preziosa collaborazione di Pier Paolo Pasolini, il cui influsso è particolarmente avvertibile nei dialoghi e in alcune scene all'aperto.

La trama. Marisa (Marisa Allasio) è un'avvenente ragazza diciassettenne orfana di ambedue i genitori, figlia d'un ferroviere morto in un incidente di lavoro; vive vendendo gelati, bibite e panini ai viaggiatori dei treni in transito a Civitavecchia, e dorme in una cameretta dei locali della stazione, suscitando i bollori di tutta la popolazione maschile, che la gratifica dei complimenti più fioriti («sinceramente bbona», «bambola sanguinaria», «rosa de fuego», «bambola dei miei sogni», ecc.). Lei ha un sorriso per tutti, a volte concede anche qualche bacetto, ma nulla più; ciò però è sufficiente per accreditarle la fama di 'civetta'. A chi le rimprovera i modi compiaciuti e il suo atteggiamento sfrontato nei confronti degli uomini, ella ha la risposta pronta: *- Chi va in giro lecca, chi sta a casa la lingua gli si secca.* - Ma l'anziano factotum della stazione (Polidor) - facchino, giardiniere, e chi più ne ha più ne metta - la previene affettuosamente: *- Arriverà quello che ti metterà a posto!*

È una magnifica mattina di tarda primavera o d'estate, Marisa è intenta a servire rinfreschi ai passeggeri che affollano i finestrini di un convoglio appena giunto in stazione, quando da un vagone scende Angelo (Renato Salvatori), un aitante marinaio dell'Isola del Giglio diretto al porto per imbarcarsi sul Tirreno, un traghetto della Tirrenia. In una deliziosa scena muta, entrambi si mostrano colpiti dalla figura dell'altro; il loro contatto avviene per un gelato: anche se, lungi dal lasciarsi intenerire, lui pretende e ottiene da lei alcuni spiccioli di



resto che Marisa si era 'dimenticata' di corrispondergli. Pochi minuti dopo essi s'incontrano di nuovo presso lo scalo commerciale del porto, dove lei giunge a bordo di una locomotiva condotta da un certo Gardenio, assieme a Fumetto (Giancarlo Zarfati), un bambino di forse otto anni, nipote del titolare del bar della stazione, il simpatico signor Emilio (Guglielmo Inglese): che per il fatto d'essere sempre libero di scorazzare s'indovina mezzo orfano come lei. Angelo si trova là, quasi aspettasse di scorgerla. Dopo qualche schermaglia affidata ai gesti più che alle parole, anche se è sempre Marisa a parlare (prima con Fumetto, poi con dei ragazzini intenti a pescare), appena rimasti soli (Fumetto è stato inviato da Marisa al vicino campo sportivo, dov'è attesa da qualcuno), saliti sui bastioni del panoramico forte Michelangelo, tra loro scocca il primo bacio. Non c'è tuttavia tempo per fare altro, dato che Angelo deve correre a imbarcarsi: i due fanno appena in tempo a presentarsi e darsi appuntamento alla domenica seguente, quando lui tornerà a Civitavecchia a bordo del Tirreno, che per motivi com-



merciali copre settimanalmente la tratta con la Sicilia.

Rimasta sola, Marisa raggiunge il campo sportivo, per incontrarsi con Luccicotto (Ángel Aranda), figlio del signor Emilio, il «principale» di Marisa. Luccicotto, un bel ragazzo intento in una partita di calcio, è stato suo compagno di giochi nell'infanzia e 'fidanzatino' nella prima adolescenza; prossimo alla partenza per Roma dove effettuerà il servizio di leva, le regala un portacipria d'oro, deciso a fidanzarsi sul serio con lei. Rientrando in stazione, per la fretta di recarsi al lavoro, giungendo sul marciapiede del terzo binario Marisa si scontra con Antonio (Francisco Rabal), il nuovo capostazione appena giunto dalla capitale, e ignorandone l'identità reagisce con un: *- Ma che, dormi?* - Antonio è atteso da Luigi (Ettore Manni), il vice capostazione, anch'egli un antico 'fidanzatino' di Marisa: e colpito dall'irruenza della ragazza, chiede informazioni a quest'ultimo. Per lui è inconcepibile che lei faccia il lavoro che fa, creando (a suo dire) trambusto nei binari: e manifesta subito l'intenzione di



scrivere al Ministero per far sì che Marisa possa frequentare la scuola di Telegrafia. Quest'ultima però, all'idea di abbandonare la stazione e il suo lavoro si mostra fieramente contraria.

La domenica successiva torna Angelo, che avvertito da Fumetto la cerca al campo sportivo; e la trova a colloquio col capostazione. Quando i due si rivedono, tanta è l'emozione che subito si danno del «lei»... Chiedendogli d'attenderla, ella però corre da Luccicotto: poiché il suo tentativo di adolcire Antonio mostrandosi servizievole e remissiva non ha funzionato, appreso che è appena giunta dal Ministero la lettera di risposta per la scuola di Telegrafia, Marisa chiede al ragazzo di sottrarla per lei; ma Luccicotto rifiuta l'incombente. Allora, pregando ancora Angelo di aspettarla, corre in stazione da Luigi, che sa anch'egli non insensibile al suo fascino: infatti alla fine questi le consegna la lettera, in cambio d'un bacio che però non riceve. Rivistasi con Angelo, Marisa trascorre il pomeriggio con lui fin quasi al crepuscolo.

Ella scommette con Fumetto che Antonio è ormai innamorato di lei, ma scopre che il capostazione frequenta Luisa (Luz Márquez), una bella ragazza di Roma (per lei una «girafa») che accompagna in carrozzella sul lungomare. Torna da Luccicotto, che vorrebbe fidanzarsi con lei, e la invita quella sera alla festa alla pizzeria del sor Torquato, suo parente, giacché subito dopo partirà per la naia. Per questo motivo lei giunge assai tardi all'appuntamento che aveva al luna-park con Luigi: contrariato, quest'ultimo confessa di amarla; e, sempre per sfruttare la situazione, Marisa accetta di fidanzarsi con lui, sperando in questo modo d'ingelosire Antonio.

È di nuovo domenica. Angelo si prepara a sbarcare; segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ha intenzione di chiedere a Marisa di sposarlo, e crede ingenuamente ella non abbia mai avuto alcuna esperienza con altri ragazzi; a un collega che suona l'armonica (Guido Martufi) assicura: - È un angelo. Non ha mai baciato nessuno: me ne sono accorto perché non respirava dal naso. - In stazione, Marisa non perde l'occasione di pavoneggiarsi a fianco di Luigi, in procinto di partire su un treno, e non appena scorge Antonio sul binario chiede a Luigi di baciarla: per quanto riluttante, lui l'accontenta. Ma proprio in quella, dallo stesso binario spunta Angelo, che assistendo alla scena, attende Marisa torni sui suoi passi e profittando del fatto che il facchino-giardiniere, allontanato da Antonio, ha lasciato aperta la pompa dell'acqua con cui stava innaffiando i fiori, impugna la canna, si para davanti a lei e l'annaffia da capo a piedi, quindi, dopo un'ultima occhiata si allontana. Marisa piange, mentre il capostazione si accosta ridendo: lei protesta che non farà mai il corso da telegrafista, e lui la rassicura: il Ministero ha risposto che per il corso non ci sono posti disponibili. Poco dopo, allo stesso Antonio che chiede di vederla domenica lei risponde di non potere, essendo fidanzata con Luccicotto, che forse proprio quel giorno andrà a trovare a Roma. E per sgravarsi la coscienza, va subito dal povero Luigi, confessandogli di non voler più essere fidanzata con lui: Luigi reagisce assestandole uno schiaffo.



È di nuovo domenica, e Angelo ritorna a Civitavecchia, deciso a dimenticare Marisa divertendosi con qualche altra: allo sbarco attacca bottone con una graziosa ragazza di Cesena (María Cuadra), ballerina di fila in una compagnia, che non si mostra insensibile al suo fascino. Avvertita da Fumetto, per ritorsione Marisa decide di sedurre Antonio: e poiché il capostazione si reca a Roma, sale sul treno col pretesto di andare a trovare Luccicotto. Una volta alla stazione Termini, Antonio e Luisa l'accompagnano fino al 99, che porta alla caserma dei carristi in viale delle Milizie: e appena è partita Luisa sbotta: - Me la troverò sempre tra i piedi, quella cagnetta? - In caserma Luccicotto non c'è: essendo in libera uscita, è andato a ballare. Un soldato molto interessato a lei (Enio Girolami) decide d'accompagnarla a cercarlo nelle varie balere, dove nel frattempo il codazzo di ammiratori di Marisa cresce,

e ad essi s'aggiunge anche un marinaio (Mario De Simone). Quando finalmente, a un tó danzante, Marisa rintraccia Luccicotto intento a ballare con una ragazza, viene colta dal desiderio di tornare a Civitavecchia. Luccicotto e gli altri l'accompagnano in stazione; sul treno ella ritrova Antonio, che le confessa d'essersi innamorato di lei: per questo ha appena litigato con la fidanzata e chiuso il loro rapporto; ella però gli confida d'essere innamorata di un altro. Avvicinandosi all'imbarco in cerca di Angelo, mentre dialoga con Prosperella (attrice non accreditata), una bambina amica di Fumetto, Marisa lo scorge sui bastioni del forte in compagnia della ragazza, e si allontana piangendo. Ma tra lui e la ballerina cesenate corre solo qualche tenerezza: consapevole di non essere l'oggetto dei suoi desideri, lei lo ascolta mentre lui le parla della sua famiglia, e più tardi la riaccompagna in stazione. Al momento di congedarsi, i due scambiano un bacio «d'addio»: Marisa giunge proprio allora sul binario, li vede e scoppia a piangere dritto. Quando vede Angelo tornare sui suoi passi decide di ricambiarlo della stessa moneta: e impugnata la canna dell'acqua lo annaffia senza pietà. Ma a differenza di quand'era successo a lei, Angelo reagisce con un sorriso: e mentre Marisa si allontana piangendo la segue fino nella sua stanza, le dice: - Io ti sposo - e comincia a farle la valigia, vincendo ogni sua titubanza con dei baci. L'ultimo indugio di Marisa è per Fumetto: ella lo abbraccia raccomandandogli di salutare tutti, poi corre con Angelo al treno per Porto Ercole che li porterà all'isola del Giglio. Quando la coppia s'è allontanata, alle obiezioni di Prosperella su Marisa, un po' sconsolato Fumetto spiega: - Era una «rosa de fuego»... - Ma faceva tante moine con gli uomini - obietta lei. Il commento di Fumetto è lapidario e ormai consapevole: - Tutte le donne fanno così - , e con questa frase si chiude il film.

Produzione italo-spagnola curata da Carlo Ponti per la Cei-Incom di Roma e dalle Producciones Cinematograficas Balcazar di Madrid in associazione con Clemente Fracassi, *Marisa la civetta* dura 86 minuti e si avvale della collaborazione di Flavio Mogherini per le scenografie, Piero Tosi per i costumi, Roberto Cinquini per il montaggio e Carlo Rustichelli per le musiche, invero suggestive. Apparso nelle sale italiane il 9 novembre del '57, il film venne subito vietato ai minori di 16 anni dalla censura, e in un secondo tempo ai minori di 18: un divieto rimasto in vigore fino al febbraio del 2006, che di fatto preclude fino a quella data la sua programmazione su qualunque rete televisiva. La risposta del pubblico fu tiepida: basti dire che, nonostante fosse uscito a fine anno, nella stagione 1957/58 esso si piazzò centesimo al box office, molto indietro rispetto ad altre pellicole che avevano avuto la stessa protagonista come *Susanna tutta panna* di Steno (70°) e *Belle ma povere* di Risi (8°), e altrettanto tiepida fu la reazione della critica, a significare che probabilmente ciò che urtava certi spettatori era il tono 'nazional-popolare' di



certe scene e di molte battute, in cui si coglie l'impronta di Pasolini: proprio i momenti che oggi sono ritenuti i più felici dell'opera.

L'apporto pasoliniano più marcato, oltretutto nei dialoghi tra Fumetto e Marisa e tra questi e Prosperella, lo si ritrova nel ritratto delle balere romane, ma anche nella famosa scena in cui Marisa abbandona il campo di calcio per tornare in stazione, sfilando davanti a un'interminabile corteo di ragazzi seduti su una balaustra (tra i quali è forse possibile ravvisare lo stesso Pasolini) pronti a commentare il suo incanto. Se la Allasio fornisce un'ottima prova d'attrice, vestendo finalmente i panni di un personaggio a tutto tondo, dal carattere impulsivo e contraddittorio, capace di esprimere sfrontatezza e tenerezza quasi allo stesso tempo, e se Salvatori, Manni, Aranda e Rabal riescono efficaci e credibili comprimari, occorre sottolineare la straordinaria prova di Giancarlo Zarfati, attore bambino attivo in ventidue films tra il 1951 e il '63, il cui Fumetto prosegue alla grande nel solco tracciato dallo Gnappetta della trilogia sulla famiglia Passaguai diretta e interpretata da Aldo Fabrizi, mostrando però rispetto a quello, nel precoce buon senso e nella filosofia affatto nuova, una sorprendente maturità d'interprete. Resta da dire qualcosa su caratteristi e figuranti, perché non mancano le sorprese. Nelle vesti dell'anziano facchino-giardiniere della stazione c'è Ferdinand Guillaume in arte Polidor, uno dei comici di punta del nostro cinema muto, utilizzato nel sonoro anche da Fellini e Pasolini; una piccolissima apparizione - che segna il suo esordio davanti alla macchina da presa - la fa il futuro attore teatrale, televisivo e cinematografico Umberto Orsini, interpretando un marinaio che si congratula con Angelo.

Una curiosità riguarda le stazioni; perché quella di Civitavecchia, dove Marisa vende bibite e gelati e dove avvengono gli'innaffiamenti reciproci dei due innamorati, in realtà è la stazione di Roma Trastevere, che si prestava meglio per le scene, riconoscibilissima ancor oggi a motivo delle eleganti pensiline in ferro battuto. Un'altra i doppiatori del film: perché, ebbene, allora venivano doppiati anche i film in lingua italiana; la voce di Marisa è affidata alla bravissima Maria Pia Di Meo, quella di Angelo a Giuseppe Rinaldi, mentre quella di Antonio è affidata nientemeno che a Giorgio Albertazzi.

Federico La Lonza

Abbiamo ricevuto

Una femmina come le altre

Maria Rosaria Perilli
Nardini Editore

A chi, come me, ama leggere
A chi, come me, sa che il libro
È un amico. Il migliore, il più fidato
Lo troviamo sempre, quando
Ne abbiamo bisogno

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.

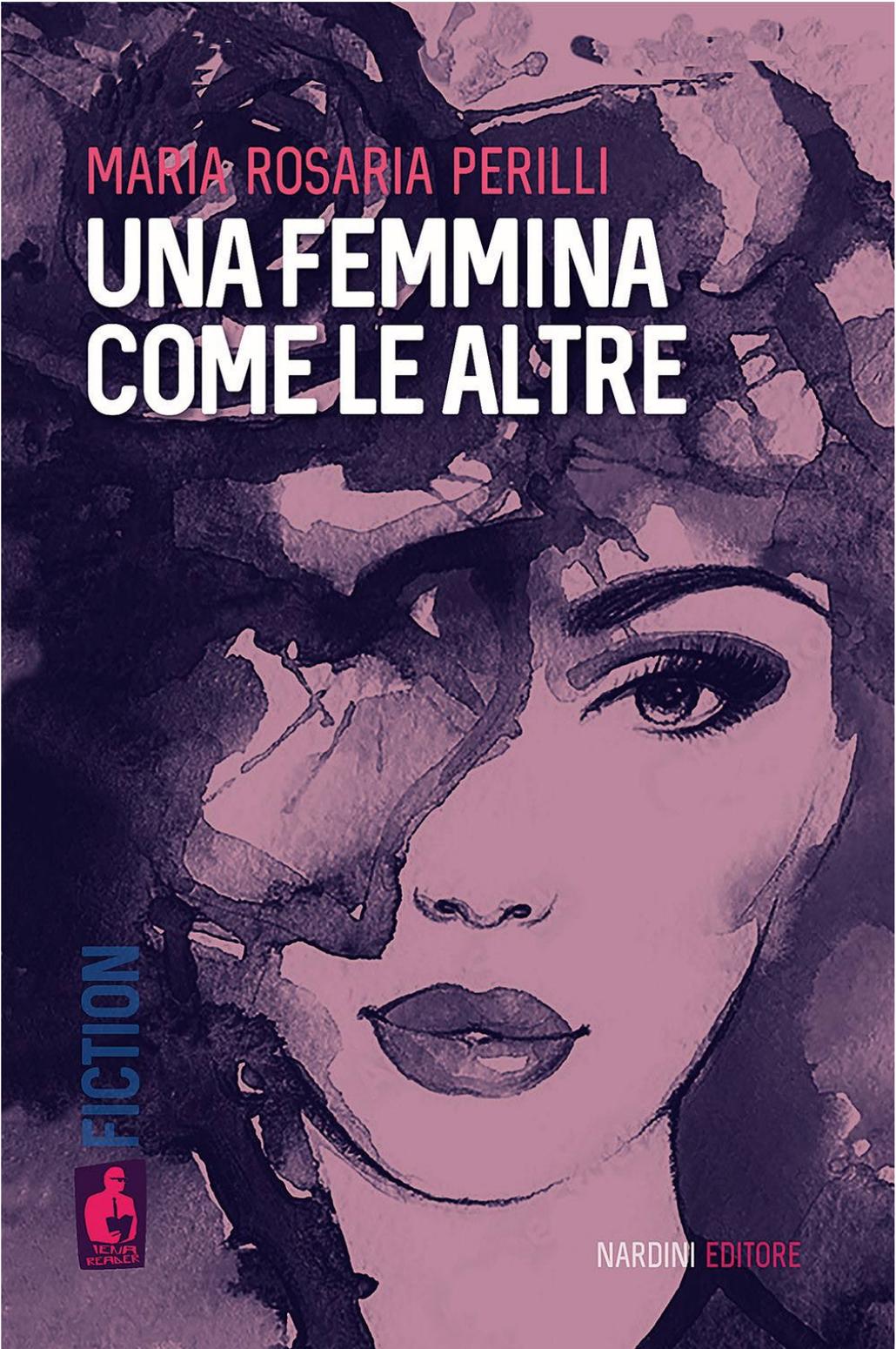
Annie Ernaux

Davide Galimberti, imprenditore milanese, si imbatte su Youtube nell'ultimo video di Maria Sole Ardinghi, blogger e influencer fiorentina. Da lì a Instagram dove alla manzoniana e, al tempo stesso, moderna maniera, osa rivolgerle discorso. Il commento vede in risposta un emoticon sorridente. Niente di più, tutto forse banale... ma sarà la presunta banalità a capovolgere le esistenze perché Davide e Maria Sole sono sposati, hanno matrimoni solidi, figli ormai adulti. Un'insidia social per un amore infedele ma anche il brano di un libro per srotolare una matassa ingarbugliata, "Vacci a letto, gli diceva, così sarà presto finita. Perché non ci vai a letto? gli ripeteva. Così vedrai che è una femmina come le altre, e sarà finita". A scrivere questa frase era Ignazio Silone in *Il segreto di Luca*.

Maria Sole sarà una femmina come le altre? Gli eventi si sviluppano soprattutto nei social, che nutrono la passione nella distanza e in simultanea sanno tradire, ingannare. Emergono i segreti dei protagonisti, mentre i giovani, personaggi positivi, sanno insegnare.

Maria Rosaria Perilli conferma il gusto intenso per una narrazione corposa, descrizioni coloratissime e linguaggio moderno, trattando in maniera esemplare tematiche contemporanee e creando un ulteriore punto di incontro fra la letteratura e il mondo vissuto nel quotidiano.

Maria Rosaria Perilli, autrice ormai affermata, unisce la sua grande comunicativa con una inusuale capacità di scrittura e il gusto per la narrazione. Ha scritto per Nardini Editore il noir *Nero Vanessa*, i due libri di viaggio letterario *Viaggio a Napoli*, di Charles Baudelaire e *Viaggio a Firenze*, di William Shakespeare, il romanzo *Le finestre di fronte*, il libro di poesia erotica femminile *Nuda in tacchi e*, nel 2022, *Dreamers*, 12 sognatori. Ogni volta una sorpresa felice, una



MARIA ROSARIA PERILLI
**UNA FEMMINA
COME LE ALTRE**

FICTION



NARDINI EDITORE

lettura che conquista, un linguaggio accuratissimo che sa cambiare ogni volta in funzione della storia e dei personaggi. Un'autrice come poche altre.

Una femmina come le altre
Maria Rosaria Perilli

Nardini Editore
Collana: Iena Reader Fiction giugno 2023
Pagine 252
ISBN 9788840414591
brossura con bandelle, cm. 13x20
€ 18,00

Abbiamo ricevuto

Tutti al cinema appassionatamente

75 anni di associazionismo a Livorno

Paolo Bruciati
Sillabe editore

Ho visto con i miei occhi cambiare la faccia di un paese con la nascita di un circolo del cinema, giovani e anziani si animavano improvvisamente e cominciavano a discutere.

Ho visto aspettare con ansia l'arrivo di un nuovo film e il nuovo film lasciare dietro di sé un'idea, un sentimento, qualche cosa che prima non c'era, e centinaia di abitanti di quel piccolo paese, che prima andavano a vedere il film con il bisogno di entrare nel giro dei giudizi del mondo, di sentirsi membri di una collettività dove chi fa qualche cosa la fa sempre come in rapporto agli altri.

Cesare Zavattini

Se non mancano studi e ricerche a raccontarci il rapporto speciale, l'affinità elettiva quasi, fra la città di Livorno e il cinema, è pur vero che mancava a tutt'oggi una ricognizione storica esaustiva di quel fenomeno diffuso e capillare che furono (e sono) i circoli, le associazioni, i cineforum che hanno innervato questo legame di contenuti e riflessioni.

Esito conclusivo di un'accurata ricognizione storica - a partire dall'immediato dopoguerra - il volume racconta le trasformazioni sociali, culturali e politiche della città di Livorno attraverso l'osservazione e classificazione delle numerose e multiformi associazioni che si sono occupate e ancora si occupano di cultura cinematografica, nella città che, fra le prime in Italia, ha aperto una sala cinematografica.

La parte introduttiva al libro a rimarcare invece l'importanza del valore nazionale e più generale dell'opera, è stata redatta dal presidente della FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, Marco Asunis: "Lettrice o lettore che ti appresti a leggere questo libro, pensalo come un tracciante illuminante della notte buia e tempestosa di questa nostra epoca. Consideralo come il momentaneo bagliore di una memoria collettiva offuscata, che schiarisce e da lucentezza a fatti e persone di una città, rendendoli patrimonio identitario condiviso. Questo di Paolo Bruciati è un racconto appassionante su Livorno, fatto di storie che scavalcano i muri del campanile per diventare sguardo di conoscenza nazionale, pensiero critico che va ben oltre l'idea schematica

di una semplice "ricognizione storica sull'associazionismo cinematografico a Livorno dal dopoguerra ad oggi", come l'autore vorrebbe farci credere. In questo bel libro di Bruciati emergono storie che hanno la forza di smuoverne altre, per me quasi dimenticate. Storie che si ricollegano al mio vissuto e alla mia terra, che il racconto ha fatto riemergere...".

*Tutti al cinema appassionatamente
75 anni di associazionismo a Livorno
Paolo Bruciati*

Sillabe

Formato (Cm): 15,5x23

Anno di Pubblicazione: 2023; Pagine: 240

Illustrazioni: 80 a colori e b/n

Copertina: plastificata con bandelle; € 25,00

ISBN 978-88-3340-383-0



La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Martedì 6 agosto 1957, pag. 3

La terra trema ad Hollywood sconvolta da un nuovo scandalo

Il processo degli attori contro la rivista Confidential. Il 'giornale' che racconta i fatti e rivela i nomi, si insinua nella vita privata dei divi per cercarvi quanto si presta a destare clamore - I casi di Maureen O'Hara, Gary Cooper e Anita Ekberg



Mino Argentieri

Ad Hollywood e a Beverly Hills, la terra trema sotto i piedi degli dei dell'Olimpo cinematografico. Dopo l'epurazione maccartista, l'incubo delle liste nere e delle delazioni, la mecca del cinema è sconvolta da un processo, che minaccia di estendersi come una macchia d'olio.

Sul banco degli accusati si trovano due riviste, «Confidential» e «Whisper», trascinate avanti al tribunale di Los Angeles da Maureen O'Hara e dal pianista Valentino Liberace, in seguito alla pubblicazione di una serie di articoli, che sembra ledano la rispettabilità e la dignità di alcuni tra i più rinomati attori cinematografici. Benché il numero degli interessati sia circoscritto, almeno 130 divi saranno chiamati a testimoniare dal Pubblico Ministero, il quale ha chiesto di procedere a porte chiuse, al fine di impedire la diffusione di particolari scabrosi ed imbarazzanti.

La richiesta del Pubblico Ministero ha placato le apprensioni di molti divi, assillati dalla ricerca di certificati medici e dalla paura di presentarsi in aula.

In tal modo, nei prossimi giorni, essi scenderanno sul terreno per scontrarsi con il loro irriducibile avversario: «Confidential».

Tirature immense

«Confidential» è una rivista a carattere scandalistico, che ha iniziato le pubblicazioni cinque anni fa ed ha raggiunto quattro milioni di copie di tiratura.

La dirige Robert Harrison, il giornalista più odiato di Hollywood, l'uomo a cui non sono sconosciuti i segreti della vita dei divi americani. Egli ha fatto di «Confidential» il giornale che racconta i fatti e rivela i nomi

La formula è scontata di Harrison, sa di diabolico. La sua forza di attrazione e di convinzione è determinata dalla pubblicazione di piccanti ed aggiornati servizi, documentati in ogni minimo dettaglio.

Gli articoli mantengono sempre quello che promettono nei titoli sensazionalistici — «Maureen O'Hara abbracciata nel corridoio 35», «Robert Mitchum, l'uomo che si presenta nudo a cena», «Che cosa faceva Doroty Dandridge nel bosco?» — e sono corredati da descrizioni fotografiche e fonografiche, in grado di incenerire il più accorto e riservato divo hollywoodiano.

«La verità non sporca nessuno» — sentenza Harrison e protetto dietro questa bandiera, l'enfant terribile della rotativa s'insinua nella vita privata dei divi per cercarvi quanto si presta a destare clamore.

Le imprese di «Confidential» sono ormai passate

alla storia del costume. Frank Sinatra è stato preso di mira mentre insieme a Joe Di Maggio effettuava una incursione in una camera da letto, ove si presumeva che Marilyn Monroe avesse dato convegno ad un certo individuo.

Gloria de Haven è stata colta, in assenza del marito, fra le braccia di Jeff Chandler, padre di numerosa prole. Un piccolo flirt tra Diana Dors e Rod Steiger è venuto alla luce grazie alle indiscrezioni filtrate attraverso massicce pareti, così come le avventure di Rex Harrison con Kai Kendall.

Eartha Kitt, la sensuale cantante negra, si è vista presentare nei panni di una divoratrice di uomini da film del 1920 mentre Liberace è rimasto di stucco nell'apprendere che l'opinione pubblica era informata sui rapporti extra professionali col suo agente pubblicitario, esponente del sesso maschile.

All'offensiva di Harrison, gli incriminati hanno risposto con una ondata di citazione per danni, ma da Gary Cooper a Hedy Lamar, da Tab Hunter a Errol Flynn, da Doris Duke a Corinne Calvet, da Clark Gable a Lana Turner e numerosi altri, i nomi dei divi chiamati in ballo da «Confidential» sono andati moltiplicandosi vertiginosamente.

La reazione è stata talmente vibrante da attirare l'attenzione del Senato, che ha demandato ad una apposita commissione l'incarico di estendere al mondo del cinema l'inchiesta sulle agenzie private d'informazione.

La patina gialla.

A gettare una patina «gialla» sulla vicenda, infine, è sopraggiunto un incidente di caccia, nel quale Robert Harrison ha rischiato di chiudere i suoi giorni a causa di un colpo di fucile, inavvedutamente esploso da un ex attore ed avventuriero, Richard Weldy, entrato in rapporti d'affari con il direttore di «Confidential».

Appena si sparse la notizia dell'incidente, ad Hollywood si trasse un respiro di sollievo ma Harrison deluse le aspettative di chi pensava, con soddisfazione malcelata, al suo funerale ed è tornato a recitare il ruolo di colui che disturba il prossimo.

L'abilità, la fortuna e il segreto di Harrison consistono nella ramificata rete d'informatori alle sue dipendenze.

«Confidential» è, infatti, collegato alla «Hollywood Research Inc», una agenzia, di cui fanno parte Fred e Marjore Meade, ambedue coinvolti nel processo di Los Angeles.

I metodi investigativi adottati dalla «Hollywood



Research Inc» potrebbero essere ispirati alla fantasia del più estroso autore di romanzi gialli. Per mesi gli agenti agli ordini di Harrison hanno taccheggiato e spiato Anita Ekberg e Anthony Steel, non ancora involati a nozze, nella speranza di carpire una immagine, capace di provocare scandalo.

Si è arrivati ad affittare un appartamento, dislocato di fronte alla abitazione della diva, per appostare due operatori, che sono riusciti a «riprendere» la Ekberg nel bagno, nell'atto di abbandonarsi a compromettenti effusioni con il giovane attore inglese.

Altri hanno fatto ricorso al sistema delle incisioni su microscopici magnetofoni, nascosti nell'interno di orologi da polso.

Le intercettazioni telefoniche sono diventate lo strumento del giorno e i ritrovati della tecnica moderna sono serviti a superare barriere altrimenti inviolabili.

Nella caccia all'indiscrezione, vengono già impegnati orecchi elettronici, che permettono di captare una conversazione sino a 3 chilometri di distanza, vernici plastiche, conduttori degli impulsi elettrici e tele-trasmettitori tascabili.

Ogni tanto, l'esercito degli informatori subisce qualche defezione ma il tradimento è duramente pagato. Ne sa qualcosa Philip Irwin, il detective che, dopo avere risposto esaurientemente alle domande della commissione senatoriale d'inchiesta, è stato assalito nottetempo e percorso a sangue da un gruppo di misteriosi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

malviventi.

Ma il fenomeno delle investigazioni private va al di là della dorata cerchia hollywoodiana e investe la intera nazione.

Agiscono attualmente negli Stati Uniti 1.500 agenzie autorizzate con relative filiali, sparse in tutta l'Unione, e oltre 100.000 agenti e confidenti.

Secondo una inchiesta svolta da William Richardson, ex direttore del quotidiano delle forze armate americane durante l'ultima guerra, queste agenzie hanno una mole di affari che ruota attorno ai 175 miliardi e una prolifica pubblicistica «riservata», valutabile a circa 2.000 bollettini, ai quali sono abbonati alberghi, ditte industriali e commerciali.

Perkins, «La vita privata è in vendita» sostengono organizzazioni professionali e religiose, «E' una Dunkerque della democrazia, sul piano morale, politico e psicologico», ha affermato un famoso giurista.

Il processo, testé iniziatosi, dirà in termini giuridici se l'attività delle due riviste e della «Hollywood Research Inc» è compatibile con le leggi americane e sancirà la fine o il proseguimento delle esplorazioni di Harrison e compagni.

Tuttavia, sin da adesso, si può anticipare un giudizio su quanto sta accadendo. Lampante, anzitutto, appare la preoccupazione dei magnati di Hollywood, i quali da parecchio tempo si sforzano di fare dimenticare le orge, le stravaganze del «sex age» e i trascorsi poco edificanti del melieu cinematografico.

Gli uffici pubblicitari delle grandi ditte sono stati mobilitati per dipingere a rotori rosei la vita privata dei divi in modo da farli figurare, in omaggio ad una concezione puritana e ipocrita, generosi e cristallini, immacolati e rispettabili, laboriosi e assennati.

Harrison e colleghi hanno rotto le uova nel paniere di chi ha tentato di trasformare la facciata di Hollywood in qualcosa di simile ad un educando o ad un ministero.

Indubbiamente, egli non ha ambizioni moralizzatrici, l'intento speculativo, e probabilmente ricattatorio, balza evidente alla lettura degli articoli di «Confidential» ma il caso aperto, lo scandalo non è pensabile se non in relazione allo «star system».

Nel giro di un cinquantennio, Hollywood è divenuta la più grande fucina di miti del secolo. Ha promosso uomini comuni, lavoratori di dubbia particolare categoria, al rango di divinità, adorate ed idoltrate da milioni di fans, sottoposti al bombardamento massiccio di campagne pubblicitarie a base di fatterelli privatissimi. Adesso l'apprendista stregone non controlla le forze scatenate: s'inalbera perché qualcuno, visto che il pubblico doveva interessarsi alla dieta di Corinne Calvet, ha ritenuto legittimo occuparsi della gente con cui l'attrice passa le serate, e prova a ricorrere ai ripari. Non crediamo che ci riuscirà proprio perché il processo si svolge nelle aule di un tribunale mentre è assente il maggiore, il vero imputato.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Mercoledì 20 febbraio 1946, pag. 2

Lo difendo il teatro



Umberto Barbaro

Anni fa Silvio D'Amico, tenacemente aggrappato alla distinzione dell'arte in genere, s'ingarbugliò in una strana contraddizione.

«La lirica — egli scrive-

va — soggettiva per eccellenza, non presuppone integrazioni e collaborazioni; è espressione totalmente libera e indipendente. Quindi l'interprete, in essa, è un intruso. Quel tanto di suo che l'attore, personalità distante da quella del poeta, porta inevitabilmente nella sua interpretazione, è un'aggiunta che la grammatica si sforza di contenere nelle limitazioni ad essa imposte, è un'impurità cui essa, deve praticamente sottostare». (Silvio D'Amico, Maschere, 1921).

A questa tesi del D'Amico io opposi, già da tempo, che «bisogna anzitutto tenere per fermo che nessun'opera d'arte è riproducibile se non a condizione di perdere il suo originario e assoluto valore, quello per cui essa è appunto arte: la sua forma peculiare, il suo intraducibile linguaggio. Si è perciò detto e ripetuto che i quadri necessitano di visione diretta e che la fotografia ha più nociuto che non giovato alla conoscenza delle arti figurative, che i quadri non si possono copiare né falsificare, e che, perfino le repliche dovute alla stessa mano dell'autore, sono opere sostanzialmente diverse. Così come le traduzioni che possono essere (Croce) belle e infedeli o brutte e fedeli ma che non sono mai riproduzioni dell'originale, verso il quale forse il peggior atteggiamento del traduttore è quello della mezza fedeltà a freddo (De Lollis), proprio come nell'amore. E nel teatro. Il D'Amico condanna tutta la poesia drammatica, come bisognosa d'interpretazione e integrazione (dunque inespressa e monca), e dall'altra condanna anche tutta l'arte, cosiddetta rappresentativa, in quanto affetta di ineliminabile impurità cui essa deve praticamente sottostare».

Qualche cosa di simile avevo ripetuto su queste colonne, sostenendo il diritto della regia a considerare il testo letterario come pretesto per lo spettacolo. E Silvio D'Amico mi si rispondeva, sul settimanale *Domenica*, con la sua vecchia tesi, solo così emendata parzialmente: «Nel testo di un dramma possono coesistere un'opera letteraria e un'opera di teatro. Come opera letteraria essa è già compiuta in sé, non attende nessuna integrazione; da quando il poeta vi ha posto la parola fine la sua vita è perfetta. Ma come opera di teatro (ambiguo, fanciullesco, misterioso e affascinante fenomeno fra l'estetico e il pratico) essa attende l'integrazione scenica».

La nuova posizione dell'illustre critico assolve finalmente la poesia drammatica dall'accusa

di incompletezza e la restituisce così all'arte. Ma la conferma dell'impurità e della praticità dello spettacolo conferma anche l'effettiva condanna di esso: dell'arte cioè della regia e della recitazione. Proprio di quelle arti cui il D'Amico ha dedicato tutto il suo talento e la sua attività.

Il primo scritto è del 1921. Ci son voluti cioè 25 anni perché D'Amico si liberasse di metà del suo errore. Se ce ne volessero altri 25 per liberarsi dell'altra metà, sommerebbe a mezzo secolo il tempo necessario per stabilire che il teatro è, in toto, arte.

Alla mia nota che dava notizia della costituzione di un Centro Sperimentale Filodram-



matico e della Compagnia Stabile del Teatro del Popolo, e che opponeva questa azione popolare alla sconsolante decadenza del nostro teatro, ha risposto, su queste stesse colonne, Gerardo Guerrieri. Egli non fa però che confermare questa decadenza e solo accenna a qualche causa di essa e a qualche possibile eccezione; cause ed eccezioni che io sono lungi dal negare o dal misconoscere. Ma le eccezioni confermano le regole e il lumicino manzoniano serve solo a vedere il gran buio tutt'intorno.

Quello che dispiace, e che avvalora ancora di più la mia tesi, e la sfiducia, anche nel Guerrieri, verso l'iniziativa, è l'ironia con cui egli ne parla come di «palingenesi» che è vano attendersi dai miei «cari dilettranti».

Sono dunque io — chi ben guardi — che difendo il teatro: contro D'Amico nella sua artisticità, come testo e come spettacolo; e contro Guerrieri, nelle forze popolari e sane che vogliono restituirlo alla sua dignità.

Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 04 luglio 2023 al 25 agosto 2023

Daniela Murru legge Gramsci (CLXIV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale speciale di Turi: 4 gennaio 1932. | 25.08.2023 | 04:00 | <https://shorturl.at/lFKQY>

I dimenticati #99 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Novantunesima puntata: Gustaf Gründgens. Conduce Virgilio Zanolli. | 24.08.2023 | 17:09 | <https://shorturl.at/dgzGL>

I Premi Strega | Ventinovesima Puntata - Guglielmo Petroni, vincitore nel 1974 con "La morte del fiume" (Mondadori, 1974). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 23.08.2023 | 06:27 | <https://shorturl.at/qWY69>

Daniela Murru legge Gramsci (CLXIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 28 dicembre 1931. | 18.08.2023 | 04:48 | <https://shorturl.at/lmKRV>

I dimenticati #98 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Novantottesima puntata: Soad Hosny. Conduce Virgilio Zanolli. | 17.08.2023 | 16:52 | <https://shorturl.at/lmnO4>

Puntata speciale dedicata a Michela Murgia | Breve biografia, trama e incipit di "Accabadora" (Einaudi, 2009). Conduce Maria Rosaria Perilli. | 16.08.2023 | 06:51 | <https://shorturl.at/chlzD>

Daniela Murru legge Gramsci (CLXII) | Lettura delle lettere scritte da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias ed alla cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 21 dicembre 1931. | 11.08.2023 | 05:25 | <https://shorturl.at/jmzD1>

Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Novantasettesima puntata: André Luguet. Conduce Virgilio Zanolli. | 10.08.2023 | 16:06 | <https://shorturl.at/ntHX7>

Schegge di cinema russo e sovietico | Ventitreesima Puntata - "Mosca non crede alle lacrime" di Vladimir Menshov, la guerra in Ucraina e parole di pace. Conduce Antonio Vladimir Marino. | 09.08.2023 | 26:18 | <https://shorturl.at/euBQ5>

I Premi Strega | Ventottesima Puntata - Manlio Cancogni, vincitore nel 1973 con "Allegri, gioventù" (Rizzoli, 1973). Trama e incipit Conduce Maria Rosaria Perilli. | 09.08.2023 | 06:49 | <https://shorturl.at/flwQ4>

Taccuini incredibili di incredibili registi | Tredicesima Puntata - I vestiti (altri)

dell'Imperatore - il Cinema necessario di Nico d'Alessandria. Conduce Patrizia Salvatori. | 28.08.2023 | 09:3120 | <https://shorturl.at/defY3>

Daniela Murru legge Gramsci (CLXI) - della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 14 dicembre 1931. | 28.07.2023 | 04:20 | <https://shorturl.at/luzUX>

I dimenticati #96 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Novantaseiesima puntata: Seeta Devi. Conduce Virgilio Zanolli. | 27.07.2023 | 05:51 | <https://shorturl.at/hPQU4>

I Premi Strega | Ventisettesima Puntata - Giuseppe Dessì, vincitore nel 1972 con "Paese d'ombre" (Mondadori, 1972). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 26.07.2023 | 05:51 | <https://shorturl.at/bgiNT>

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Quindicesima Parte - "El", un film maledetto. Conduce Roberto Chiesi. | 25.07.2023 | 06:01 | <https://shorturl.at/exLo8>

Daniela Murru legge Gramsci (CLX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 14 dicembre 1931. | 20.07.2023 | 04:29 | <https://shorturl.at/hEJ37>

I dimenticati #95 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Novantacinquesima puntata: Audie Murphy. Conduce Virgilio Zanolli. | 20.07.2023 | 15:17 | <https://shorturl.at/mtuH5>

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXXVI) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al ricordo di Francesco Nuti. | 20.07.2023 | 05:41 | <https://shorturl.at/gopBT>

I Premi Strega | Ventiseiesima Puntata - Raffaello Brignetti, vincitore nel 1971 con "La

spiaggia d'oro" (Rizzoli, 1971). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 19.07.2023 | 04:41 | <https://shorturl.at/bdBQ1>

Taccuini incredibili di incredibili registi | Dodicesima Puntata - Hal generation. Il cinema di Hal Ashby. Conduce Patrizia Salvatori. | 18.07.2023 | 09:49 | <https://shorturl.at/imwMY>

Daniela Murru legge Gramsci (CLIX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale speciale di Turi: 10 dicembre 1931. | 14.07.2023 | 02:15 | <https://shorturl.at/puwHU>

I dimenticati #94 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Novantaquattresima puntata: Silvana Roth. Conduce Virgilio Zanolli. | 13.07.2023 | 15:35 | <https://shorturl.at/ahzT3>

I Premi Strega | Venticinquesima Puntata - Ada D'Adamo, vincitrice nel 2023 con "Come D'Aria" (Elliot, 2023). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 12.07.2023 | 07:55 | <https://shorturl.at/ehGSY>

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Quattordicesima Parte | "Los olvidados - I figli della violenza". Conduce Roberto Chiesi. | 11.07.2023 | 09:30 | <https://shorturl.at/cwxFV>

Daniela Murru legge Gramsci (CLVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 7 dicembre 1931. | 07.07.2023 | 06:38 | <https://shorturl.at/jrEO2>

I dimenticati #93 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Novantatreesima puntata: Lino Carenzio. Conduce Virgilio Zanolli. | 06.07.2023 | 14:17 | <https://shorturl.at/cjsIX>

Schegge di cinema russo e sovietico | Ventiduesima Puntata - "Noi del Jazz" di Karen Shakhnazarov, la guerra in Ucraina, la Palestina e Moni Ovadia. Conduce Antonio Vladimir Marino. | 05.07.2023 | 19:03 | <https://shorturl.at/dfuN7>

I Premi Strega | Ventiquattresima Puntata - Guido Piovene, vincitore nel 1970 con "Le stelle fredde" (Mondadori, 1970). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. | 05.07.2023 | 06:38 | <https://shorturl.at/eHKT4>

Taccuini incredibili di incredibili registi | Undicesima Puntata - Malle alla Vague - Il cinema di Louis Malle. Conduce Patrizia Salvatori. | 04.07.2023 | 08:24 | <https://shorturl.at/hijr2>

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 (LXXIV)

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



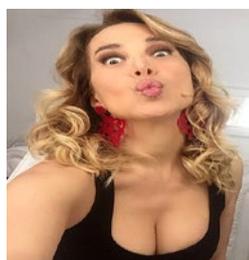
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Concita De Gregori



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



Vittorio Feltri



Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Omaggio

Indiana Jones e l'ultima crociata (1989) di Steven Spielberg

Noi non seguiamo mappe di tesori nascosti e la x non indica, mai, il punto dove scavare.

Indiana Jones (Harrison Ford) ai suoi studenti a lezione

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.cineclubalphaville.it

www.conseguenze.org

www.cinematerritorio.wordpress.com

www.circolozavattini.it

www.facebook.com/diaridicineclub

www.facebook.com/diaridicineclub/groups

www.officinavialibera.it

www.ilpareredellingegnere.it

www.aamod.it/link/

www.usnexpo.it

Diari di Cineclub

www.prolocosangiovanivaldarno.it

www.cineclubgenova.net

www.losquinhos.it

www.associazionearc.eu

www.domusromavacanze.it

www.isco-ferrara.com

www.bookciakmagazine.it

www.bibliotecadelcinema.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.cinecircularomano.it

www.davimedia.unisa.it

www.radiovenere.com/diari-di-cineclub

www.teatrodellebambole.it

www.perseocentroartivisive.com/eventi

www.romafilmcorto.it

www.piccolocineclubtirreno.it

www.cineforumdonorione.com

www.cinecordia.it/wordpress

www.crcposse.org

www.cineclubinternazionale.eu

www.cinemanchio.it

www.associazionebandapart.it/

www.bibliotecaviterbo.it

www.cinenapolidiritti.it

www.unicaradio.it/wp

www.cinelatinotrieste.org

<https://suonalancorasam.com>

www.lombardiaspettacolo.com

www.tottusinpari.it

www.scuoladicinemaindipendente.com

Ilmarxismo.libertario.it

www.armandobandini.it

www.fotogrammadoro.com

www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com

www.teatriamocela.com

www.visionandonellastoria.net

www.firenzearcheofilm.it/link

www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub

www.edinburghshortfilmfestival.com/contact

www.lunigianacinemafestival.movie.blog

www.artnove.org/wp

www.cinemaeutopia.it

www.festivalcinemasicilia.org

www.cinemaesocietaschool.it

www.sudsigira.it

www.culturalife.it

www.istitutocinematografico.org

www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2

www.magiadellaluce.com

www.globalproject.info/it/resources

www.rassegnalicondia.it

www.associazionecentrocelle.it/it

www.festivaldelcinemalbanese.it

www.apuliawebfest.it

www.carboniafilmfest.org/it/

Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società

www.festivalfike.com

www.sentierofilm.com

www.cinemainospedale.it

www.lafestadeifollinola.wordpress.com/

www.accordiedisaccordi.it/partner/



Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:

<https://bit.ly/2JA5tOx>



Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:

<https://bit.ly/2YEmrjr>

