

Pierfrancesco UVA*

Le Vite degli altri



"Le Vite degli altri" (Aprile 2024) di Pierfrancesco Uva

La zona d'interesse - Il privilegio di vivere sull'orlo dell'abisso



Alessandra Fagioli

Quando ad Adolf Eichmann, durante il suo processo a Gerusalemme nel 1961, chiesero se si fosse reso conto che le condizioni in cui venivano deportati gli ebrei nei campi di concentramento erano tali per cui molti di loro non arrivavano vivi nemmeno laddove li si voleva sfruttare come forza lavoro, lui rispose affermativamente, tanto da fregiarsi che nel tempo era riuscito a "ottimizzare" il trasporto ferroviario dei deportati, del quale era coordinatore e responsabile, in modo da ridurre consistentemente i decessi prima che i treni arrivassero a destinazione. Lungi dall'essere un burocrate mediocre e impotente ebbe a precisare di avere svolto il suo lavoro non solo in obbedienza al sistema cui non si poteva sottrarre (difesa principale di tutti i gerarchi nazisti), ma secondo un'accuratezza professionale mirata ad assolvere al meglio le proprie funzioni.

Quello che spesso è stato frainteso nel concetto di "banalità del male", argomentato da Hanna Arendt presente a quel processo, è che si intendesse l'essere normale, mediocre, persino ridicolo del carnefice, quando invece si alludeva proprio a quello zelo pedante, a quello scrupolo fervido con cui si gestiva la macchina dello sterminio come se si trattasse di una qualsiasi catena di produzione.

Anche Rudolf Höss, primo comandante di Auschwitz, dimostrò di essere un funzionario esemplare e abilissimo manager non solo nella costruzione dello stesso lager e nella gestione dei vari crematori, ma soprattutto nel sapiente

utilizzo dello Zyklon B, un gas a base di acido cianidrico molto più veloce a uccidere rispetto al monossido di carbonio utilizzato nei primi centri di sterminio. Si vantava inoltre di aver escogitato un sistema di gassazione assai più efficiente grazie al "crematorio ad anello" basato sul concetto di catena di montaggio, talché mentre una camera si raffreddava per far entrare altri prigionieri la successiva poteva bruciare il suo "carico" in modo da accelerare i processi di eliminazione, date le sempre più crescenti masse che venivano internate.

Come in Eichmann, dunque, l'operosità e l'ingegno - insieme a quell'ideologia dell'oggettività basata sulla visione di una realtà oggettiva del tutto indipendente dall'attività della coscienza - fanno apparire Höss un uomo ligo al suo dovere più che un carnefice spietato, un lavoratore indefesso più che un brutale esecutore. La sua "banalità" era proprio nel non avere una propria determinazione individuale, nell'agire come subalterno alle disposizioni di alcuni e allo stesso tempo come artefice della morte di altri, anch'egli un mero anello della catena.

Il film di Jonathan Glazer *La zona d'interesse* (2023) si concentra proprio su questa figura e la relativa famiglia ritratta nell'ordinaria quotidianità contigua al campo di Auschwitz. Per la verità altri film avevano affrontato le vite dei comandanti dei campi di sterminio, in particolare *Il bambino col pigiama a righe* (2008) raccontava di un ufficiale nazista trasferito con la famiglia presso un lager per dirigerlo. Ma lì l'abitazione del comandante era tetra e inquietante. Circondata solo da campi incolti e frequentata da austeri soldati e prigionieri asserviti. I figli erano isolati, non andavano a

scuola e venivano indottrinati da un severo istitutore. Il bambino del titolo si annoiava, non aveva amici e non poteva allontanarsi, finché un giorno non trovava un valico per uscire dal cortile e avventurarsi all'esterno, fino a raggiungere il confine del campo. Per poi riuscire a entrarvi, nell'intento di aiutare il bambino prigioniero a cercare il genitore, trovandovi al contrario la morte proprio nel crematorio amministrato dal padre.

Nel film di Glazer invece la residenza del comandante è rappresentata da una villa luminosa con servitù, un ampio giardino e una piscina con scivolo. I figli di Höss vanno a scuola, la moglie cura la casa e coltiva fiori, tutta la famiglia suole fare picnic nei boschi limitrofi, bagni al fiume e gite in canoa. Un mondo bucolico, insomma, scandito dalla spensieratezza e il relax. Se non fosse per la contiguità con la fabbrica della morte che appare solo all'orizzonte, attraverso le dense fumate emesse dalle ciminiere dei crematori, e che soprattutto si sente, attraverso rumori meccanici, ripetuti, suoni ovattati o stridenti, grida lontane e voci spezzate: tracce sonore di un'attività continua, imperterrita, consegnata soltanto alla nostra immaginazione.

Per la verità Glazer prende le mosse dall'omonimo libro di Martin Amis che sviluppa una narrazione a tre voci: quella di Golo, nipote di un gerarca nazista che pretende di amare la moglie del comandante del campo, quella di Paul Doll, direttore del lager dall'indole vittimista sempre ubriaco e delirante, e quella di Szmul, capo del Sonderkommando e alacre collaboratore del processo di sterminio. Il tutto all'interno della "zona d'interesse" del Kat Zet,

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
 il campo di Auschwitz. Ma la storia narrata è dissacrante, i personaggi sono grotteschi, i toni degni di una commedia sarcastica, lad-dove attraverso la satira l'autore vuole denunciare l'orrore.

Glazer però decide di sottrarre alla storia questa carica corrosiva, oltre che i personaggi, per osservare con distacco l'ordinaria attività di Höss e famiglia. Colloca le cineprese in luoghi nascosti in modo da rendere liberi gli interpreti di muoversi a piacere senza sentirsi condizionati dal set. Li riprende nelle loro quotidiane faccende mentre mangiano, vanno a letto, giocano, si divertono, fanno riunioni e ricevono ospiti. Le inquadrature sono piatte, distanti e rendono ancora più asettica questa dimensione apparentemente incontaminata. Solo a tratti vengono mostrati alcuni elementi inquietanti: Höss che illustra ai colleghi le nuove strategie di "liquidazione" adottate nel campo, la moglie che si compiace di indossare allo specchio alcune pellicce confiscate ai deportati, un bambino distratto da qualche rumore esterno che si affaccia alla finestra e poi torna tranquillo a giocare. Le fiammate sullo sfondo e soprattutto la sinistra colonna sonora dell'orrore non arriva nemmeno a sfiorare l'assuefazione di chi vi abita accanto.

Ma il regista si spinge oltre. "Drammatizza" un altro aspetto della storia ancora più disarmante. Proprio per le sue capacità gestionali e gli ottimi risultati raggiunti Höss venne promosso e trasferito a Berlino per prendere in mano il coordinamento dei vari centri di sterminio. Ma lungi dall'esserne contento temporeggiò a dirlo alla moglie e quando si decise a farlo alcuni testimoni riferirono che lei fece una scenata. Non ne voleva proprio sapere di

andarsene da lì. Nel film il confronto tra i coniugi su un pontile in riva al fiume, dove la moglie aveva raggiunto il comandante che non voleva discutere con lei, è un momento di grande tensione, dove si celebra un vero "dramma" familiare: la separazione decretata dalla risolutezza della donna, in modo somnesso e contenuto, ma quanto mai incongruo rispetto alla situazione. Perché quel confino a ridosso della macchina dello sterminio è con-



siderato un privilegio. Non solo un'isola felice, non solo un Eden insperato, ma qualcosa di irrinunciabile. E questa è una delle "scollature" più grandi che si verifica tra noi spettatori e i protagonisti. Il loro dramma è inattigibile da parte delle nostre coscienze: la donna resta con i bambini accanto alle urla dei condannati e Höss elabora la perdita di quel benessere baciando commosso il proprio cavallo.

Ma anche quando si esce da quella "zona d'interesse" e si segue il comandante nella sua nuova attività cittadina lo sguardo di Glazer è

sempre discosto, remoto. Inquadra le riunioni dove si pianifica l'annientamento con riprese dall'alto, razionali, geometriche; riprende in maniera acritica e distante gli incontri di lavoro nelle stanze del potere, così come i ricevimenti degli ospiti nei palazzi signorili. Con un salto nel presente mostra anche le metodiche pulizie dei locali appartenuti ai lager, ora diventati sale da museo con tanto di ammassi di scarpe e vestiti sotto teca. L'approccio straniante è lo stesso, quasi a calcare la "distanza morale" di quelle persone che non solo rendevano possibile il genocidio ma vi convivevano serenamente.

Persino quando Höss, scendendo le scale di un palazzo dopo un ricevimento in suo onore, è costretto a reggersi a una balaustra assalito dai conati di vomito, lo sguardo di Glazer rimane distante, lo oggettivizza, non mostra una crisi di coscienza ma solo la reazione di un corpo che assurge al ruolo di simbolo. Così le parole del regista: *"In quella scena vediamo la verità sul corpo, che rivela le bugie della mente. Che rivela ciò che siamo, invece delle strutture che mettiamo su per creare l'immagine che abbiamo di noi stessi. Il corpo non ha questo lusso. In quel momento vediamo una verità fisica. Quell'uomo che vomita non è un personaggio, è l'orrore reale. La cenere delle persone che ha aiutato a uccidere sono dentro di lui. È l'orrore."*

E la potenza di questo film è proprio nella sua intrinseca carica metaforica. Non mostra, non denuncia, non giudica. Ma evoca attraverso sguardi collaterali, echi lontani e richiami simbolici quello che non si potrà mai esprimere fino in fondo. Ed è forse questa la cifra che turba di più: si può cercare di attingere all'indicibile attraverso il contrasto, l'inaudito, l'assurdo.

Alessandra Fagioli



Il fascino discreto del montaggio cinematografico. Diari di Cineclub ha dialogato con Roberto Perpignani

E Jancsó mi disse: "Voglio un montaggio alla Godard!"

Unanimemente riconosciuto come uno dei maggiori montatori italiani, Roberto Perpignani ha lavorato a oltre 150 lungometraggi e a un numero imprecisato di corti. Dunque, in una singola conversazione risulta impossibile ricostruirne per intero l'attività. Per questo, nell'intervista che segue, ci siamo soffermati su quegli aspetti che meglio suggeriscono il suo approccio originale all'arte cinematografica. Tra questi, la spinta a riflettere sull'apporto del montaggio e la volontà di misurarsi con i progetti più diversi, mantenendo sempre un piglio sperimentale. Ovviamente, non mancano riferimenti alle collaborazioni più importanti e durature, come quella con Paolo e Vittorio Taviani. E, come potranno verificare i lettori, in più passaggi emergono elementi utili a una piena conoscenza della complessa vicenda del cinema italiano



Stefano Macera

Una cosa che ti distingue da altri montatori, italiani e non, è l'aver dato vita a una produzione saggistica. Si possono citare, in tal senso, gli scritti raccolti nel volume Dare forma alle emozioni (Falsopiano, 2006). Da dove deriva

questa tua spinta riflessiva?

A dire il vero, nel mondo del montaggio italiano non sono mai mancate le personalità sofisticate. Si pensi a Eraldo Da Roma, che era stato un cantante lirico e che è ricordato soprattutto per la collaborazione con Rossellini; o a Mario Serandrei, il cui nome è legato a Luchino Visconti. Entrambi, pur essendo colti, non hanno proposto delle riflessioni organiche sulla propria attività. Particolare è poi il caso di Nino Baragli: una persona formatasi totalmente sul campo (ovvero nella moviola di Eraldo, di cui era il nipote), che però riusciva ad avere intuizioni originali e legate alla struttura semantica di un film. Per quanto mi riguarda, pensare alla figura del montatore è diventato presto centrale. Strada facendo ho capito una cosa: che quello che è percepito dai più come un semplice tecnico, fornisce spesso un contributo fondamentale all'opera cinematografica, risultandone quindi un co-creatore 'ghost'.

Nella tua attività ha avuto e ha tuttora un grande rilievo l'insegnamento

Io ho cominciato a insegnare Montaggio al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1976. Non ho mai inteso la mia docenza in quanto legata a un insegnamento esclusivamente materiale, bensì come un ponte tra una dimensione realizzativa e una più concettuale. Ciò mi ha portato a comunicare meglio con i ragazzi laureati che, via via, sono approdati al Centro. Il punto è che i Dipartimenti di Discipline dello Spettacolo offrono spesso una solida formazione storico-critica, ma certo non preparano alla vera e propria attività elaborativa o creativa. Comunque, con i miei studenti ho potuto esplorare i mille paradossi del montaggio cinematografico. Partendo dagli iniziatori che spesso accostavano punti di vista non coerenti, senza necessariamente disorientare lo spettatore. Anzi era quest'ultimo, in ultima analisi, a dare coerenza a quel che si vedeva. E che dire dei dettagli nei film di Sergej Ejzenstejn e di Orson Welles: veri e propri centri di irradiazione del senso drammatico, come ho potuto dimostrare concretamente ai

miei 'giovani apprendisti'.

Ci puoi parlare delle tue collaborazioni con studiosi e docenti universitari di storia del cinema?

Diciamo che, con ognuno di loro, il rapporto ha presentato caratteri diversi. Ad esempio, con Mino Argentieri c'era, a monte, anche un legame affettivo. Peraltro ci accomunava l'adesione a un preciso progetto culturale, sociale e politico: quello del PCI. Il cinema per noi era un elemento centrale del contributo della cultura alla trasformazione del paese. Va det-



Roberto Perpignani (20 aprile 1941)



Roberto Perpignani e Mino Argentieri in una lezione tenutasi alla cattedra di Storia del cinema all'Università L'Orientale di Napoli

to che Mino esprimeva queste istanze in modi articolati e intelligenti, dunque senza le cadute nello schematismo di tanti altri. Poi vi è stato l'incontro con Gian Piero Brunetta, che rimanda soprattutto a un importante progetto editoriale. Egli ha curato una monumentale *Storia del Cinema Mondiale*, articolata in vari volumi. Per il Volume V (*Teorie, Strumenti, Memorie*, Einaudi 2001) mi ha chiesto 30 pagine sul montaggio. Io, alla fine, gliene ho consegnate 70...

E non ti ha fatto problemi?

Ricordo che, un mese dopo aver accettato la sua proposta, mi telefonò, chiedendomi a che punto ero. Gli risposi che ero arrivato a 30 pagine ma stavo ancora trattando Griffith. Lui mi disse, ma bisogna affrontare anche il montaggio sovietico. E io: saranno altre 30 pagine. E lui ancora: e il passaggio al sonoro, il montaggio del cinema classico, quello del neorealismo? Su quest'ultimo punto mi sono permesso di rivolgergli un'obiezione. In senso proprio non si può parlare di un montaggio del neorealismo, perché questo movimento si attiene alle regole del montaggio classico, solo che le

finalizza a un modo diverso di guardare la realtà. Alla fine, tagliando progressivamente, mi sono attestato sulle 70 pagine, pur spaziando, di ragionamento in ragionamento, dalle metope dei templi greci al montaggio attuale, in digitale. Il mio scritto è passato con questa lunghezza anche perché era saltato uno dei contributi previsti. Nel complesso si è trattato di un'esperienza importante, così come gratificanti sono state la collaborazione e la stima con Giorgio Tinazzi.

Ce ne puoi parlare?

Tinazzi ha sempre insegnato all'Università di Padova e, al principio degli anni 2000, mi ha invitato in quella sede per svolgere 3 giornate di studio e sul montaggio e sul cinema in quanto aggregatore di esperienze formali diverse. Alla fine di tutto, mentre stavo per scappare, così da andare alla stazione, Giorgio mi ha fermato e si è rivolto agli studenti in questi termini: "vedete, noi esaminiamo i film muovendo da un approccio pluralistico. Siamo anche bravi nel confrontarci con un'opera cinematografica passando da un criterio analitico all'altro. Ma la nostra indagine si svolge dal di fuori. Ovvero da un'opera che ci appare conclusa, chiusa in uno schermo. Roberto, invece, ci ha portato dietro allo schermo, ci ha fatto vedere le cose dall'interno, permettendoci di entrare nei processi di realizzazione dei film". Questo riconoscimento, che testimonia una sensibilità rara nel mondo accademico, mi ha spinto a elaborare di più, nonché a cogliere maggiormente la specificità del mio ruolo.

In effetti, Tinazzi è portatore di un approccio innovativo. Oltre a leggere il cinema alla luce di diverse chiavi interpretative, ha sempre promosso un discorso interdisciplinare. Dunque, la convergenza con te può non sorprendere, visto che tu non hai una formazione esclusivamente cinematografica.

segue a pag. successiva

segue dalla pag. precedente

E' così. Dai sedici ai vent'anni ho studiato pittura, però poi ho avuto l'opportunità di accogliere un'offerta di lavoro a fianco di Orson Welles, collaborando come assistente al montaggio di due suoi lavori. Il primo era un ampio diario di viaggio dello stesso Welles con la sua famiglia, montato a Fregene, che prese poi il titolo di *Nella terra di Don Quijote*. La seconda esperienza, svoltasi a Parigi, riguardava *The Trial* (*Il processo*). In definitiva è passato così l'intero 1962. Al contatto con questo grande, ho ricevuto suggestioni che, più tardi, mi hanno permesso di mettere a fuoco la natura composita dell'arte cinematografica, autentica sintesi di tutto quello che mi interessava. Anche nelle sue espressioni più alte, il cinema rimane sempre una forma di comunicazione immediata. La pittura, a ben vedere, porta con sé un filtro maggiore e, per il grande pubblico, può risultare più distanziante. Ricordo di un'esperienza che ho avuto, già nel nuovo millennio, con Bernardo Bertolucci e Clare Peplow, sua moglie. Siamo andati alla Galleria Borghese a vedere la mostra Caravaggio-Bacon¹, incentrata sull'ipotesi che, in modi diversi e in epoche tra loro lontane, i due grandi artisti avessero espresso analoghi turbamenti emotivi. Ora, per quanto l'esposizione fosse ben concepita, la comprensione di certi nessi richiedeva un notevole sforzo interpretativo e una buona formazione estetica. Nel cinema le cose sono in parte diverse. Intendiamoci, gli artisti più grandi sono in grado di usarne i mezzi specifici per porsi su un piano di notevole profondità concettuale e speculativa. Me lo conferma un libro di Roberto Lasagna su Stanley Kubrick, che sto leggendo in questi giorni. Tuttavia, anche nelle sue forme più sofisticate il cinema riesce a comunicare direttamente con lo spettatore.

In queste parole, si ritrova un modo assai originale di accostare il cinema. Originale e in linea con le profonde innovazioni che si sono prodotte dagli anni '60 in poi

Ecco, torniamo a parlare di cinema. Diversamente da altri, io non sono partito dal realismo per poi arrivare a un linguaggio più elaborato. Il mio riferimento iniziale è stata la *nouvelle vague*, portatrice di un nuovo modo di fare cinema. Essa non metteva esplicitamente in campo le sue intuizioni concettuali, ma ha rappresentato una vera e propria rivoluzione. Ovvero, il passaggio da un cinema oggettivo, teso a vedere situazioni e personaggi dall'esterno, a uno soggettivo, basato sul punto di vista dei protagonisti di un film, intendendo con ciò anche i suoi autori. Da questa mutata prospettiva scaturiscono anche i tagli impropri (o, come li chiamano in Francia, i faux raccords), che hanno spinto montatori e registi di tutto il mondo a liberarsi dalle convenzioni e a sperimentare di più. E' guardando a questo giro di boa, che aveva abbagliato me e molti altri, che a 22 anni ho iniziato la mia collaborazione con il coetaneo Bernardo Bertolucci, montando con lui il già



1962, Peripignani collabora con Orson Welles

citato *Prima della rivoluzione* (1964). Con questo film, lontano da tutto quello che s'era fatto in Italia sino a quel momento, mi sono guadagnato l'epiteto di 'montatore intellettuale' e in cerca di nuove vie. O anche di esponente, insieme ai giovani e audaci registi che allora emergevano in Italia, di un cinema provocatorio e poco adatto alle masse, che infatti i produttori tenevano a debita distanza.

Possiamo quindi dire che hai bruciato le tappe

Ogni tanto penso ai miei studenti, che di norma hanno dai 22 ai 26 anni. Sono intuitivi, assai curiosi e ti ringraziano quando le lezioni risultano stimolanti. Però non stanno vivendo una vera fase della scoperta, così le loro esperienze risultano meno intense. Come ricordavo, sono entrato nella moviola di Orson Welles a vent'anni. Poi, a ventidue c'è stato l'incontro fondamentale con Bernardo. A 27 anni è iniziata la lunga e fruttuosa collaborazione con Paolo e Vittorio Taviani, che peraltro erano più grandi di me di dieci anni. Insomma, all'età dei miei studenti le cose non le avevo solo considerate ma anche vissute.

Sul sodalizio con i Taviani, non possiamo non soffermarci. Esso arriva sino a *Leonora addio* (2002), l'opera che Paolo ha realizzato da solo, dopo la morte del fratello

I Taviani erano molto diversi da Bernardo, ma c'erano delle cose che li accomunavano, a partire dalla forte spinta progettuale. Un film come *Prima della rivoluzione*, che pure parte da un forte impeto, è tutto fuorché un frutto della pura spontaneità. Ogni sequenza è formalmente



"Sotto il segno dello scorpione" (1969) di Paolo e Vittorio Taviani

pensata, e tutte sono diverse tra loro. Lo stesso discorso può essere fatto per *Sotto il segno dello scorpione* (1969). Ho avuto modo di riverderlo di recente e non vi ho trovato alcuna sbavatura. E' a mio parere un'opera esemplare, tra le migliori di Paolo e Vittorio. Ne hanno perfettamente concepito la forma nella testa, prima di passare alla realizzazione. Tra l'altro, per via metaforica è anche un film sul '68 e sulla contestazione giovanile. Dunque, un'opera in presa diretta, come un altro lavoro che ho realizzato con Bernardo: *Partner* (1968). Tuttavia, c'è un paradosso che fa cogliere la forza del cinema dei Taviani: *Sotto il segno dello Scorpione* è stato scritto 5 anni prima del grande scossone del '68.

Prima hai parlato di quanto l'establishment cinematografico rifiutasse il vostro cinema. Tuttavia, non sono mancati produttori coraggiosi, come quel Giuliani G. De Negri che ha accompagnato la carriera dei Taviani dagli inizi sino al 1990

E' vero, la realizzazione di *Sotto il segno dello Scorpione* non sarebbe stata possibile senza di lui. Giuliani G. De Negri auspicava un cinema non solo legato a grandi temi, ma anche basato sulla ricerca di nuove soluzioni stilistiche. Rimane che il suo discorso, come quello di altri, ha incontrato difficoltà nel contesto italiano. Molti produttori liquidavano i nostri film come opere che non facevano soldi e che non conveniva realizzare. Io stesso ho pagato un costo per la mia adesione a un cinema di ricerca. Poi ho avuto modo di montare un film dagli incassi straordinari: *La polizia ringrazia* (1972) di Steno, che per l'occasione volle firmarsi col suo vero nome, Stefano Vanzina. Da allora la mia immagine è parzialmente cambiata.

Dunque, da quel momento hai iniziato a inserirti anche in un cinema più determinato dalle logiche industriali

Sì, diciamola così. E decisiva, nella mia carriera, è stata anche la Palma d'oro ottenuta a Cannes da *Padre Padrone* (1977). Ma a partire dalla metà degli anni '70 si è delineato pure un altro processo. Il sistema ha avviato un'articolata operazione, volta a recuperare il cinema più autoriale e sperimentale. Certo, su questo fronte vanno fatte delle specificazioni. Oggi, l'industria cinematografica italiana non punta ad appropriarsi del lavoro degli autori più innovativi, perché a monte non contempla l'esistenza di sperimentazioni audiovisive. In quella fase si ragionava diversamente. Come da sempre faccio notare, nelle fasi migliori il cinema d'autore o di ricerca e quello mosso dalle motivazioni commerciali non sono risultati socialmente antitetici, bensì complementari. Così si è propiziato il passaggio di Bernardo Bertolucci a un cinema di massa, dall'alta caratterizzazione formale ma, in apparenza, attenuato rispetto alle precedenti audacie espressive. Nella sostanza, rimaneva un cinema magico e dalla forte ispirazione autoriale. In una certa misura, la stessa cosa è avvenuta anche per i Taviani. In particolare, la realizzazione, per conto della Rai, di *Padre Padrone* che ha rappresentato un momento di svolta.

segue a pag. successiva

¹ La mostra in questione si è tenuta tra il 2 ottobre 2009 e il 24 gennaio 2010.

segue da pag. precedente

Comportando da un lato una piena consacrazione internazionale (ho già citato l'affermazione a Cannes) ma segnando dall'altro il passaggio a un cinema dalla forte matrice letteraria. E' vero che il film nasceva dal romanzo di un autore anomalo, come il pastore Gavino Ledda, ma in seguito hanno prevalso i classici della letteratura italiana e internazionale. Certo, Paolo e Vittorio non si limitavano a illustrarli, interpretandoli sempre alla luce della propria sensibilità. Però, partendo da questi presupposti, non era più pensabile la realizzazione di opere eversive come *Sotto il segno dello scorpione*.

Però, anche in questa fase più "istituzionale" i due fratelli hanno realizzato opere notevolissime

Certamente. La loro impronta autoriale è rimasta forte e, in più, entrambi partivano da una notevole, e fortemente vissuta, cultura letteraria. Per dire, un autore come Luigi Pirandello era per loro assolutamente congeniale, per cui la realizzazione di un film come *Kaos* (1984) fu un'autentica esplosione creativa. Però, a me è rimasta sempre impressa una telefonata che ebbi con Paolo quando stavano girando *Cesare deve morire* (2012). Le sue parole esprimevano un entusiasmo incontenibile. Poteva fare un film spaziando liberamente tra realtà e finzione, nonché lavorare con detenuti di Rebibbia impegnati nella messa in scena, senza precedenti, del *Giulio Cesare* di Shakespeare. Gli sembrava di essere tornato alle origini.

Tornando un po' indietro nel tempo, tra i grandi autori che hai incontrato c'è anche l'ungherese Miklós Jancsó, per il quale hai montato *Vizi privati*



"Vizi privati, pubbliche virtù" (1976) di Miklós Jancsó

ti, *pubbliche virtù* (1976). Questa collaborazione ci interessa assai. Jancsó ha elaborato uno stile basato su lunghissimi piani sequenza, per cui nessuno associa i suoi film a un ruolo rilevante dei montatori. Ovviamente, Jancsó mi ha cercato per il mio modo non convenzionale d'intendere il montaggio. Lui aveva da poco realizzato *Elettra amore mio* (1974), in cui la sua impostazione formale veniva portata alle più estreme conseguenze. In pratica, il film si componeva di 10 bobine da 10 minuti ciascuna. Giunto a questo punto, non poteva che cercare altre strade. Quando lo incontrai, mi fece la seguente e sorprendente dichiarazione: "per il nuovo film voglio un montaggio alla Godard". Ora, *Vizi privati, pubbliche virtù* lo realizzò nel nord della Jugoslavia. Io andai a trovarlo a Zagabria per vedere i frutti del suo lavoro, appurando subito che continuava a girare per piani sequenza.

Terminate le riprese ci siamo visti per dare via al montaggio. Di giorno in giorno, il montaggio si andò caratterizzando attraverso l'uso fondamentale dei faux-raccords. Del resto, operare dei tagli non significa necessariamente far saltare i concetti. E' il contrario: un montaggio attento può rafforzare la correlazione reciproca tra le immagini. Comunque, per Jancsó sono stato anche aiuto regista quando questi ha realizzato uno speciale sul *Calderon* di Pasolini, che Luca Ronconi mise in scena a Terni. Poi non ci sono state altre collaborazioni, ma l'incontro con lui è stato estremamente positivo e ne è nata un'amicizia 'per sempre'. In sostanza, dalla vocazione esplorativa che mi ha sempre accompagnato e distinto, è derivato il confronto con i progetti più diversi.

Ecco, proprio questo ci interessa. La tua disponibilità a misurarti con le imprese più diverse. Per esempio, anche in qualità di regista hai realizzato delle monografie relative alla filosofia greca, distanzianti non poco dai canoni dell'audiovisivo a fini didattici

Il primo progetto in cui sono entrato è nato da una collaborazione amichevole con Renato Parascandolo, ed è stato un *Parmenide*. Era un lavoro voluto dall'Istituto di Studi filosofici di Gerardo Marotta, in collaborazione con la Rai e l'enciclopedia Treccani, e faceva parte di un gruppo di 10 film sulla filosofia greca, realizzati da registi diversi. Poi me ne hanno proposto un secondo su *La nascita della filosofia*, che mi ha impegnato per un anno. Questi lavori richiedevano una coerenza estetica rigorosa, in modo da accompagnare quella concettuale. Io non parto da una formazione filosofica, almeno non in senso specialistico, ma ho cercato di tradurre visivamente le

suggerimenti concettuali del pensiero greco. Poco tempo più tardi, mi è stato chiesto di realizzare anche un Pitagora, perché fosse collocato tra i due video citati. Se mi è permesso, vorrei citare un altro lavoro, realizzato sempre per la Rai, quando era il tempo dei prodotti culturali coordinati da dirigenti di spessore, come ad esempio Paolo Valmarana. Si tratta di *Céline - La paura di tacere* (1979), che ho diretto con Eugenio Rizzi, che ne aveva scritto il bellissimo testo. In questo caso, ho fatto una lunga ricerca circa le immagini da utilizzare. Ne ho selezionate ben 1200, 800 delle quali tratte da libri miei (di fotografia, storia dell'arte ecc.). Insomma, mi sono impegnato molto, nella convinzione che questi lavori non siano da considerare secondo il luogo comune del prodotto di mestiere. Al contrario, se li si affronta in modi non convenzionali, consentono di individuare ulteriori possibilità espressive del linguaggio audiovisivo.

In chiusura, ci piacerebbe sapere come è avvenuto, per te, il passaggio dal montaggio in pellicola a quello digitale

Intanto va detto che l'introduzione del montaggio digitale, pur non potendosi considerare una rivoluzione, ha portato con sé rilevanti novità. Il processo di lavoro è cambiato, perché

in passato si operava manualmente sulla pellicola, utilizzando forbici e scotch per tagliare o incollare le immagini. Ora, invece, la realtà e i suoi elementi si sono convertiti in virtuali, e come tali vanno gestiti attraverso i software. Si opera perciò sui 'materiali immateriali' del girato. Per questa via, è in parte cambiato anche il processo di costruzione del senso. Tuttavia, quale che sia il criterio pratico di lavoro adottato, ciò che è importante è sempre il pensiero che cerca la sua strada. Insomma, il software più geniale rimane il cervello. Quando, a metà degli anni '90, è arrivato in Italia il software Avid, per molti montatori si è posto un problema insormontabile. Per utilizzarlo erano necessari degli specifici corsi formativi, così alcuni professionisti affermati e di alto livello, come Ruggero Mastroianni, Nino Baragli e Franco Fraticelli, sono rimasti a casa. Non più giovani, non potevano cimentarsi con questa novità. Che, del resto, non è mai passata per il vaglio dei montatori. Non si è neppure chiesto "permesso, may I come in"? Il software in questione è stato proposto direttamente ai produttori. Ai quali sono stati prospettati cospicui risparmi, legati all'accelera-



"Céline - La paura di tacere" (1979) di Eugenio Rizzi e Roberto Perpignani

zione e semplificazione delle operazioni, nonché alla riduzione del numero degli assistenti al montaggio, dunque delle persone da pagare. Ricordo che proprio allora venne creata una lista di montatori Avid. Persone che avevano fatto dei corsi per apprendere la gestione degli strumenti, ma che non avevano né formazione né consapevolezza circa l'effettivo ruolo del montatore nel processo realizzativo di un film. A un certo punto, anch'io mi sono trovato a misurarmi con il problema. Ero stato chiamato per un film di Krzysztof Zanussi dedicato a Karol Wojtila (*Non abbiate paura - Storia di un Papa*). In particolare, dovevo lavorare con uno studio di post-produzione emergente che si chiamava Grande Mela. Ho fatto presente la mia inesperienza in merito alla nuova tecnologia, ma Massimo Contini, fondatore di Grande Mela e mio ex allievo al Centro Sperimentale, mi ha rassicurato: "non ti preoccupare, te lo insegniamo noi". Grazie a lui, a partire da allora mi sono trovato a giocare con queste macchinette iper-smart, ritenendo quello che accade come un frutto dell'evoluzione dei tempi. Salvo notare che siamo nelle mani di 'sciocchi speculatori', di persone che lavorano in base a quei criteri di semplificazione che, in verità, rischiano sempre di "buttare via il bambino con l'acqua del bagnetto".

Stefano Macera

Ferrari e il virtuosismo di un grande Michael Mann



Ángel Quintana

Fin dalla presentazione del film alla Mostra del Cinema di Venezia, c'è stata una tendenza da parte di certa critica di classificare l'opera cinematografica *Ferrari* di Michael Mann come abbastanza fallimentare. Le considerazioni a tal proposito sono state diverse. C'è chi ha voluto sottolineare il fatto che si trattava di un film di un regista ormai vecchio e che non aveva più niente da dire, confermato - secondo questi critici - dall'inconsistenza perfino del suo film precedente, il thriller *Blackhat*, realizzato ben otto anni prima. In tutto ciò, si evidenzia una analisi critica superficiale e pesante orientata a denigrare particolari registi per allontanarli dall'attenzione generale del pubblico, minimizzandone come conseguenza la loro reale bravura. Prima dell'insorgere della pandemia, alcune di queste critiche, ad esempio, considerarono Brian de Palma, con il suo film *Domino* (2019), una sorta di pantomima di se stesso; stessa cosa successe nei confronti di Orson Welles quando si reinventò una storia con *F for Fake* (F come falso, 1973), o anche con Samuel Fuller quando girò *White Dog* (Cane bianco, 1982) da regista ormai dimenticato dalla critica.

Certa critica viene condizionata dal tempo che trascorre, giusto perché ha fretta di incensare nuovi autori per dimenticarsi dei vecchi. A Venezia, senza andare molto lontano, l'inoperante stile barocco della edulcorata messa in scena di *Poor Things* di Yorgos Lanthimos è stato assai magnificata, cancellando nello stesso tempo le virtù e l'eleganza di un altro film fuori concorso, *Ferrari* di Michael Mann. In questo ragionamento, la tendenza di parte di tale critica ha ritenuto che con il film *Ferrari* vi fosse una precisa impostura derivata dall'aver americanizzato l'Italia degli anni Cinquanta, facendo interpretare agli attori principali, Adam Driver e Penelope Cruz, il ruolo di autentici personaggi italiani ma la cui lingua utilizzata risultava l'inglese e non l'italiano. È vero che l'inglese non è mai stata la lingua madre di Enzo Ferrari e che la sfocatura linguistica ha anche a che fare con una cattiva abitudine

imperialista di falsificare la verosimiglianza con la finzione. Ma il film *Ferrari* sarebbe stato migliore con attori italiani che avrebbero parlato italiano? Vale la pena ricordare che i personaggi tedeschi nel film di Steven Spielberg *Schindler's List* parlavano inglese, eppure sono stati ugualmente premiati con molti Oscar. La stessa pratica nell'utilizzare la lingua inglese in una recitazione cinematografica in cui si parlava tedesco, fu realizzata anche col film *Tempo di vivere* (A time to love and a time to die, 1958) di Douglas Sirk. Nessuno si è mai azzardato di parlar male della falsa veridicità del film di Spielberg, né ha trovato nella cinematografia tanto apprezzata di Sirk un travisamento dell'adattamento del grande melodramma romanizzato di Eric M. Remarque, girato per la Universal alla fine degli anni Cinquanta. Su un altro versante, le critiche sulla lingua che massacrarono il film *Il siciliano* (1987) di Michael Cimino, la storia del bandito Salvatore Giuliano in lingua inglese nella Sicilia di fine anni '40, furono invece molto pesanti. In questo caso, la falsificazione linguistica si scontrava con l'eredità ricevuta dal precedente grande film di Francesco Rosi, girato nel 1962. Forse la soluzione più opportuna sarebbe potuta essere quella di tornare al doppiaggio, così che tutti questi problemi si sarebbero potuti ridurre? Ma non fu un travisamento sulla verosimiglianza linguistica anche quella di far recitare il ruolo del Principe Fabrizio Salina ne *Il Gattopardo* (1963) di Visconti, a un attore americano come Burt Lancaster, conosciuto come una vecchia stella del cinema? Infine, come al solito e come in molti altri casi gli amanti del nuovismo aspettavano l'occasione per dire che un film come *Ferrari* risultava vecchio perché accademico in quanto uso alle pratiche delle ricostruzioni biografiche più tradizionali. A tal proposito si osserva che sulla ricostruzione dei passaggi di tempo, ad esempio, nella storia del film *Oppenheimer* (2023) di Christopher Nolan, sia stato possibile realizzare questo film ugualmente biografico semplicemente passando dal bianco e nero al colore e introducendo effetti sonori di esplosioni per rammentare allo spettatore che il protagonista della biografia era l'autore della bomba letale. Una volta ripresi alcuni luoghi comuni che hanno contrassegnato l'accoglienza critica del film *Ferrari*, vorrei dire con



tutta chiarezza che l'ultimo film di Michael Mann è stato molto di più di quello che taluni critici hanno affermato che fosse.

Quel che posso dal mio punto di vista affermare è che si tratta, soprattutto, di un'opera sconvolgente sul piano del dolore e della morte, la cui atmosfera di lutto permanente permea immagini che ci ridanno il meglio di Michael Mann regista, con una sua impronta impeccabile della raffigurazione scenica per la forza di introdurre su un versante più intimo dello stesso regista, quello di mostrare con capacità e in modo sconvolgente la condizione di fragilità dei protagonisti in una fase di insicurezza estrema della loro esistenza.

Il film *Ferrari* è un adattamento del libro di Brook W. Yates, *Enzo Ferrari: The Man, The Cars, The Races, The Machine*. Il libro risulta come una biografia convenzionale nella quale vengono esaminati molti aspetti della vita del protagonista: dallo strano rapporto con il figlio illegittimo alla commercializzazione del famoso stemma dell'auto Ferrari, dalle sue sordide vicende amorose al suo coinvolgimento diretto con il fascismo nella seconda guerra mondiale, dalla sua passione per la velocità delle auto all'utilizzo manipolatorio di una impresa di grande sviluppo tecnico e gestionale. Una sceneggiatura venne scritta molto tempo prima dal veterano Troy Kennedy Martin, autore di *Un lavoro in Italia* (1969) e di *I guerrieri* (*Los violentos de Kelly*, 1970), morto nel 2009. La sceneggiatura fu realizzata con tempi assai lenti insieme allo stesso Mann, che aggiunse ulteriori passaggi. In questa operazione, il film non ci racconta tutta la vita di Enzo Ferrari, ma si concentra su un periodo ben preciso che va dall'inizio del 1957 fino alla realizzazione della 24esima edizione della corsa delle Mille Miglia, che avvenne nel maggio dello stesso anno. In quello stesso anno ci fu un tragico incidente

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

che determinò la morte di dieci spettatori ferendone altri venti, che portò a indurre il governo italiano a vietare per sempre le corse all'interno delle strade pubbliche. Non si tratta anche in questo caso di un genere cinematografico basato su una ricostruzione biografica di tipo tradizionale, ma della riproposizione di un particolarissimo momento legato alla lunga vita di un personaggio pubblico, in cui tutto un mondo interiore entra in crisi e nel quale il fantasma della morte è onnipresente, come un vero e autentico spettro.

L'arco del tempo durante il quale si svolge il film è tratteggiato come un periodo in cui il personaggio di Enzo Ferrari, impersonato da Adam Driver, attraversa come da genitore diverse crisi. All'inizio del film lo spettatore viene informato del fatto che Enzo Ferrari aveva avuto un figlio morto per una distrofia muscolare. Una storia tragica che risaliva al giugno del 1956, sei mesi prima del periodo coperto da tutta la trama del film. Dino era l'unico figlio legittimo che Enzo Ferrari aveva avuto con la moglie Laura Dominica Garelo, figlio che fin da giovanissimo fu educato a seguire e portare tutto il peso del nome Ferrari. Il dolore per la scomparsa di Dino da parte di Enzo traspare in tutto il film e ne condiziona fin dall'inizio tutta la sua vicenda umana. L'elemento nel film della paternità biologica fa da contrappunto a quella che si potrebbe definire la paternità imprenditoriale di Enzo Ferrari, quella che esercita sui suoi piloti della squadra. Il rapporto padre-figlio, tra l'uomo d'affari e gli eroi del volante, costituisce l'asse di un altro rapporto importante, anch'esso disarticolato dal dramma sempre presente della morte. Difatti, il film inizia proprio con l'incidente e la morte del pilota Eugenio Castelloti. La data è quella del 14 marzo 1957, giorno nel quale Castelloti ebbe l'incidente mortale durante una prova di velocità nel circuito chiuso di Modena. A sostituirlo fu l'aristocratico spagnolo Alfonso de Portago, anch'egli successivamente morto a seguito di un incidente durante le

prove delle Mille Miglia evidenziato nel finale del film.

Una tragedia che fu causata dallo scoppio di un pneumatico della vettura mentre correva a oltre 250 chilometri orari. La morte di Alfonso de Portago è preannunciata dalla lettera che lui stesso scrisse prima della gara al suo amico pilota Juan Manuel Fangio: "... non vorrei correre, ma Enzo Ferrari mi obbliga a farlo. Spero di sbagliarmi, ma ho la sensazione di andarmene via prematuramente".

Questo richiamo alla morte è ben evidenziato nel film, un richiamo che vede Enzo Ferrari tra-



film Piero appare come il figlio escluso, la sua posizione è complicata in quanto è costretto a vivere ai margini delle gare automobilistiche e degli altri figli che Enzo Ferrari tiene distanti. Le immagini finali del film sono tremende: Enzo Ferrari porta con sé il figlio Piero nella tomba di famiglia dove è sepolto Dino. Risalta in questa scena una sorta di comunione spettrale tra i due fratelli, quello morto e quello non riconosciuto. *Saturno* è ancora lì incombenza con i fantasmi della sua stessa presenza. La storia oscura della genitorialità multipla diventa anche storia di gelosie, passioni

turbolente e di infedeltà. La relazione di Enzo con Laura risulta talmente tumultuosa che sarà lei a puntargli perfino una pistola per ferirlo. Questo loro rapporto così conflittuale è rimasto sempre sospeso sull'orlo di un precipizio, nel quale il loro amore appare oscurato da un forte sentimento di rivalsa. Mentre gli affetti si sgretolano e il dolore intrappola tutto, Enzo Ferrari entra in piena crisi, anche sul versante finanziario. L'industriale ha la necessità di modernizzare la fabbrica, ma ha difficoltà perché sta soffocando a causa dei debiti finanziari, un assedio che lo obbliga a

sformarsi progressivamente nel mitico *Saturno* che divora man mano i propri figli. Dopo queste vicende narrate nel film altri piloti ferraristi ebbero la stessa sorte, tanto che nel 1958 l'organo vaticano de *L'Osservatore Romano* definì Enzo Ferrari come il *Saturno* dell'industria automobilistica.

In questo ruolo dei diversi modi di Enzo di essere padre, anche la figura del figlio illegittimo, quella di Piero Ferrari, appare fondamentale in questa storia. Nel corso del film si assiste al rapporto che il magnate dell'auto ha con Lina Lardi, agli incontri che l'imprenditore ha con la sua amante e alle difficoltà che incontra affinché il figlio della sua seconda moglie venga considerato come suo possibile erede dell'impero automobilistico. Piero non fu considerato come erede di Enzo Ferrari fino al 1978, quando morì Laura, la moglie legittima dell'imprenditore. E' da quel momento in poi che Piero diventa vicepresidente dell'azienda. Nel

vincere le corse automobilistiche le sole che possono far sopravvivere il suo marchio Ferrari. In tutto il film si assiste a due forme precise di lotta. La lotta interiore che Enzo Ferrari vive nelle sue relazioni affettive che in un contrappunto col mondo esterno. I flash dei giornalisti che omaggiano in continuazione il re del team del cavallino rampante, nella realtà non sono in grado di illuminare le tante ombre in lui persistenti. Nel film, immagini esterne ci fanno vedere a un certo punto tante auto che sfrecciano ad alta velocità il centro di diverse città italiane. Michael Mann, attraverso le sue migliori qualità registiche, ha sottolineato in parallelo l'eccitazione prodotta dalla velocità delle auto inquadrando le ondulate rosse del telaio e mescolando il rumore dei tubi di scappamento con le lacrime, i rimproveri e le urla provocati dai bisticci familiari.

Il contrasto tra questo mondo frenetico strettamente legato alle gare di velocità ad alto rischio delle auto sportive e i conflitti presenti nella convulsa intimità familiare, offrono la parte migliore e intensa di questo film. Si tratta di un cinema in cui l'epica – la corsa – trova il suo contrappunto nell'insignificante – il dolore. Il regista Michael Mann costruisce questo tipo di dialettica con una messa in scena che mostra una incredibile maestria. Ma con questo film riscopriamo anche un straordinario regista capace di guidare attori in grado di fornire interpretazioni superbe. Adam Driver mostra al di là del trucco il riflesso di un'esistenza tormentata, mentre Penélope Cruz è semplicemente splendida, mai stata così brava davanti alle cineprese, nemmeno nei migliori film di Almodóvar.

Ángel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis



Ciascuno a suo modo: una serata ricordando Patrizia Salvatori, la signora dell'Alphaville



Liliana Cantatore

17 marzo, St. Patrick's day. Roma Pigneto. Via Romanello da Forlì, 30. *Alphaville* riapre i battenti, propone una serata per Patrizia Salvatori, si prepara a rinascere. Era l'unico modo possibile perché lei tornasse a casa. Una serata per Patrizia. Anzi, una serata

con Patrizia. La saletta è stracolma. Chi parla è schiacciato tra gli spettatori della prima fila e lo schermo. Fuori in strada c'è tanta gente quanta ve n'è dentro. Non vedono e non sentono, ma restano egualmente lì, la maggior parte fino alla fine, e cioè due ore dopo. Credo che tributo più bello non si possa dare: al di là delle competenze professionali alla persona, a un modo raro di essere persona. *Alla sua poliedricità*, come sottolinea Mauro Antonio Fabiano. Non è un caso che Patrizia ami Tarkovskij: di lui condivide l'interesse per la forma dell'anima, la capacità di coglierla negli altri - forse quella che comunemente chiamiamo empatia. Nella serata con Patrizia nessuno ha usato gli occhi dell'assenza - e questo anche visibilmente soffrendola. Si è fatto centro sulle cose che non aveva finito di fare, sulle parole che non aveva avuto il tempo di pronunciare perché fossero compiute e dette anche quelle. Si è presentato il suo nuovo saggio su Tarkovskij, si è letto un breve racconto - del tutto inedito - ispirato al medio metraggio *Il rullo compressore e il violino* che abbiamo voluto rivedere con lei. E' bello il suo saggio su Tarkovskij, *Scolpire l'infinito*, forse la cosa più bella che ci ha lasciato. Esce nella collana *I fondamentali*, che raccoglie i corsi che Patrizia ha dedicato ai grandi maestri del cinema e in cui è stato pubblicato anche *Sulle barricate dell'anima* per Pierpaolo Pasolini. E' bella anche la veste tipografica: nel saggio su Pasolini troviamo in copertina il ritratto del regista, che Mauro Salvatori risolve in sintesi con un unico tratto di penna. In questo di Tarkovskij, il volto di Damiano sembra dividerne il volto tra una metà animata da uno sguardo allucinato e profetico e l'altra, più umana e dolente. Questi saggi hanno tutta la spontaneità e la freschezza di una dispensa, ma sono comunque uno strumento divulgativo rigoroso



Rosario Tronolone legge "La piccola mela" di Patrizia Salvatori

e intelligente. Sono poi qualcosa di più: sono anche una esperienza di vita e sono suscettibili di diventare tali in chi legge. A testimoniare questo aspetto sono state proposte letture e interviste a cura di Rosario Tronolone, grande amico e collaboratore di Patrizia e di *Alphaville*, attore, regista, critico cinematografico: anche lui una leggenda. La lettura del racconto *La piccola mela*, in pratica uno *spin off* de *Il rullo compressore e il violino*, ha rievocato la voce di Patrizia, il suo garbo, la sua capacità di coniugare malizia e innocenza, di esprimere tenerezza. Attorno a una mela si svolge la storia



Patrizia Salvatori (21 agosto 1961 - 1 gennaio 2024)



Liliana Cantatore introduce la serata



Donatella Baglivo e Rosario Tronolone

di un piccolo Adamo e di una piccola Eva che ancora non conoscono il reciproco nome. Segue - ed è un altro momento forte - l'intervista a Donatella Baglivo, che ripropone l'ultima intervista di Patrizia, quella che chiude il suo saggio su Tarkovskij. Rosario e Donatella la vivono di nuovo insieme a noi: Donatella è così commossa che quasi non riesce a parlare.

La sua presenza conferma tutte le altre, quella di Patrizia, quella di Andreij, che dall'inizio aleggiavano in saletta. L'ultima a parlare è Fabiana Proietti. Con lei la continuità di *Alphaville* sembra assicurata. Per quanto molto giovane è tra i soci fondatori del primo *Alphaville*, presente nel direttivo di allora, è stata allieva e collaboratrice di Patrizia, pupilla di Pino. Il suo curriculum è di tutto rispetto: una doppia laurea in cinema, la collaborazione a *Sentieri selvaggi*, la presenza fattiva e costruttiva in una scuola di cinema, le pubblicazioni con Dino Audino editore. Fabiana non parla molto

ma dice molto, apre per *Alphaville* nuovi scenari: venti anni dopo, in una società profondamente mutata, anche un cineclub è chiamato a cambiare, non nei valori di riferimento, sempre più necessari, ma nel modo di proporli per creare nuovo pubblico e più consapevoli spettatori, soprattutto tra i giovani e tra i giovanissimi. Di una simile prospettiva Patrizia, che amava i giovani e si rallegrava tanto della loro presenza, sarebbe stata felice. La serata si chiude ancora con lei, unisce il suo amore per Tarkovskij all'amore per la poesia: è una citazione da Arsenij Tarkovskij, il padre di Andreij, e sembra scritta per lei. La troviamo in *Nostalgia*, ne contiene in sintesi il messaggio e v'è tutto quello che abbiamo detto questa sera e che vorremmo ricordare: *essere una candela in un giorno di festa ... e accendersi postumi come una parola*. Il titolo emoziona tutti: *Morire in levità*. Che può significare non morire.

Liliana Cantatore

Avviso ai soci

domenica 17 marzo ore 20,30

Una serata per Patrizia

A cura di Liliana Cantatore

PROGRAMMA

- CIASCUNO A SUO MODO: gli *Alphavilles* ricordano Patrizia Salvatori
- Presentazione del saggio: ANDREJ TARKOVSKIJ *Scolpire l'infinito* di Patrizia Salvatori | *FONDAMENTALI 2*, FICC - *Alphaville Cineclub* - Roma 2024 (a cura di Liliana Cantatore)
- Proiezione del mediometraggio *IL RULLO COMPRESSORE E IL VIOLINO* di A. Tarkovskij, Rus, 1960, 45' - *Introduzione dalle pagine del saggio*
- Lettura de: *LA PICCOLA MELA* racconto di Patrizia Salvatori
- Intervista a DONATELLA BAGLIVO, regista e montatrice
- Fabiana Proietti - *LE NUOVE PROSPETTIVE DI ALPHAVILLE*

Letture ed intervista a cura di Rosario Tronolone

www.cineclubalphaville.it

Abbiamo ricevuto

Andrej Tarkovskij

Scolpire l'infinito

Patrizia Salvatori

A cura di Liliana Cantatore

I fondamentali 2

Edizioni Alphaville Cineclub - Roma

Prefazione

Un atto d'amore

Tarkovskij. Se in un pomeriggio particolarmente uggioso, tramato di brutto tempo e di malumore, qualcuno mi facesse, - magari per caso - il nome di Tarkovskij, sono certa che proverei una emozione intensa e tornerei a sentirmi felice e vitale.

Questo vale a dichiarare la natura e il senso del mio innamoramento per lui.

Mentre in genere l'amore non ha alcun bisogno di ragioni, in questo caso ve ne sono molte. Ogni parola è una ragione, ogni immagine è una ragione. E il tempo ne rivela continuamente di nuove, come del resto avviene ad ogni artista che meriti il nome di classico.

Oggi l'aspetto visionario e profetico di Tarkovskij emerge con forza particolare. Investe la sua terra di origine e il nostro quotidiano. Pensiamo ad esempio a un film come "Lo specchio", dove la violenza della storia e l'orrore della guerra sembra inevitabile e tragico destino. Come una calamita la Russia sembra attirata dalla guerra, nella sua ossessione di una minaccia che alternativamente - e magari contemporaneamente - viene da Oriente e Occidente.

Tarkovskij vive tutta la sua vita nel tentativo di proporre una via d'uscita.

Il fatto è che la tragedia si pone per lui oltre la Storia, si lega all'allontanamento dalle Madri, all'allontanamento da Dio, alla presunzione di assoluta centralità dell'uomo nell'Universo.

Nessuno di noi può quindi essere figliol prodigo, tornare pentito alla casa del Padre ...

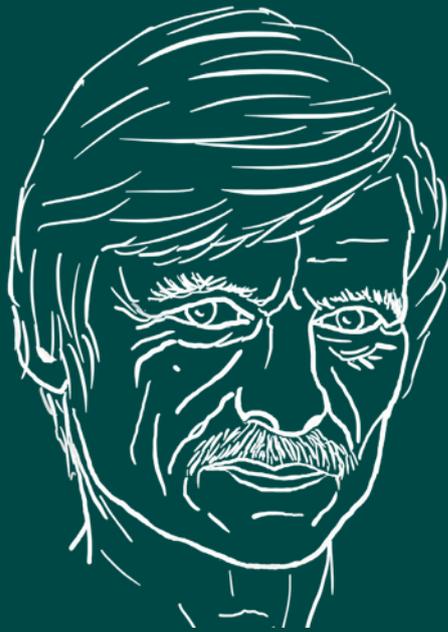
Di tutto questo, come in "Solaris", l'uomo conserva appena un sospetto di memoria, ma come avviene per un sogno perduto. Ne soffre però costantemente il desiderio, mentre continua a corrompere e ferire. E' come un muto che non solo non riesca ad articolare, ma nemmeno a concepire la sua stessa parola. La Parola sacra, il Verbo, la parola portatrice di salvezza, capace di rinnovare e di far fiorire la terra desolata.

Può riscattarci solo il fuoco di un consapevole sacrificio. E l'attesa costante, la speranza. Quella appunto di accendersi postumi come una parola.

E' questo il messaggio.

Ritrovare la stessa comprensione, la stessa passione nelle lezioni di Patrizia Salvatori, a me così cara, è stato come condividere attivamente questa speranza. Il corso tenuto ad Alphaville durante un rigido inverno ha rinnovato il rito e il fascino di antiche riunioni carbonare alla ricerca di una Patria. E le dispense qui pubblicate

I FONDAMENTALI 2



ANDREJ TARKOVSKIJ Scolpire l'infinito

a cura di Liliana Cantatore



F.I.C.C. - Alphaville Cineclub - ROMA

hanno saputo conservare questa temperatura, questo calore bianco ...

Vorremmo offrire tutto questo come un dono a chi legge.

E ringraziamo Tarkovskij che ha saputo pensare

per se stesso e per noi in termini di infinito.

Liliana Cantatore

Alphaville Cineclub - Roma

www.cineclubalphaville.it

Progetto editoriale: *Ciro Damiano*

Fumetti e giochi

Un buon vecchio Diavolo



Nicola Santagostino

Il concetto del Diavolo ha radici profonde nella storia umana, influenzando molte culture e tradizioni. Nella cultura pop, il Diavolo ha assunto molte forme e sfumature, diventando un personaggio ricco di simbolismo, mistero e spesso un catalizzatore per la riflessione su temi esistenziali. Le radici del mito del Diavolo risalgono a diverse tradizioni mitologiche e religiose. Nella tradizione cristiana il Diavolo è spesso identificato con Luciferò, l'angelo caduto che si ribellò a Dio. Questa figura ha ispirato numerosi racconti, dipinti e opere letterarie, sottolineando il conflitto eterno tra il bene e il male.

Tuttavia, il concetto del Diavolo non è limitato al cristianesimo. Culture pagane, come quella greca con il dio Pan o quella nordica con Loki, presentano figure simili che incarnano il caos e la ribellione contro gli dèi. Queste influenze mitologiche hanno contribuito a plasmare la visione del Diavolo nella cultura popolare, rendendolo un simbolo universale di forza oscura e seduzione.

La musica, in particolare il rock, ha abbracciato il Diavolo come simbolo di ribellione e trasgressione. Artisti come Robert Johnson, il cui mito vuole che abbia venduto l'anima al Diavolo per il talento musicale, hanno contribuito a creare una connessione duratura tra il Diavolo e il mondo della musica.

Band come i Rolling Stones hanno spesso giocato con l'immaginario del Diavolo nelle loro canzoni, trasmettendo un senso di ribellione e provocazione. Il Diavolo diventa così un'icona di sfida alle convenzioni sociali e religiose, trasformandosi in un simbolo di liberazione e individualità.

Il cinema ha giocato un ruolo significativo nel plasmare la percezione del Diavolo nella cultura popolare. Film come *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman e *Rosemary's Baby* di Roman Polanski hanno esplorato il tema del male in modo sottile ed evocativo. Al contrario, produzioni più popolari come *L'esorcista* e *Il silenzio degli innocenti* hanno portato il Diavolo al centro dell'orrore, creando immagini iconiche e influenzando intere generazioni di spettatori.

La figura del Diavolo è spesso usata come archetipo narrativo, incarnando la tentazione e la corruzione. Tuttavia alcuni film, come *Il diavolo veste Prada*, giocano con l'idea del Diavolo come figura di potere nel mondo moderno, aggiungendo un tocco di satira e commento sociale.

Nell'era digitale, il Diavolo continua a evolversi attraverso nuove forme di espressione popolare. Dai meme su internet che giocano con l'immagine del Diavolo in modo ironico, alle serie televisive che esplorano temi

sovranaturali e demoniaci, la figura del Diavolo mantiene la sua presenza nella cultura contemporanea.

Il Diavolo ha trovato un terreno fertile anche nei videogiochi dove la sua presenza è stata sfruttata in modi diversi per creare trame avvincenti, personaggi memorabili e atmosfere suggestive. Questa rappresentazione del Diavolo nei videogiochi si è evoluta nel corso degli anni, abbracciando diverse sfaccettature del mito e della sua interpretazione nella cultura pop.

In molti videogiochi, il Diavolo assume il ruolo di antagonista principale, incarnando il male assoluto e fornendo una sfida epica per il giocatore. Ad esempio, nella serie *Devil May Cry*, il personaggio di Dante si scontra regolarmente con demoni e creature infernali, spesso guidati da un capo supremo, il Diavolo. Questo tipo di rappresentazione si basa sulla tradizione di visualizzare il Diavolo come una forza opposta al bene e come un nemico da sconfiggere.

Alcuni videogiochi esplorano la tematica di accordi infernali, in cui i personaggi principa-



Miranda Priestly, la diabolica direttrice di "Il Diavolo veste Prada"

li o il giocatore stesso devono fare patti con il Diavolo per ottenere poteri straordinari o raggiungere obiettivi specifici. Un esempio noto è *The Binding of Isaac*, dove il protagonista, un bambino, deve affrontare prove demoniache dopo che la madre ha fatto un accordo con il Diavolo. Questo tema aggiunge elementi di moralità e conseguenze alle decisioni prese durante il gioco.

La rappresentazione del Diavolo nei videogiochi può anche essere creativa e originale. *Cuphead*, un gioco d'azione in stile retrò, presenta il Diavolo come uno dei boss finali, con



"The Binding of Isaac" e la sua pletora di orrori diabolici

un design visivamente accattivante e uno stile che richiama le animazioni degli anni '30. Questa interpretazione mostra come il Diavolo possa essere reinventato in modi unici e divertenti all'interno del contesto videoludico.

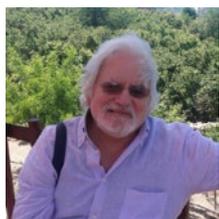
Ma alla fine di tutto la vera figura del diavolo perché risulta sempre così affascinante? Perché, che ci piaccia o no, è molto più onesto di certe grandi aziende. Quello che offre è quello che avrai, nessuna clausola in piccolo, nessuna nota a margine, nessun contratto di pagine su pagine che si scorre sempre troppo velocemente mentre doniamo i nostri dati personali a qualche algoritmo senza volto. E mentre ci si spacca la schiena davanti a un tornio per uno stipendio da fame che basta a malapena a pagare l'affitto e il cibo, continuando a erodere la propria anima per una pensione che arriverà quando saremo sempre troppo vecchi per godercela, lui che fa? Offre gloria, sicurezza, stabilità, ovviamente per il tempo giusto, ma non è forse meglio bruciare in un lampo splendente che spegnersi poco alla volta? E siamo onesti, anni fa si dava la colpa al Diavolo di certe

cose che oggi sono perfettamente normali, e decenni prima la stessa storia e secoli prima ancora, se ci ragioniamo un attimo il Diavolo è sempre stato un grande progressista, l'unico a credere davvero nell'equità e in un trattamento adeguato in base al pagamento ricevuto. L'unico a credere davvero che ogni essere umano debba avere le possibilità per dare il suo massimo e fare sbocciare la propria anima prima che venga a prenderla, ovviamente, ma quello è solo cogliere i frutti del proprio investimento. Senza il Diavolo avremmo il Blues? Avremmo il Rock? Avremmo cose che la "morale", del momento ovviamente, riteneva esecrabili? E quanto tempo ci è voluto alla cosiddetta società per riconoscere il diritto di esistere di ogni singola persona nella sua splendida unicità? Anche qui potremmo definirlo una gran brava persona capace di riconoscere tutti i diritti a chiunque, tranne ovviamente quello di recesso ma lì parliamo d'altro. E quante altre cose avremmo perso senza gente che si è beccata l'accusa di tifare per la squadra che molti testi sacri danno già perdente in partenza? Nossignore, non importa se sa che perderà, lui continua imperterrito a fare il suo dovere, a proseguire lungo la sua strada, offrendo contratti che al giorno d'oggi se messi al confronto con uno stage lavorativo standard sono oro puro. Gran brava persona, il Diavolo, e alla fine in questa società ormai tutta immagine e vuoto esistenziale, dove la forma ha da fin troppo tempo divorato la sostanza e dove il successo a qualsiasi costo è l'unico fine, indipendentemente dal costo da far pagare agli altri, non ha forse senso che la Stella del Mattino, il portatore di luce al giorno d'oggi sia definibile quasi un imprenditore ben più illuminato di tanti altri?

Nicola Santagostino

Ricordo dei Fratelli Taviani, fra letteratura, utopia e realtà

Dopo Vittorio Taviani, scomparso il 15 aprile 2018, ci ha lasciati anche il fratello Paolo, morto il 29 febbraio 2024, all'età di 92 anni



Nino Genovese

Quando si parla dell'uno, inevitabilmente si parla anche dell'altro, dato che i due fratelli hanno lavorato (quasi) sempre in simbiosi, in perfetta armonia, realizzando una serie di opere filmiche che, ormai, fanno parte integrante della storia del cinema, grazie alle quali, attraverso le varie epoche storiche in cui esse sono ambientate, è possibile "leggere" il nostro presente, altrettanto inquieto e tormentato.

Figli di un avvocato che, durante il fascismo, aveva avuto notevoli problemi a causa delle sue idee politiche, i due fratelli – mentre frequentano l'Università (Vittorio in Giurisprudenza, Paolo in Lettere) – iniziano la loro attività artistica organizzando, con Valentino Orsini, spettacoli e proiezioni cinematografiche a Pisa e a Livorno, dando vita anche al "cineclub" di Pisa.

A partire dal 1954, realizzano parecchi documentari a sfondo sociale, tra cui *San Miniato luglio '44* (1954), con il contributo alla sceneggiatura di Cesare Zavattini, su alcuni fatti capitati in Toscana durante la seconda guerra mondiale, che saranno poi trasposti nel film *La notte di San Lorenzo* (1982), ambientato in un paesino toscano e sui suoi abitanti che, durante la seconda guerra mondiale, tentano di sfuggire ai nazisti che l'hanno occupato.

Alla fine degli anni Cinquanta, si trasferiscono a Roma, dove collaborano con Joris Ivens per il documentario *L'Italia non è un paese povero* (1960), mentre lavorano ancora con Valentino Orsini, realizzando i loro primi due film a soggetto: *Un uomo da bruciare* (1962), liberamente ispirato alla figura del sindacalista socialista Salvatore Carnevale, ucciso dalla mafia,



Paolo Taviani (1931 - 2024)



magistralmente interpretato da Gian Maria Volontè; e *I Fuorilegge del matrimonio* (1963), film diviso in cinque episodi, che prende spunto dal progetto di legge formulato dal senatore Renato Sansone sul cosiddetto "piccolo divorzio".

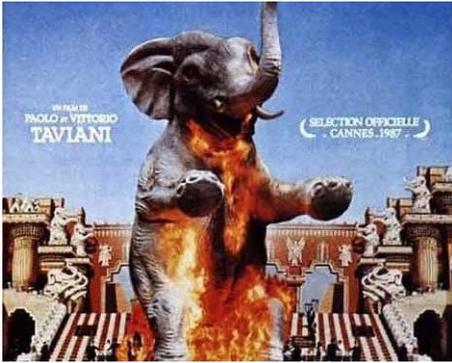
Nel 1967, sciolto il sodalizio con Orsini, i due dirigono, in modo autonomo, il film *I Sovversivi*, che anticipa il Sessantotto, su alcuni personaggi che, nell'agosto del 1964, si recano a Roma per partecipare ai funerali di Palmiro Togliatti; il 1969 è l'anno di *Sotto il segno dello Scorpione*, con Gian Maria Volontè, su un folto gruppo di persone che, in un imprecisato periodo della preistoria, abbandonano la loro isola a causa delle eruzioni vulcaniche. Seguono diverse altre opere molto importanti, come *San Michele aveva un gallo* (1972), tratto dal racconto *Il divino e l'umano* di Lev Tolstoj, che – attraverso la figura dell'anarchico Giulio Manieri (interpretato da Giulio Brogi) – si sofferma su due modi diversi di intendere la rivoluzione, l'anarchico e il marxista, il socialismo scientifico e quello utopistico; *Allonsanfan* (1974), ambientato all'epoca della Restaurazione che fa seguito al Congresso di Vienna, incentrato sulla figura di Fulvio Imbriani (interpretato da Marcello Mastroianni), un vero anti-eroe, deluso dal fallimento degli ideali rivoluzionari cui

aveva dedicato tutta la sua esistenza; *Padre padrone* (1977, Palma d'oro al Festival di Cannes), tratto da un romanzo autobiografico di Gavino Ledda, che racconta la ribellione e il riscatto di un giovane pastore dal dispotico capofamiglia (interpretato da Omero Antonutti) che, per necessità, lo strappa alla scuola da bambino, lasciandolo analfabeta sino all'età di vent'anni; *Il Prato* (1979), con Michele Placido e Isabella Rossellini, su un tormentato triangolo sentimentale, che risulta

tra i film meno riusciti dei due registi, mentre è stupendo il già citato *La Notte di San Lorenzo* (1982), visione originale della lotta partigiana, con improvvisi squarci fantastici che irrompono in un quadro realistico, tanto che, a proposito di questo film, si è parlato di "realismo magico". Particolarmente significativo risulta, poi, il loro accostarsi a Luigi Pirandello e alle sue *Novelle per un anno*, con il film *Kaos* (1984), strutturato su episodi veramente belli e suggestivi, di cui vogliamo ricordarne almeno due: quello che s'intitola *Colloquio con la madre*, in cui il fantasma della madre racconta a Pirandello il "mitico" viaggio compiuto verso l'isola di Malta con una tartana rossa, e – durante una sosta – ecco la suggestiva scena dei ragazzi che scivolano sulle famose (e non più esistenti) sabbie bianche di Lipari, finendo nell'azzurro mare sottostante; questo viaggio verrà poi "ripreso", nel 2010, da Giovanna Taviani (figlia di Vittorio), nel documentario *Fughe e approdi*; e *La Giara*, con una formidabile interpretazione di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, che – pur provenendo da film comici, se non farseschi, molti dei quali di carattere parodistico – grazie alla sapiente regia dei due fratelli dimostrano le loro notevoli capacità attoriali.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Seguono *Good morning, Babilonia* (1987), sui primi tempi del cinema, con due fratelli scapellini toscani, che si recano nella Hollywood di D. W. Griffith, partecipando alla costruzione dei mastodontici set di *Intolerance*; *Il Sole anche di notte* (1990), in cui trasferiscono nella Napoli del XVIII secolo il soggetto tratto dal racconto *Padre Sergij* di Lev Tolstoj; *Fiorile* (1993), sugli eredi di una famiglia su cui incombe una maledizione; *Le Affinità elettive* (1996) tratto da J. W. Goethe, complicata storia di rapporti sentimentali; *Tu ridi* (1998), due episodi, che costituiscono un ritorno a Pirandello: nel primo un ex-baritono sfoga con grandi risate nel sonno le frustrazioni della vita; nel secondo il rapimento del figlio di un pentito di mafia rievoca un fatto simile capitato all'inizio del secolo; *La Masseria delle allodole* (2007), sul drammatico, sconvolgente genocidio degli Armeni nella Turchia dei primi anni del Novecento; *Cesare deve morire* (2012), con alcuni detenuti che, nel carcere di Rebibbia, recitano Shakespeare; *Maraviglioso Boccaccio* (2015), in cui mettono in scena alcune novelle del *Decameron*; *Una questione privata* (2017), tratto dal romanzo omonimo di Beppe Fenoglio ed ambientato nel periodo della lotta partigiana nelle Langhe, che è il loro ultimo film girato insieme, poiché Vittorio muore a Roma, il 15 aprile 2018; così, Paolo, per la prima volta da solo, realizza *Leonora addio*, tratto, ancora una volta, da una novella dell'amato Pirandello, sul movimentato trasporto delle ceneri dello scrittore da Roma ad Agrigento; si apprestava a dirigere il suo secondo film, *Il Canto delle Meduse*, che, però, non viene realizzato a causa della morte, che lo coglie il 29 febbraio 2024, all'età di 92 anni. Per la televisione, avevano realizzato anche due mini-serie: *Resurrezione* (2001) di Lev Tolstoj e



I fratelli Taviani Paolo e Vittorio

Luisa Sanfelice (2004) di Alexandre Dumas. Il tema costante della loro filmografia è la crisi delle ideologie e la ricerca del valore progressista

di quelle utopie che la storia ha destinato alla sconfitta, al fallimento; un *corpus* cinematografico che costituisce un singolare connubio tra fantasia e realtà, fra storia e poesia, con film che, caratterizzati da un notevole livello stilistico-espressivo, rivelano il loro accostarsi alla cronaca e alla storia, spesso filtrate attraverso le opere di alcuni grandi scrittori (tra cui Shakespeare, Pirandello, Tolstoj, Goethe, Boccaccio), cui si sentono particolarmente vicini, che, però, non si limitano a seguire in maniera pedissequa e banale, ma che, invece, rielaborano con notevole originalità, avvalendosi delle loro idee e della loro personalità e cultura, riuscendo, in tal modo, a dare vita ad alcuni "prodotti" artistici, che si possono considerare tra i più importanti e significativi della storia del cinema.



"Cesare deve morire" (2012) di Paolo e Vittorio Taviani

Nino Genovese

I registi filosofi: Antonioni, Altman, Kurosawa, Godard, Bergman

In tema di filosofia del cinema, rappresenta un capitolo significativo l'esperienza dei registi filosofi: Bergman, Antonioni, Godard e Kurosawa lo sono per paradigma



Leonardo Dini

Essi descrivono 4 culture e altrettanti modi e vie per definire il cinema e lo stile nel cinema. Antonioni, attraverso le sue immagini creava una vera filosofia del cinema; allo stesso modo agiva Kurosawa, in Giappone, così ope-

ravano Godard in Francia e Bergman, in Svezia. Anzi si può dire che il cinema contemporaneo d'autore nasca dalla sintesi e dalla evoluzione dello stile cinematografico, nato dall'esperienza intellettuale personale, di ogni regista del cinema d'arte e in tal senso, ogni regista, specie nella fase attuale e sempre più concettuale, dell'arte cinematografica, è filosofo naturale sui generis. Ai nomi citati si può idealmente aggiungere Robert Altman, in America. Altman, a sua volta, ha creato non solo uno stile, un modo di fare cinema, ma anche un nuovo modo per narrare, in cifra di critica sociale, la realtà contemporanea. Indubbiamente infatti il cinema di Altman ha segnato una svolta nel cinema americano. L'anticonformismo, proverbiale, di Altman, quasi un Bertolucci in versione americana, ha creato un immaginario visuale, unico e originale, nella storia del cinema di oltreoceano: si pensi a *Prêt à porter*, a *America oggi* e a *M.A.S.H.* Antonioni invece è stato il regista filosofo italiano per antonomasia, si possono al suo nome aggiungere in merito quelli di Marco Ferreri, con i suoi apologhi surreali e di Bernardo Bertolucci che ha saputo unire nel suo cinema poesia, arte, letteratura e filosofia e di Marco Bellocchio, cineasta idealista. Il cinema di Antonioni si può riassumere in due fasi: quello de *La notte* e de *L'Avventura*, negli anni '60, come pure di *L'eclisse*, *Il deserto rosso*, cinema che culmina in *Zabriskie Point*, cinema che ha visto iniziale protagonista Monica Vitti, e in una seconda fase, quella interrotta negli anni '80 e ripresa negli anni '90, culminava con le ultime e originali opere: da *Identificazione di una donna* (1982), a *Al di là delle nuvole* (1995), a *Eros* (2004). Se nel primo periodo Antonioni si confronta con l'impossibilità del dialogo fra gli esseri umani, e con il tema dell'incomunicabilità tra donne e uomini, nel secondo periodo si dedica a chiarire la sua estetica del cinema e a documentare la sua cifra stilistica, definendo uno stile che passa dai chiaroscuri neocaravaggeschi del primo periodo, alle immagini solari e in esterni e interni a effetto giorno, del secondo periodo, mediante l'esegesi estetizzante del mondo delle donne, secondo una lettura centrata sull'eros, quasi Moraviana, parallela a quella dei romanzi e dei film

tratti dall'opera dello scrittore Alberto Pincherle Moravia, che vedeva appunto nell'eros la sua cifra interpretativa della realtà. In Francia invece molti registi si possono definire registi filosofi, tra questi Lelouch, Rohmer, Truffaut, che lo è quasi per antonomasia, basti pensare all'estetica di *Effetto notte*, e a tutti i percorsi del suo cinema. E ancora Debord, filosofo regista e ideatore del *détour* o *détournement*.

Ma in assoluto Jean Luc Godard è stato il più originale regista filosofo francese, ha creato, più volte, dei metalinguaggi, ha svolto numerose sperimentazioni linguistiche, visive e cognitive. Godard ha avuto mille volti e ha sviluppato molti modi del fare cinema. Dal Godard de *Il disprezzo* (1963) a quello eccentrico di *Je vous salue Marie* a quello del documentario *JLG*, si sono alternati molti registri di stile e di metodo ermeneutico: il proprium di Godard sta proprio nella sua proteiforme sperimentazione metodologica. In oriente, Akira Kurosawa, a sua volta, è il genio creativo che ha trasformato il cinema giapponese contemporaneo: i suoi film sono anche in dialogo ideale con la cultura occidentale. Kurosawa è il regista di *Rashomon*, *I sette samurai*, *Rapsodia d'agosto*, e *Sogni*. Ancora in Europa Bergman rappresenta poi un mondo creativo a sé, che va oltre i confini scandinavi ed europei, per assumere i connotati di un'espressione, filosofica appunto, universale. *Il posto delle fragole* ricorda i sentieri dell'Essere e il metalinguaggio bucolico di Heidegger, mentre il film televisivo *Scene da un matrimonio* ricorda il coevo Visconti di *Ritratto di famiglia in un interno*. L'autore svedese Bergman si pone anche in dialogo ideale non solo con la cultura Protestante ma anche con i filosofi scandinavi, uno per tutti il danese Søren Kierkegaard, filosofo dell'introspezione e dell'analisi dell'animo umano. In definitiva, confrontando gli stili dei registi filosofi si può notare come ognuno abbia un suo personalissimo percorso di ricerca autoriale e filosofico, tuttavia, pure in culture, continenti, civiltà così distanti esistono dei tratti comuni. Lo è la ricerca e la tecnica cinematografica del colore. All'epoca non esisteva o era ai primordi il cinema attuale tecnologico e digitale e fatto di effetti speciali creati al computer, eppure la poesia e la filosoficità degli autori registi filosofi passa proprio

attraverso i colori, i chiaroscuri: ne è esempio l'uso del bianco e nero in Bergman in *Partita a scacchi con la morte*, e l'uso dei colori nel *chef-d'oeuvre* di Akira Kurosawa: *Sogni*, come pure in *Rapsodia d'agosto*. E ancora essenziali e centrali sono i colori, così come il bianco e nero negli anni '60, in tutto il cinema di Michelangelo Antonioni, che si fa cinema sperimentale sulle nuove tecnologie già in *Identificazione di una donna*. Nei film più recenti infatti Antonioni fa della bellezza umana e delle donne la sua tavolozza dei colori di pittore del cinema. In Altman l'apogeo dei colori è in *Prêt à porter* ma essi hanno un ruolo decisivo anche nei suoi film di critica sociale, ove divengono strumento per evidenziare il declino e la crisi sociale americana. In Godard invece le parole e l'uso delle parole e dei giochi lessicali prevalgono sull'uso del colore e della tecnica, tanto da renderlo prossimo a Debord specie in *JLG*. Forse solo in *Je vous salue Marie* il colore ha nel suo cinema un ruolo determinante. In assoluto si può dire che Bergman e Antonioni siano stati Maestri nell'uso del bianco e nero e dei chiaroscuri, tanto quanto Kurosawa dopo *Rashomon* e i capolavori in bianco e nero del primo periodo, sia stato, con *Sogni*, maestro nell'uso orientale del colore, a tal punto che quel film appartiene quasi più alla pittura che al cinema, negli accenti di colore e nelle sfumature visive. In un lontano e altro contesto culturale e storico filosofico, in Europa dell'est, nella parte orientale dell'Europa, sono stati registi filosofi degli autori come Kieslowski con *La doppia vita di Veronica* e con il *Decalogo*, e J. Skolimowski, A.Tarkovskij, si pensi a *Solaris*. Tracciando razionalmente, in sequenza, una mappa ideale dei registi filosofi, nella storia del cinema e nel mondo, sono da considerare in tale categoria culturale antropologica degli autori quali Wim Wenders, Werner Herzog, con la loro filosofia della natura applicata al cinema, R.Fassbinder, e indirettamente il regista Edgar Reitz, autore della serie di film *Heimat*, in Germania; in Spagna sono definibili quali registi filosofi autori cult quali Pedro Almodovar, che ha creato una sua cifra interpretativa della realtà di valenza universale e Luis Buñuel con la sua evoluzione dal cortometraggio surrealista creato con Salvador Dalí, *Un chien andalou*, nel 1929, passando per *La via Lattea* (1969) e per *Il fascino discreto della borghesia* (1972), fino a *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1977). In oriente si possono citare tra i maggiori registi filosofici Zhang Yimou, in Cina, autore di *Sorgo rosso*, di *Lanterne rosse* e di *Non uno di meno*, e Nagisa Oshima con *L'impero dei sensi*, sperimentatore espressionista giapponese e il cineautore Kim Ki-Duk, regista della Corea del Sud,



"L'Atalante" (1934) di Jean Vigo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

creatore di *Ferro3 - La casa vuota*, *Bin - jip* in espressione coreana e di *Primavera, estate, autunno, inverno...e ancora primavera*, opera che si ricollega al mondo filosofico buddista. Tutti gli autori asiatici hanno sviluppato il loro cinema a partire dagli ideali delle filosofie orientali ma creando una loro filosofia laica e poetica del cinema. In India va citato Satyajit Ray, autore, nel 1961, del film sul filosofo poeta Tagore.

In Oceania, in Australia, emerge il cinema di Peter Weir autore de *L'ultima onda*, film filosofico per definizione e che come *Solaris* arriva a descrivere il futuro del pianeta. In America va ricordato il regista del *Pianeta delle scimmie*, Franklin J. Schaffner, che fa una rilettura antropologica del futuro dell'umanità e ovviamente non si può non citare la filosofia del cinema di Stanley Kubrick, statunitense, naturalizzato britannico, che ha prodotto originali letture della condizione della specie umana e della realtà, su tanti versanti differenti, da *Il dottor Stranamore*, sino all'affresco della Londra attuale di *Eyes wide shut*. Regista a suo modo filosofo è anche l'olandese "volante" in America, Paul Verhoeven, particolarmente nella sua rilettura del medioevo in *Flesh and blood*. In Sudamerica sono stati registi filosofi sia pure naïf, Bruno Barreto, l'autore di *Doña Flor e i suoi due mariti* e di *Reaching for the moon* e il regista Walter Salles autore di *Life somewhere else*, film documentario, di *Central do Brazil* e di *Terra Estrangeira*. In Africa esistono registi filosofi nel cinema contemporaneo come Souleymane Cissé, premiato a Cannes, regista di *Yellen*, *La luce* e Moussa Se Absa, autore di *Xalé*.

Nel mondo arabo poi si distingue per il suo cinema filosofico e antropologico l'iraniano Abbas Kiarostami, con opere quali *Copia conforme*, del 2010, *Sotto gli ulivi*, *Zire darakhatan zeyton*, il film collettivo a più autori *Persian Carpet* e *Meeting Leila*, ma di fatto tutto il cinema iraniano d'autore è narrato in modalità filosofica. Nato al Cairo poi il regista armeno naturalizzato canadese Atom Egoyan, di cui emerge l'opera costruita secondo una filosofia estetica dell'arte, centrata sullo storicismo in *Ararat* e sul gioco di riflessi tra immagini e emozioni in *Exotica*. Ma è importante ricordare che già nel primo periodo della storia del cinema sono esistiti registi filosofi significativi: fra tutti il francese Jean Vigo con *L'Atalante*, Ernst Lubitsch in Germania che teorizzava che: "un film è bello quando è misterioso, con cose non dette", quasi un metodo esoterico cioè segreto, in senso aristotelico. Tra i registi filosofi d'antan in Italia senza dubbio appartengono a questa categoria autori quali De Sica e Rossellini: cos'è il Neorealismo se non una definizione antropologica e filosofica della realtà. E poi Luchino Visconti e Pasolini che hanno realizzato un cinema fatto di pensieri e fatto per far pensare e narrativamente e visivamente centrato sull'esperienza dell'esistere in rapporto a quella dell'essere degli esseri, un cinema leggibile sia come cinema del divenire in Pasolini che in modalità esistenzialista in Visconti.

Leonardo Dini

Teatro

Arlecchino? Ultima e intrigante riscrittura di un capolavoro goldoniano



Giuseppe Barbanti

Il punto di domanda davanti ad *Arlecchino* nel titolo ci sta tutto. Andare in scena e riuscire a parlare agli spettatori e così coinvolgerli negli sviluppi di quanto accade sul palco è da sempre la nascosta, non di rado insoddisfatta, ambizione dei veri teatranti. Specie da parte di chi vuol misurarsi con la Commedia dell'Arte o con il repertorio che ne è la prima e più diretta derivazione. Per raggiungere questo obiettivo Marco Baliani, inesauribile fucina di idee per innovare il teatro, ha scelto un testo cruciale nel percorso del Goldoni drammaturgo, *Il servitore di due padroni*, assunto nel mondo nell'allestimento che ne fece Giorgio Strehler nella seconda metà del secolo scorso con il titolo *Arlecchino servitore dei due padroni* a sorta di prototipo di un possibile teatro goldoniano. Baliani si è avvicinato alla rocambolesca storia narrata come fosse quel canovaccio da cui lo stesso Goldoni era partito per arrivare, con il fondamentale contributo degli interpreti di allora, al testo su cui sui palcoscenici di tutto il mondo si lavora da quasi 270 anni. E ne ha ripercorso la strada dando dignità scenica al vissuto di lavoratore/persona di ciascun interprete/personaggio: a cominciare dal Pantalone capocomico e impresario della "scalcagnata" compagnia, sorpreso nella prima scena, ignaro che fosse stato aperto il sipario, a dialogare concitato al cellulare di soldi e problemi dell'allestimento, tutti i personaggi portano il quotidiano, il loro vissuto di persone sul palco grazie all'escamotage del doppio binario di vita dell'interprete/lavoratore, semplice e lineare e proprio per questo efficacissimo nel far irrompere l'attualità nella messa in scena. E la cosa funziona in maniera egregia, costringendo interpreti (ben tre si fanno carico di più personaggi) e spettatori a uscire dalle implacabili pastoie della finzione per dare, sull'onda delle emozioni, un diverso peso a quanto accade sulla scena ai personaggi e nella vita ai loro interpreti. E questo scompaginando le dinamiche dell'intreccio, nel testo originale una vera e propria bomba ad orologeria di scoppiettanti colpi di scena, non sempre e non solo per sottrazione: basti pensare a Clarice, la forzata "novizia" figlia di Pantalone, costretta al matrimonio con un partito diverso dal promesso sposo, che, immancabilmente, al riecheggiare della notizia della morte del promesso, emette un urlo e sviene. Un grottesco tormentone, ben lontano dall'evocare angoscia,

molto più prossimo a suscitare il sorriso. Come accade molto spesso nei siparietti percorsi da rimandi a scottanti tematiche di attualità, affrontate con brio e leggerezza e a volte anche sul filo di una disincantata autoironia: si spazia così da una grottesca difesa del "Veneto ai veneti" da parte di un interprete "immigrato" che se la cava benissimo con il dialetto a cenni e riferimenti a problematiche più impegnative e di rottura, come razzismo e rifiuto dell'immigrato, maschilismo e femminicidio, fluidità del genere. E i rimandi si estendono anche al teatro shakespeariano. Peraltro tutto ruota intorno alla ingombrante mole di Andrea Pennacchi, goffo e lento, volutamente l'esatto contrario del saettante *Arlecchino* strehleriano, di cui conserva solo il costume. Una sorta di paradossale "motore immobile" aristotelico, in netto contrasto con una tradizione che vuole *Arlecchino* tutto impegnato, nonostante gli svarioni, nella difesa della propria sopravvivenza non solo fisica ma anche di servitore: intorno a lui palpita, invece, un mondo in perenne vorticoso movimento e per la storia evocata e per le vite proprie di ciascuno degli interpreti. L'*Arlecchino* di Pennacchi si limita per così dire a mettere serafico il "berretto" su quanto accade senza scomporsi. Assistere a questo *Arlecchino?* ricorda un po' l'esperienza di uno spettacolo cult del teatro degli ultimi decenni *Rumori fuori scena* di Michel Frayn. Anche lì una compagnia "scalcagnata" alle prese con i problemi di ogni messa in scena. Il raffronto va circoscritto all'ultimo atto di *Rumori fuori scena*, dove finalmente dopo le prove del primo atto, lo spettacolo visto da dietro le quinte del



secondo la commedia va in scena con infinite "sbracature" che tanto ricordano quelle di questo *Arlecchino?*. Agli esiti, talora esilaranti, hanno dato un importante contributo anche la sistematica irruzione del "mondo di oggi" praticata con le musiche eseguite dal vivo da Giorgio Gobbo (chitarra) e Paolo Nicolin (batteria). Le scene di Carlo Sala sono fatte di una praticabile ed una intelaiatura di pali e travi in legno su cui sono gli stessi attori a far scorrere i teli aprendo e chiudendo gli spazi. Baliani ha utilizzato al meglio un collettivo di grandi interpreti con cui ha costruito lo spettacolo desunto prova dopo prova dall'aiuto regia Maria Celeste Carobene, che ne ha trascritto testi e didascalie. Assieme ad un Pennacchi, volutamente meno acceso del solito, vanno elogiati in blocco tutti. Lo spettacolo, prodotto dalla Compagnia *Gli Ipocriti Melina Balsamo* di Napoli in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto-Teatro Nazionale, sarà ripreso nella prossima stagione.

Giuseppe Barbanti

Ferie d'agosto e Un altro ferragosto: l'Italia di ieri e quella di oggi, ma sostanzialmente la stessa Italia



Roberto Baldassarre

Funzione della Commedia all'italiana, di quella di ottimo lignaggio, era di mettere alla berlina i vizi della società italiana. In questo ambito Maestri sono stati Mario Monicelli (1915-2010), Dino Risi (1916-2008) ed Ettore Scola (1931-2016). E Alberto Sordi (1920-2003), Vittorio Gassman (1922-2000), Ugo Tognazzi (1922-1990) e Nino Manfredi (1921-2004) perfetti interpreti nell'incarnare i tipici italiani. Senza dimenticare, però, anche gli sceneggiatori che, oltre a scrivere ottime storie "fotografiche" della società italiana, sapevano forgiare battute fulminanti, molte delle quali divenute citazioni cult, e qualcuna finanche entrata nel gergo comune. Essi erano Age (1919-2005) e Scarpelli (1919-2010), Benvenuti (1923-2000) e De Bernardi (1926-2010), Luciano Vincenzoni (1926-2013) e Ruggero Maccari (1919-1989). In queste pellicole si vede un popolo che risulta prevalentemente composta da mostri sacri, e non a caso uno dei film fondamentali della Commedia all'italiana s'intitolava proprio *I mostri* (1963), pellicola episodica diretta da Dino Risi e interpretata magistralmente da Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi. L'importanza della Commedia all'italiana è attestata anche dall'ammirazione dall'estero (*Divorzio all'italiana* vinse l'Oscar per la miglior sceneggiatura), e perfino il fustigatore dell'America Billy Wilder realizzò una pseudo commedia italica con *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?* (*Avanti!*, 1972).

Questo proficuo "genere" si svolse tra la fine degli anni '50 e la prima metà degli anni '80. Usualmente come film d'origine si mette *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli, e come pietra tombale *La terrazza* (1980) di Ettore Scola. Ma diciamo che sono paletti per semplificare un "genere" che si era palesato, benché non completamente, anche prima di quel 1958, e ha proseguito, con pochi vevoli risultati, anche dopo il 1980. Ad esempio, anche Nanni



Moretti si potrebbe inserire nella lista di autori da Commedia all'italiana, perché *Caro diario* (1994) è una fulgente descrizione dell'Italia degli anni '90. E, sebbene quasi sempre con risultati mediocri, i fratelli Vanzina hanno basato la loro corposa filmografia con degli instant movie sulla realtà italiana. Ad esempio, *Yuppies - I giovani di successo* (1986) era una commedia che metteva in risalto comicamente il fenomeno del momento di metà anni '80: i giovani rampanti. E un decennio dopo, con il corale *Selvaggi* (1995), cercarono d'imbastire uno studio "antropologico" di differenti italiani di diversa estrazione sociale e di idee politiche agli antipodi.

Dopo gli anni '80, i Maestri di quella formidabile Commedia all'italiana, divenuti anagraficamente ormai anziani, non riuscirono più a descrivere in maniera precisa e ferina la società. E non c'era un vero e proprio autore che potesse raccogliere quel ruolo di descrittore/fustigatore. Ma ecco che a metà anni '90, dopo quindici anni in cui non si riusciva a trovare questo "salvatore" capace di fotografare l'Italia



attraverso la commedia, è spuntato Paolo Virzì (1964). Dopo un inizio come sceneggiatore ("praticantato" svolto anche da Ettore Scola), ecco che Virzì esordì con l'amara commedia *La bella vita* (1964) con Sabrina Ferilli e Massimo Ghini. Però fu il secondo film che lo mise in luce, mostrando le sue qualità autoriali: sceneggiature ben focalizzate sull'argomento, ottima direzione d'attori, e una tecnica cinematografica semplice, senza tanti fronzoli. *Ferie d'agosto* (1996) è una funzionale e salace fotografia del Belpaese della metà degli anni '90. Una storia che mette al centro la diversità comportamentale di due "fazioni" di diversa idea politica: un gruppo di sinistra, e una famiglia di mentalità di destra. Una pellicola che, in poche parole, ci presenta dei mostri, soprattutto quelli di fede berlusconiana. A suo tempo un instant movie puntuale, e che adesso diviene un'utile documento per vedere come eravamo (se già presenti in quella decade) o come erano gli italiani di allora. Il cast, eterogeneo, non presenta comici di razza, ma attori

segue a pag. successiva



"Ferie d'agosto": Piero Natoli ed Ennio Fantastichini



"Un altro ferragosto": Cristian De Sica e Sabrina Ferilli

segue da pag. precedente
 versatili, che hanno ricoperto anche abilmente ruoli drammatici. Ci sono due protagonisti, che sostanzialmente sono i capi famiglia, ossia Silvio Orlando e Ennio Fantastichini, ma tutto il folto cast è in pratica protagonista, perché ogni figura rappresenta un pezzetto dell'italiano. Questi personaggi, estrapolati dal tran tran quotidiano e analizzati durante il periodo feriale estivo (tipico momento di molti italiani), mostrano soprattutto le debolezze, i desideri e gli egoismi, che poi sono alla base delle infelicità e dei difficili rapporti interpersonali. Sono deprecabili gli atteggiamenti della famiglia Mazzalupi, su cui spicca il cinismo del capo branco Ruggero. Personaggio rozzo e autoritario, rappresenta l'italiano violento, ipocrita e superficiale che se ne frega degli altri, ed interessato soltanto al suo star bene.

E di converso, sebbene il gruppo gestito da Sandro Molino sia pacifico e mentalmente aperto, viene schernito perché anch'esso non esente da debolezze e un certo egocentrismo. Sono rappresentanti di una sinistra nostalgica, e anche tra loro i rapporti interpersonali non sono ben funzionali. Molino, il saggio del gruppo, ha un suo atteggiamento "dittatoriale", perché legato strenuamente a una ferrea ideologia. La riuscita di questo corale ritratto di figure umane, dove sono ben equilibrati commedia e dramma (principalmente di rapporti umani), colma quello che non era riuscito in *Selvaggi*. *Ferie d'agosto*, scritto da Virzì con l'abile collaborazione di Francesco Bruni, non scade nella macchietta, e la contrapposizione politica non si risolve ed evolve in pacchiane battute da cabaret.

Dopo questo exploit, l'autore toscano ha continuato a realizzare pellicole d'impianto corale, sebbene con risultati alterni. Il successivo è stato il romanzo di formazione livornese *Ovosodo* (1997), che per molti resta il suo "capo-lavoro". Poi ci fu *Caterina va in città* (2003), altra descrizione della caotica società italiana vista, questa volta, attraverso gli occhi di un'adolescente. A seguire ci furono *Tutta la vita davanti* (2008), tratto dal romanzo di Michela Murgia *Il mondo deve sapere*, e l'amaro *Il capitale umano* (2014). Penultimo film, l'episodico e

apocalittico *Siccià* (2022). Ma a distanza di 28 anni da quel *Ferie d'agosto*, ecco che Virzì e Bruno sono ritornati sul "luogo del delitto", ossia in quel di Ventotene con *Un altro ferragosto* (2024).

Ventotto anni sono molti. Non a caso il Brigadiere (Rocco Papaleo), quando il suo vice gli



menziona alla memoria il ritorno sull'isola della famiglia Molino, mette in evidenza che fu un secolo fa. Tra questi due film, c'è stato il cambio di secolo e soprattutto del millennio. La società, almeno a livello tecnologico, è cambiata completamente. In 28 anni i personaggi sono cresciuti (se a quel tempo erano bambini) sono invecchiati (se a quel tempo erano già adulti) oppure morti (se erano anziani,

ma principalmente per cause esterne alla finzione cinematografica). *Un altro ferragosto*, probabilmente, può anche essere recepito come un modo, da parte di Virzì, di ritornare a un film sicuro dopo gli ultimi tre film accolti con molte riserve. Ma è anche vero che il meccanismo di quell'efficiente commedia era adatta per poter descrivere i nuovi mostri che ci sono oggi in Italia. Ma questa volta, più che un instant movie, *Un altro ferragosto* è anche un compendio di cosa sono stati questi ventotto anni. Quasi una riflessione per mettere in evidenza che sicuramente ci sono stati dei radicali cambi, ma è stata un'evoluzione o un'involuzione? O comunque tutto è rimasto uguale?

Guardando il film, sostanzialmente quasi tutto è rimasto uguale, con il folto gruppo delle due fazioni, che dopo 28 anni si è allargato, ed è sempre soggiogato dai propri difetti e dagli egoismi. C'è sempre la dicotomia destra e sinistra al centro degli scontri tra le due famiglie, ma adesso prevale l'aspetto patetico dei personaggi, descritti in maniera più accentuata. In particolare i nuovi entrati nella famiglia Mazzalupi. Da un lato il vuoto e approfittatore Cesare, di fede fascista, e dall'altro l'Ingegnere Masciulli, incarnato da Christian De Sica. Quest'ultimo, un personaggio, anch'esso approfittatore, che pare uscito da uno dei tanti Vacanze di Natale a... in cui proprio De Sica primeggiava. Anche nella tribù dei Molino c'è la cappa del patetico, con i principali personaggi invecchiati che perseguono i loro ideali (in primis Sandro) e sono maggiormente schiavi delle loro debolezze (Cecilia e Roberto). Ma sicuramente quello che differenzia questo seguito dal primo film è il senso di morte, che permea le vicende dei due gruppi. Sandro Molino sta per morire, e con lui cesserà una certa visione idealista della sinistra (fortunatamente raccolta dal nipote); ma c'è soprattutto la mancanza di Ruggero Mazzalupi (Ennio Fantastichini morì per emorragia cerebrale nel 2018) e dell'ingenuo Marcello (Piero Natoli, morto per aneurisma cerebrale nel 2001). Però, c'è anche un'aggiunta di buonismo, con i personaggi che si "ravvedono" sentimentalmente tra di loro, e probabilmente è questo l'aspetto meno riuscito del film.

Roberto Baldassarre



"Ferie d'agosto"



"Un altro ferragosto": Laura Morante e Silvio Orlando

Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #4

Il Padrino parte II, ovvero la fine del sogno americano tra melodramma, tragedia shakespeariana e mitologia greca



Lorenzo Pierazzi

Con il secondo episodio della saga dei Corleone, Francis Ford Coppola concentra il suo sguardo sul boss Michael, un uomo che ha perso la speranza nel futuro, che non riesce a capire dove ha sbagliato, che sa di lasciare ai propri figli un mondo peggiore di come l'ha ereditato.

Il primo grande sequel della storia del cinema

Il *padrino parte II* rappresenta il secondo episodio della saga della famiglia Corleone. Negli anni Settanta il *sequel* non era considerato sinonimo di qualità poiché ogni grande prodotto era ritenuto un pezzo unico e irripetibile. Sulla scia delle serie televisive di grande successo, Coppola sfata questo tabù e dà vita alla seconda parte delle vicende della famiglia di origini siciliane. L'abilità del regista consiste nell'aver creato un prodotto originalissimo che racchiude in sé un'eccezionale continuità con la prima parte (poiché la narrazione riprende esattamente da dove era stata interrotta) ma, allo stesso tempo, è connotato anche da forti elementi di discontinuità riscontrabili soprattutto nel registro narrativo (l'originalissima messa in scena in parallelo dell'ascesa del giovane Vito con il consolidarsi del potere di Michael) e nell'incessante alternanza di vuoti e pieni drammaturgici. Ed è proprio "il film nel film" di cui è protagonista Robert De Niro, la perla principale della pellicola, una serie di sequenze da gustare in lingua originale dove il siciliano regna sovrano e dove i tormenti del giovane Vito restituiscono il senso di un'esistenza dove potersi ribellare alle regole da *cavalleria rusticana* era assolutamente impossibile. Il *padrino parte II* è stato il primo seguito nella storia del cinema a vincere l'Oscar come miglior film (in totale furono 6 le statuette che si aggiudicò, le altre furono per la migliore regia, Robert De Niro miglior attore non protagonista, migliore sceneggiatura non originale, migliore scenografia, migliore colonna sonora) e rappresenta la seconda parte di una trilogia che nel 1990 celebrerà il suo ultimo atto con *Il padrino parte III*. Interpretando Vito Corleone, rispettivamente da anziano (nel primo film, del 1972) e da giovane, Marlon Brando e Robert De Niro furono i primi attori ad aver vinto l'Oscar per lo stesso personaggio. Il film uscì nelle sale USA il 20 dicembre 1974, in Italia venne per la prima volta proiettato nel giugno dell'anno successivo.

Dove eravamo rimasti

Michael è il nuovo padrino della famiglia Corleone. Dopo la morte del



grande vecchio Vito, l'agguato mortale al fratello Sonny, l'incapacità degli altri fratelli Fredo e tanto meno Conny di sapersi gestire, con l'aiuto del fidato avvocato Tom Hagen è rimasto l'unico a portare avanti gli affari di famiglia. Eppure, nessuno avrebbe pronosticato la sua ascesa al potere ripensando al suo carattere mite e schivo, alla sua repulsione in età adolescenziale per la violenza e per la smaccata illegalità che accompagnava ogni gesto della sua famiglia. Ed invece avremmo dovuto intuire il ruolo di predestinato nel momento stesso in cui esprime la sua volontà di arruolarsi nell'esercito nonostante i mille intralazzi del padre gli avrebbero permesso di evitare il fronte. Michael: l'unico ad avere il coraggio di ribellarsi a Vito. E come la storia insegna, chi si ribella al re, diventa re a sua volta.

Il padrino parte II, il primo film

Il *padrino parte II* si compone di due distinti film che si intrecciano continuamente all'interno di una messa in scena che esalta le similitudini e le differenze tra Vito e Michael Corleone. Il primo film si apre agli inizi del secolo scorso quando il piccolo Vito Andolini, che vive a Corleone in Sicilia, assiste al massacro

della propria famiglia. Il padre Antonio viene assassinato dal potente boss don Ciccio, il fratello Paolo viene ucciso durante il corteo funebre dello stesso genitore, la madre viene uccisa dagli uomini del boss davanti agli occhi del piccolo ragazzo. Per essere salvato, Vito viene fatto emigrare in America dove, per una disattenzione dell'addetto alla registrazione anagrafica, il suo cognome diventerà "Corleone". Dopo un periodo di quarantena per il vaiolo, sbarca a New York ed inizia a lavorare onestamente in un negozio di generi alimentari. Lo ritroviamo poi sposato con Carmela e un figlio, il primogenito Sonny. La piccola famiglia è povera ma vive felice, fino a quando Vito viene licenziato in favore del nipote di don Fanucci, il boss di quartiere. Il giovane Vito, fingendo di assecondarlo, lo ucciderà a colpi di pistola iniziando così la sua ascesa nella criminalità e diventando in pochi anni uno dei più importanti boss mafiosi di New York ("Gli faccio un'offerta che non può rifiutare" dice Vito Corleone all'amico Credenza riferendosi al colloquio che avrebbe avuto con il boss del quartiere). Ormai potente e rispettato signore del crimine, don Vito tornerà con la famiglia a Corleone per vendicare i genitori uccidendo barbaramente il vecchio e malato don Ciccio.

Il padrino parte II, il secondo film

Il presente storico del film è il 1958 e Michael, il figlio di don Vito, guida la cosca mafiosa dei Corleone. La famiglia si è trasferita nel Nevada dove gli affari nel campo del gioco d'azzardo sono assai vantaggiosi e da dove è più facile tenersi in contatto con i loschi trafficanti che operano a Cuba. Il potente capitalista ebreo Hyman Roth, che guida il lucroso business nel paese centramericano, trama per eliminare Michael. Ci riesce quasi, inviando alcuni sicari nella villa

segue a pag. successiva

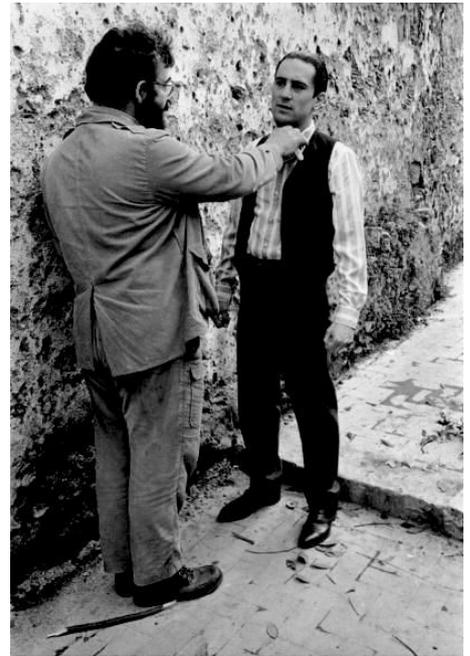


segue da pag. precedente
 dei Corleone, i quali però falliscono l'obiettivo. Michael, ignaro di chi sia stato alla guida del complotto, sospetta proprio di Hyman Roth e si reca a Miami a fargli visita facendogli credere, da astuto stratega, che sta dubitando di un suo ex luogotenente. Nel frattempo Tom Hagen, il fidato avvocato di famiglia, assume il comando delle operazioni e a nome di Michael organizza un piano per controllare Pat Geary, senatore del Nevada, che ha osato ricattare i Corleone ("Per sua fortuna senatore le rimane la nostra amicizia" dice Tom rivolgendosi al senatore incastrato da una notte trascorsa con una prostituta e conclusasi con la misteriosa morte di quest'ultima). Allo stesso tempo, Michael durante il suo successivo soggiorno a Cuba, scopre che il traditore è il fratello Fredo, il quale ha introdotto nella villa i sicari di Roth ("Tu per me non sei più niente, non mi sei fratello, non mi sei amico" gli grida in faccia). Michael è sconvolto ma ordina che non sia fatto nulla al fratello finché la madre sarà ancora in vita. Fallito il tentativo di eliminare Roth a Cuba, Michael torna negli Stati Uniti a seguito della presa del potere di Fidel Castro. Qui, dopo aver appreso da Hagen che la moglie Kay ha perduto il bambino che aspettava, affronta una commissione d'inchiesta senatoriale, dietro alla quale c'è sempre Roth. Assolto dalle accuse di associazione criminale, Michael

trama la propria vendetta contro Roth, che fa uccidere all'aeroporto di Miami. Successivamente, dopo la scomparsa della madre, fa uccidere anche Fredo. Michael ha dunque trionfato sui suoi nemici, ma la moglie gli rivela di aver abortito di proposito per non mettere al mondo un altro figlio che sarebbe diventato un mafioso assassino come il padre. Michael è sconvolto a tal punto da aggredirla fisicamente e costringerla a lasciare la loro casa e i loro figli. Michael ha trionfato su tutti ma adesso è un uomo solo che può contare sull'unica compagnia dei suoi ricordi.

Dicevamo: chi si ribella al re...

L'intera saga de *Il padrino* rappresenta la fine del sogno americano. È un melodramma in grande stile che vede protagonisti la mafia e la comunità americana di origine italiana. E come ogni melodramma che si rispetti, il contesto storico viene mitizzato e, forse, anche in parte stereotipato: la Sicilia, l'immigrazione italiana verso l'America, la violenza che scorre nel sangue dei protagonisti, sono identici a come lo spettatore vorrebbe che fossero. Il vecchio don Vito e l'ancor più spietato figlio Michael sono allo stesso tempo maschere del teatro lirico ottocentesco ma anche shakespeariane se non addirittura accomunabili alle rappresentazioni della mitologia antica. La presa del potere di Michael si realizza senza esclusione di colpi, senza scrupoli. E se possiamo



capire, seppur mai approvare, il desiderio di annientare i capi delle altre famiglie mafiose, rimaniamo sbalorditi dal cinismo che accompagna il personaggio dal momento in cui comprende che la fine del padre avrebbe coinciso con la sua ascesa. Una legge di natura, tribale, che nella filmografia di Coppola si ripeterà anche nel successivo e meraviglioso *Apocalypse Now* dove stavolta sarà Martin Sheen ad eliminare Marlon Brando (sempre lui!) alias Colonel Kurtz. Con una sola fondamentale differenza: nella pellicola ambientata nel Vietnam il carnefice rinuncerà allo scettro di nuova divinità preferendo rientrare tra gli umani che lo aspettano al di fuori della giungla (ricordiamo che a Cannes, Coppola aveva presentato anche una versione opposta).

Il culto della religione, nel segno della famiglia e della violenza

Se *Il padrino parte I* si apriva con una festa di nozze, *Il padrino parte II* esordisce con il sontuoso rinfresco che celebra la prima comunione di Anthony Vito, il nipote di don Vito. Ed ancora una volta, mentre all'aperto ci si diverte, si balla, si beve e ci si ingozza di cibo, nelle oscure stanze di casa Corleone il nuovo padrino, divinità laica della malavita, tesse la tela dei suoi loschi affari e come un ragno velenoso intrappola tutti coloro che non vogliono sottostare al suo potere. Quindi, anche ne *Il padrino parte II* prosegue la messa in scena della ritualità cristiana. La prima comunione di Anthony Vito e la morte dell'anziana madre fanno seguito al battesimo e al matrimonio che si erano celebrati nella prima pellicola. Fino alla messa in scena della preghiera, sia quella liturgica in latino durante l'estensione dell'ostia, sia quella di Fredo che negli istanti precedenti la sua morte reciterà un passo dell'Ave Maria.

La potenza della musica, come un'opera lirica

Dietro ad ogni grande film ci sta spesso un grande compositore. E la saga de *Il padrino* non sarebbe tale se non si fosse avvalsa della colonna

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

sonora scritta da Nino Rota. Il lirismo delle sue melodie è struggente. Potenza e debolezza dell'animo umano, vita e morte, rabbia e dolcezza, sono espresse attraverso una partitura indimenticabile ed affidata ad un'orchestra sinfonica di grandi dimensioni. La tromba, che caratterizza il tema principale, è lo strumento per eccellenza delle truppe militari: si pensi all'uso devastante che ne farà lo stesso Coppola in *Apocalypse Now* per preannunciare la "Cavalcata delle Valchirie" di Richard Wagner sul piccolo villaggio vietnamita. La tromba, se di lì a poco profumerà di effimera vittoria (come il napalm), ne *Il padrino*, simile a quella suonata dal clown felliniano, profuma di solitudine e polvere. Oltre a Nino Rota, fondamentale nella realizzazione della colonna sonora de *Il padrino parte II* è Carmine Coppola, il padre di Francis, artefice della scelta, tra l'altro, di *Avia nu scicareddu* cantata dal piccolo Vito non appena viene rinchiuso in quarantena prima di poter sbarcare sul suolo americano. E per non farci mancare una nota di esotismo, deliziose sono le melodie cubane intente a sottolineare l'esotica trasferta di Michael in cerca di sconfiggere i suoi partner in affari. Una parentesi, quella cubana, dove il folclore prende il sopravvento sul mito, dove negli anni che precedettero l'avvento al potere di Fidel Castro si potevano incontrare morti ammazzati per strada o americani di buona famiglia divertirsi a base di sesso e droga nei tanti locali notturni. Tra le scelte musicali vogliamo annoverare anche quella della lingua, fondamentale per entrare dentro il mito delle origini dei personaggi de *Il padrino parte II*. Ci riferiamo alle ampie parti della pellicola recitate in siciliano, sia quelle ambientate a Corleone che quelle a New York dove, accanto a ottimi attori italiani come Gastone Moschin e Leopoldo Trieste, troviamo un Robert De Niro che recita in un meraviglioso italo-newyorkese. Non da meno, ritornando alla musica vera e propria, l'intermezzo di sceneggiata napoletana a New York alla quale assistono il giovane Vito e il suo fidato compare.

Vito e Michael, due facce della stessa medaglia
Il padrino parte II, raccontando in parallelo le vicende del giovane Vito e dello spietato Michael, raddoppia il registro della narrazione e con questo anche la quantità di efferate azioni che i due boss compiono ai danni di chi li circonda. Eppure, entrambi, soprattutto lo spietato Michael, hanno una loro deontologia, una loro etica. Il giovane Vito uccide e colpisce per difendere i più deboli del quartiere, ruba ai ricchi per dare ai poveri, odia le persone violente (anche se li combatte con una violenza ancor più brutale). Michael sicuramente guarda ben oltre. Ormai il suo sangue è totalmente americano, gli affari sono l'unico scopo della sua vita, tra alleanze e guerre dichiarate si è spinto oltre ogni immaginabile frontiera.

Come ogni medaglia che si rispetti,



per quanto uguali, le due facce Vito-Michael hanno anche caratteristiche diametralmente opposte. Quella di Vito è la vecchia famiglia patriarcale mentre quella di Michael è la famiglia moderna dilaniata e sbriciolata dalla crisi dei valori e dei rapporti tra marito e moglie. E mentre lo stesso Michael ha un padre al quale ispirarsi e dal quale vuole allontanarsi, Vito, giunto in America già orfano, non ha altri maestri se non la strada, la fame, la lotta per la sopravvivenza.

L'antro della caverna dell'orco

In un film dove le sequenze luminose sono di una luce accecante, colpisce l'oscurità che pervade la stanza dove il padrino conduce i suoi loschi affari. Una grande stanza, arredata in maniera ridondante e barocca, dove la luce penetra quel poco che basta per intravedere i volti degli interlocutori. Gli ospiti che si presentano al cospetto del padrino devono avvicinarsi al boss con estremo rispetto e ossequio in attesa di ricevere, in cambio di un prezzo altissimo, qualche piccolo beneficio. E chi osa sfidarlo è destinato ad una fine tragica.

Un attore su tutti: John Cazale

In mezzo ad un parterre di attori che hanno scritto la storia del cinema americano, incerti su chi scegliere tra Al Pacino e Robert De Niro, tra Talia Shire e Diane Keaton, passando per Robert Duvall e Lee Strasberg, ne *Il padrino parte II* una menzione speciale è d'obbligo per John Cazale. L'attore, scomparso prematuramente a soli 42 anni, ha interpretato nella sua breve carriera soltanto sette film aventi la caratteristica di essere stati tutti candidati

all'Oscar come miglior pellicola (all'epoca i film candidati erano soltanto cinque). Nel film Cazale è Fredo, il fratello più debole che, per ingenuità e gelosia, vende Michael ai suoi acerrimi nemici. Un errore che pagherà ben presto con la vita. Cazale è immenso nell'interpretare un personaggio complesso, debole, vigliacco, puro, dolce, ingenuo e si renderà artefice di una intensa performance conclusiva quando una sontuosa esplosione di collera sottolineerà la sua consapevolezza di essere già stato condannato a morte dal fratello Michael.

Oltre lo sguardo di Michael alla ricerca dell'inquadratura perfetta

La rappresentazione della saga dei Corleone proseguirà nel 1990 con *Il padrino parte III* che non ripeterà i fasti dei primi due episodi. Nel mezzo, tante altre pellicole e un'altra specie di saga: quella di un film che ha rigenerato più volte sé stesso. Stiamo parlando di *Apocalypse Now* che, nel corso degli anni, è stato rivisto per ben due volte attraverso *Apocalypse Now Redux* nel 2001 e *Apocalypse Now Final Cut* nel 2019. Segno di una volontà da parte del regista di provare e riprovare la giusta linearità della narrazione, il montaggio perfetto. Così come l'inquadratura perfetta. E fra le tante inquadrature che connotano *Il padrino*, un film in tre atti dalla durata immensa, dovendo scegliere quella più significativa, quella che racchiude il messaggio più profondo dell'intera pellicola, scegliamo lo sguardo di Michael Corleone mentre è seduto sulla poltrona del padrino. "Gli amici tienili stretti, ma i nemici anche più stretti" era solito ricordare ai propri scagnozzi ma adesso che sono quasi tutti morti o fuggiti da lui, adesso che non ha nessuno a cui dare buoni consigli, i suoi occhi neri e profondi fissano il vuoto, una specie di punto immaginario fuori campo. Il suo è lo sguardo dell'uomo contemporaneo che ha perso la speranza nel futuro, che non riesce a capire dove ha sbagliato, che sa di lasciare ai propri figli un mondo peggiore di come l'ha ereditato.



Lorenzo Pierazzi

Caracas (2024) di Marco D'Amore



Claudio Cherin

Questa volta, Marco D'Amore racconta Napoli partendo da uno dei romanzi più intensi di Ermanno Rea, *Napoli, ferrovia* (parte finale della trilogia composta da *Mistero napoletano* e *La dismissione*). Il regista non si limita a seguire le parole di Rea, ma le amplifica, vi entra in profondità e costruisce un'opera - mondo, in cui è facile perdersi: *Caracas*.

Il film racconta di Giordano Fonte, uno scrittore (Toni Servillo) privo di parole, che si trova, dopo anni, nella sua città natale, per una presentazione. Tutti intorno a lui aspettano con ansia un suo nuovo libro. Ma lui sa che non ci sarà altro che silenzio. Le parole lo hanno abbandonato, questo è il cruccio che porta dentro. La stima e l'affetto del pubblico non fanno che creare, in lui, altro che ansia e diffidenza.

Una sera, lo scrittore, uscito quasi per caso, si ritrova ad aiutare un ragazzino vessato da alcuni coetanei poco più grandi. Il ragazzino finisce, sotto una pioggia intensa e feroce, per rubare la borsa, che contiene forse l'abbozzo di un romanzo. Lo scrittore cerca, allora, di inseguirlo per i vicoli abitati da un'umanità silenziosa e invisibile. Così Giordano Forte arriva fino ad un palazzo, sale le scale, ed entra in un appartamento con la porta aperta, nel quale immagina si sia rifugiato il ragazzino con la sua borsa e il manoscritto. Qui compare, per la prima volta, Caracas (Marco D'Amico) con un coltello in mano che lo scaccia e lo minaccia.

Caracas è un uomo ferito, che non ha fatto del tutto i conti con il proprio passato né con il proprio presente. In lui c'è il dolore dell'orfano-trofo, in cui ha vissuto da bambino, il bisogno di avere dei punti fermi, che pensa di trovare nelle palestre e nell'ideologia di estrema destra. E la rabbia: il mondo in cui vive, fatto di precarietà, non lo soddisfa. Il prendersela con persone più povere e più deboli (si vede, all'inizio del film, un agguato alla comunità islamica) non fa parte della sua vera natura. Per questo durante l'agguato finisce per lasciare il gruppo di neonazisti. Più per colmare un vuoto in mezzo al petto alla vista di un migrante lasciato morto, che per altro.

Solo abiurare la fede nell'ideologia di estrema destra e ad essa sostituire l'Islam, gli porta la pace interiore. E lo porta a vivere una nuova vita. Oltre che ad avere un maggiore rispetto di sé, dell'altro e lo porta a innamorarsi, forse per la prima volta, di una ragazza mussulmana (Lina Camélia Lumbroso, alla sua prima prova).

Tutto intorno, poi, c'è una parte di Napoli che si fa, scena dopo scena, prima, labirinto, poi, muro. Difficilmente da quel labirinto e da

quei muri mentali e metropolitani si potrà uscire. I luoghi scelti stanno a raccontare il tormento esistenziale degli uomini. La Napoli, che si scorge quella tra Piazza Garibaldi, la Stazione e il Decumano maggiore diventa un luogo angusto, fatto di muri scrostati, di strade soffocate da impalcature dove l'atmosfera è cupa e una pioggia sporca cade inesorabile. E nessuno sembra ricordare come si fa ad alzare gli occhi e guardare il cielo.

Il film è il ritratto a china di una città dove tutti sperano di salvarsi, come meglio possono. Ma è anche il diario esistenziale di uno scrittore, che si perde nella sua stessa città, perché la sente ormai come estranea. Su quest'idea il regista indugia molto.

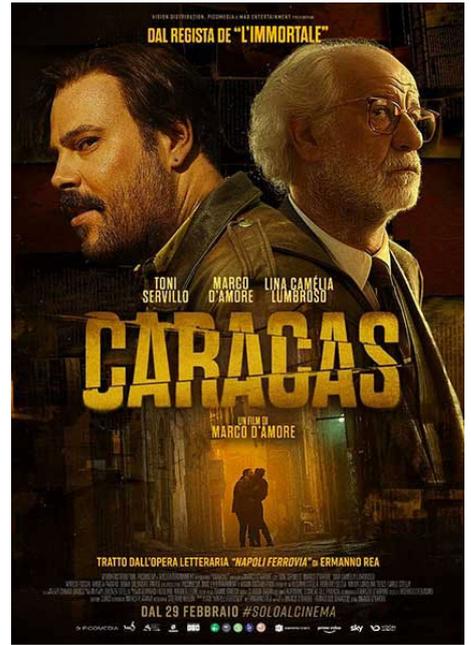
Napoli, infatti, oltre ad essere complicata e complessa, è una città abbandonata e sfatta, dove compaiono solo migranti, piccoli delinquenti, qualche spacciatore, qualche tossico. Napoli non sembra affatto la città del sole o delle chiese barocche, ma una periferia sudamericana, una favela brasiliana, una baraccopoli indiana. Eppure nei vicoli, nelle sue strade, tutti hanno una qualche speranza, perché sentono di poter sognare ancora.

Al centro del film c'è il rapporto tra Giordano e Caracas, fatto di conoscenza e di amicizia. I due sono diversi nell'età e nella vita, che hanno condotto e conducono. E questa relazione si modifica durante il film. Anche grazie a Caracas, Giordano, che pensa di non scrivere più romanzi, si ritrova tra le storie di donne e di uomini. E ritrova le sue parole.



Si può pensare anche che Caracas sia il riflesso dello scrittore, che nel volto del giovane uomo vede i propri ricordi, la propria memoria individuale e collettiva, ciò che rimane di quell'attivismo politico che gli ha permesso di credere nel miglioramento di sé e della propria città.

Il legame sincero tra i due si manifesta anche nelle diverse scene girate all'interno della casa di Caracas, che si fa luogo nevralgico della storia, luogo dell'anima di tutti gli uomini e tratto distintivo di Caracas (che, essendo orfano, ha bisogno 'per esistere' di un rifugio sicuro). Il personaggio di Caracas è l'espressione di un'ambiguità, su cui il regista gioca. E si rivela



il punto forte del film. Caracas, si può ipotizzare, è l'ombra dello scrittore, ma anche di Napoli, che si fa, giorno dopo giorno, impasto di vite tutte uguali e tutte diverse. Oltre che immagine delle diverse contraddizioni della città: la bellezza, la miseria, ma anche l'umanità disincantata.

Per questo nel film Caracas vive più vite. C'è la vita dell'uomo che lotta tutti i giorni per non soccombere, che spera e ama. Quella dell'uomo che cerca nella fede un conforto, che si sente parte di un'umanità dolente e ai margini. E con il suo amore a sciogliere il legame tra l'eroina e la donna amata. E quella vita in cui l'uomo ha il rispetto di tutti, si dà da fare in loschi affari, ma che finisce disperato, perché la donna che ama muore alla ricerca della felicità, che solo l'eroina riesce a darle.

A Caracas è data la possibilità di vivere queste tante e diverse vite, perché D'Amore vuole suggerire che Caracas, oltre ad essere il riflesso dello scrittore, è anche il frutto della mente dello scrittore, uno scrittore malato di Alzheimer. Cosa che si tratteggia, con estrema delicatezza, quando lo scrittore viene svegliato dal concierge dell'albergo, dove alloggia, perché quest'ultimo non l'ha visto scendere o rispondere al telefono da giorni. Il volto provato e spazzato di Toni Servillo può indurre lo spettatore a pensare che per un breve lasso di tempo lo scrittore sia ritornato in sé. E aver solo immaginato di aver ospitato nella sua stanza i 'muschilli', con cui ha riso, scherzato e fatto amicizia per tutta la giornata.

Solo con questa ambiguità, con questi giochi di specchi Marco D'Amore può raccontare una città come Napoli e l'afrore della sua umanità dolente.

Claudio Cherin

I sognatori



Natalino Piras

Prima ero convinto che i sogni, quelli buoni, dovessero infine realizzarsi. Poi, nel passaggio dall'adolescenza alla giovinezza, ho visto *Peter Ibbetson* (*Sogno di prigioniero*, 1935) di Henry Hathaway, dal romanzo di George du Maurier e dal lavoro teatrale di John Nathaniel Raphael, una storia portata sullo schermo nel 1921: *La vita è un sogno* di George Fitzmaurice con Wallace Reid nella parte che sarà di Gary Cooper, appunto *Peter Ibbetson*, il sognatore.

Sin dall'infanzia, Peter Ibbetson nutre affetto, ricambiato, per Mary (Ann Harding). Si allontaneranno ma sempre l'uno penserà all'altra. Per difendere Mary, Peter ne uccide senza volerlo il marito, il duca di Towers. Sarà condannato, innocente, all'ergastolo. Morirà in una cella. Agonizzante sogna Mary, consapevole che anche Mary sogna lui. Un amore forte e inattaccabile.

Il film fu quantomai amato dai surrealisti francesi, in particolare da André Breton. Luis Buñuel lo considerava uno dei migliori film di tutti i tempi. Per me, considerazione adolescenziale, fu la constatazione di quanto muova il sogno, la sua impossibilità a realizzarsi come forza per attraversare l'impossibile.



La vita è sogno (*La vida es sueño*, 1635). Tre secoli prima di *Peter Ibbetson*, l'illusorietà, la vanitas, delle cose, il tempo dei sogni roso e corroso dal tempo reale le ha fatte diventare teatro Pedro Calderón de la Barca, il maggior drammaturgo insieme a Lope de Vega del Siglo de Oro spagnolo, dalla scoperta dell'America alla fine del Seicento, lo stesso di *Don Chisciotte* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605) creato da Miguel de Cervantes Saavedra.

Chi, in tutti i tempi, più sognatore di Don Chisciotte?

Sognatore d'amore, la contadina Aldonza che si trasforma nella dama Dulcinea. Sognatore rivoluzionario: cambia in mostri i mulini a vento, per poterli abbattere come cavaliere errante, combatte contro le convenzioni sociali, il suo senno perduto fa da archetipo a molti, tutti gli illuminismi. Una volta, in una Unitre della Barbagia feci lezioni su *Don Chisciotte* al cinema poi ripresa qui su *Diari di Cineclub*. Usai linguaggi tra il facile e il difficile, come si conviene a un sognatore. «Per capire il groviglio, in attesa di vedere *The Man Who Killed Don Quixote* (2018) di Terry Gilliam, riandare, tra i diversi film, ai Chisciotte sovietici e russi. Cercare di comprendere perché un personaggio così solare nella sua innegabile follia sia



«L'uomo che uccise Don Chisciotte» - *The Man Who Killed Don Quixote* (2018) di Terry Gilliam

l'enigma di tanti progetti, come la buona scuola, destinati al fallimento, ammazzati dalla rivoluzione che prima crea i sogni e poi li distrugge. Leggi il *Chisciotte* mai realizzato così come lui lo avrebbe voluto di Orson Welles. Proprio perché il personaggio inventato da Cervantes è fuori da qualsiasi logica accademica, da qualsiasi università, da qualsiasi Sorbona, da qualsiasi politbuco. Se invece di perdersi dietro alle avventure di mai esistiti cavalieri, lo hidalgo avesse frequentato la scuola impropria di Rabelais, che la Sorbona intesa come covò di sorbonagri nasapeti e baciaculo mette alla berlina (ecco perché l'accademia di fratello Jorge del *Nome della rosa* teme il riso) forse non avrebbe mai perso il ben dell'intelletto. Non avrebbe mai intrapreso il viaggio di perdita della memoria, di cerca di lenimento dalla doppia ossessione amorosa: quella per i libri e quella per Aldonza, contadina come Sancho, che lui si ostina a voler trasformare in Dulcinea. Doppia ossessione doppia menzogna». Prima ancora di *Don Chisciotte*, archetipo di Peter Ibbetson è la poesia *Il sogno* di John Donne, uno dei più grandi drammaturghi del periodo elisabettiano, coevo del Bardo.

Per nessun altro, amore, avrei spezzato/questo beato sogno,/ buon tema alla ragione,/ troppo forte per la fantasia./E tuttavia fosti saggia a destarmi./Tu non spezzi il mio/ sogno, lo prolunghi,/tu così vera che pensarti basta/ per fare veri i sogni e le favole storia./Entra fra queste braccia. Se ti parve /meglio per me non sognar tutto il sogno,/ora viviamo il resto. (La traduzione è di Cristina Campo).

Così lontana, la poesia di Donne, così vicina a Mary di Peter Ibbetson. Potrebbe essere un commento a priori per quell'altro film, *Breve incontro*

(*Brief Encounter*, 1945) di David Lean. Dice di un tradimento dei rispettivi coniugi mai consumato da parte di Laura Jesson (Celia Johnson) e il medico Alec Harvey (Trevor Howard). Il breve incontro, di forte attrazione reciproca, nasce e muore in una stazione ferroviaria. Esiste anche un remake (1974) diretto da Alan Bridges, con Sophia Loren e Richard Burton. Tutto è sogno. Sempre nel segno dell'impossibile. Come esplica *Quattro notti di un sognatore* (*Quatre nuits d'un reveur*, 1971, da *Le notti bianche* di Dostoevskij) di Robert Bresson.

Jacques salva Marthe dal suicidio e aspetta, nello stesso ponte, che la ragazza andata via dopo esserlo stata a sentire, torni. C'è tutta la consistenza della «materia di cui sono fatti i sogni; e la nostra breve vita è circondata da un sonno», dice Prospero nella *Tempesta* (*The Tempest*, 1610-1611) di Shakespeare.

Così, in un'altra lezione Unitre, presentavo il libro di romanzo breve e racconti *Il sogno e il sonno* (2001): «Il fatto che muti lo ricordo come fosse oggi che sembrava bruma autunnale al mattino uscente dalla notte e invece prende i colori di un'aurora boreale. Accadde più di quarant'anni fa. Avevo finito il liceo nemmeno un mese prima e tornai nella città che avevo abitato per lungo tempo, per ritirare il diploma: usava allora. Andai leggero e tornai pesante. Le strade e le case erano le stesse, diverse le persone che incontrai, già non più miei compagni di scuola, non più gli stessi occasionali amici di giri al bar, non più me stesso. Fu una sensazione dolorosa che mi è capitata altre volte nel corso del tempo, nel vedere sugli altri le proprie stesse trasformazioni, gli invecchiamenti, anche la perdita di entusiasmo. Non si ritorna mai allo stesso punto di partenza. Ci hanno insegnato a pregare e non sappiamo più le parole. Siamo scesi in battaglia, poi una volta buttate le armi, combattevo all'arma bianca, non siamo andati più a riprenderle. I muri, tanti muri, corrosi e ricostruiti, lasciati a un falso naturale e ridipinti, anche muri di gomma, ci guardano, incombono, assoluti. Tutto muta per quanto pietra. Solo i muri non mutano. Erano maschere d'oppressione al tempo del nostro impegno politico. Restano maschere d'oppressione. Né ci salvano le poetiche che ogni tanto diciamo di interpretare, di essere capaci di reinventare. È l'illusione del doppio che comanda. All'apparire del vero c'è lo scabro, l'autunno che non è più autunno, la perdita di nostalgia».

Molto cinema regge e sostiene questa presentazione

Ancora sogno nel *Romanzo della peste*, inedito, sempre nella linea che Don Chisciotte va a Peter Ibbetson e dintorni, le notti del sognatore di Bresson comprese.

«Il bacio più lungo della storia del cinema, uno dei più lunghi e importanti, è tra Ingrid Bergman e Cary Grant in *Notorius* (1946) di Alfred Hitchcock. Due amanti, due spie, che combattono il nazismo, in Brasile, a seconda guerra mondiale finita. Il bacio dura quasi tre minuti,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

le labbra incollate e il respiro che sembra impossibile come possa resistere a restare così a lungo mancante. È un bacio di vero amore, tanto più forte e fatale quanto clandestino e proibito. C'è qualcuno, non visto, che osserva i due amanti, l'identificazione l'uno nell'altra, la reciproca possessione dei corpi, quello maschile con quello femminile. È un bacio perfettamente immerso nella tensione del film».

Il tempo del romanzo è quello filmico

«Così avvenne a Jordi Gericò quel giorno che lui e lei si incontrarono nella strettoia tra la sterpaglia coperta di neve e la murata dei cinesi. Era proibito uscire di casa perché fuori c'era il contagio. Quei due stavano avvinghiati a metà della salita-discesa che metteva in comunicazione, cento metri appena, la parte alta con quella bassa della periferia diventata la zona industriale del capoluogo. Lei scendeva e lui saliva. Due perfetti sconosciuti. Lei doveva essere sulla trentina. Camminava a spalle un poco reclinate, a testa lievemente abbassata, come a guardare dove metteva i passi, per non scivolare. Alla stessa maniera lui risaliva la strettoia, a ritmo di poco più accelerato. Nevisciava e l'aria non sapeva di alcun sentore se non quello della nebbia, nessun suono se non quello di una voce amplificata dall'altoparlante che non si sapeva da quale preciso luogo provenisse. Era una voce recante minacciosa domanda: "Dove andate?" "Dove cazzo andate voi due?" "Dove credete di andare?". Ma i due, lui e lei, sembravano non sentire quella voce, forte, roboante. Camminavano a testa lievemente abbassata, incappucciati, il volto celato dalla mascherina d'obbligo. Nessuna sirena suonò, nessuna luce bluastra lampeggiò nella nebbia di neve. La voce dell'altoparlante si interruppe quando i due arrivarono a metà della salita-discesa. Lo spazio della carreggiata poteva permettere che stringendosi su se stessi i due potessero stare per nemmeno un secondo nello stesso punto. Così fecero. Si superarono ignorandosi nell'altra metà del secondo. Un passo, forse due. Poi, come se qualche voce imperiosa di dentro li avesse richiamati, forse l'essersi visti gli occhi l'una con l'altro nel punto di contatto, al di sopra della linea ultima della mascherina, i due simultaneamente si voltarono. Un giro di capo e le mani dell'una che strappavano la mascherina dalla faccia dell'altro, le mani che cercano reciprocamente il volto l'altro dell'una e l'immergersi entrambi in quel lungo, lunghissimo bacio, a labbra incollate, le mani che sono il terminale ultimo della forza delle braccia dei due improvvisati amanti. Chi sa se parlarono, se ebbero tempo di dire, di chiedere, di salutarsi. Solo quel bacio durato più di tre minuti, più del record di *Notorius*, le mani che una volta incollate le labbra dell'uno sull'altra andavano in cerca di altre reciprocità, aprivano impossibili spazi perché la fusione dei corpi in un unicum fosse il più possibile armoniosa nonostante il tumulto, nonostante l'improvvisa tempesta amorosa».

La vida es sueño.

Così, a pagina 178 circa, schedo il film *Giù la testa* (1971) di Sergio Leone in *Ponderabili variazioni di*



Il bacio più lungo della storia del cinema: Cary Grant e Ingrid Bergman (1946) in "Notorius" di Alfred Hitchcock

passo. Il cavallo e il cinema, edito nel 2000 (ne ho già scritto per *Diari di Cineclub*, n. 50, maggio 2017): «Un rivoluzionario irlandese, John Mallory-James Coburn in perenne fuga e uno straccione proletario, bandito e tagliagole, Juan Miranda-Rod Steiger, nella Rivoluzione messicana di Villa e Zapata.

Folgorante l'inizio del film con lo scorrere delle didascalie, caratteri bianchi in campo azzurro, sul fatto che la rivoluzione non è un pranzo di gala, non ci si può andare vestiti con l'abito della festa, la rivoluzione, diceva il compagno Mao, è un atto di violenza. Poi la pisciata irruenta che sbatte su un pezzo di pietra ficcato nel terreno diventato residuo di muro di paglia e di fango, una pisciata che tutto travolge, affoga le formiche. Chiara allusione a quell'altro inizio del film *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, 1969) di Sam Peckinpah con i ragazzini che torturano a morte uno scorpione mentre il Mucchio avanza per assaltare la banca.

In *Giù la testa* ci sono visionarietà, abbassamenti, disperazioni, annullamenti, dissipazioni. C'è la speranza nonostante l'orrore a istituire il senso della narrazione. È sempre il western a comandare, il genere cinematografico che tutti gli altri contiene e da cui è contenuto. Nel western italiano, in una miriade di filmacci pochi altri pochi ma buoni riescono a raccontare la solitudine di cavalieri erranti (della stessa sostanza di Don Chisciotte), alla ricerca di uomini da uccidere ma anche da salvare, e la solitudine dei cavalli scossi, la solitudine di villaggi fantasma, il silenzio immane, il vuoto-tentassone di una e tante guerre civili. In *Giù la testa* c'è un esplicito richiamo alle Fosse Ardeatine. Lo spettatore se ne accorge da subito anche se la visione dei morti arriva alla fine della sequenza scandita dalla musica di Ennio Morricone. Nel mucchio dei fucilati per rappresaglia, il numero più consistente è dato dal vecchio padre di Juan Miranda e l'infinita

prole, bambini, giovani e adolescenti, avuti tutti da madre diversa. Davanti al massacro Miranda e Mallory, *Sciòn Sciòn*, restano attoniti. Ma è Miranda, ferito in quanto aveva di più caro, ad essere più attonito, ad essere attratto dal vuoto-tentassone. Non si riprenderà più, nonostante l'avventura e la rivoluzione messicana continuino. Quanto comanda è l'allargamento del vuoto.

Giù la testa, due ore e mezza di racconto, è un format didattico. C'è tutto: la storia, l'avventura, l'amicizia, la rivoluzione, il Messico di Madero, di Pancho Villa e Zapata come tempo reale e come tempo filmico. È la summa del romanzo picaro. C'è il rivoluzionario in fuga dall'Europa, John Mallory, combattente dell'IRA, esperto in dinamite ed esplosivo. Mallory, bevitore senza soluzione di continuità, è una apparizione nel deserto, un disilluso dall'amore, uno tradito nell'amicizia, nei sentimenti e nel credere alla rivoluzione come necessario "atto di violenza". Quel che resta, superato l'orrore, la repressione, le fucilazioni, i massacri, i bagni di sangue, è la faccia sbigottita di Juan Miranda che chiede e interroga al culmine dello smarrimento: "E adesso io".

Un attimo prima, sconvolgente il flashback al ralenty, l'ultima visione di Mallory prima di farsi saltare in aria: la donna che per tutto il film abbiamo creduto fosse sua, solo sua, in realtà, nei giorni della rivoluzione dell'IRA, nella verde, trasognata Irlanda era anche la donna del suo inseparabile amico, il traditore, quello che fu l'organizzatore della rivoluzione».

Una metafora che dalla visione in flashback, rimasta inedita e aggiunta in una successiva edizione del film, quando il regista era già morto, trapassa direttamente dall'ieri all'oggi dove non c'è più nessuna idea di rivoluzione. E quando avviene è un inganno.

Natalino Piras

Rossellini e Bergman, un cinema che guarda alla crisi e ai sentimenti



Benedetta Pallavidino

La storia del cinema è ricca di collaborazioni preziose che evolvono parallelamente su due piani, quello artistico e quello sentimentale. Spesso accade che sia lo scandalo, il gossip, l'allure di interesse pruriginoso ad avere la meglio sul côté artistico. Erano i primi anni Cinquanta quando nell'occhio del ciclone mediatico finirono Roberto Rossellini e Ingrid Bergman: una relazione inaccettabile – entrambi sposati e provenienti da realtà diversissime – e una collaborazione considerata poco proficua e insolita. Lui fondatore del neorealismo, autore di un cinema “povero”, lei diva sfavillante di Hollywood. La leggenda vuole – esistono versioni discordanti – che Bergman avesse scritto a Rossellini in preda alla fascinazione provocata dalla visione di *Roma città aperta* e *Paisà* per proporsi, con estrema umiltà, come attrice per un suo qualsiasi futuro progetto. Rossellini non perse l'occasione, volò in America da Ingrid e la scritturò per *Stromboli*, adattando su di lei un ruolo che in principio era stato pensato per Anna Magnani. Iniziò così il sodalizio che dal 1950 al 1954 li vide impegnati in sei differenti film (quattro di questi sono disponibili in versione restaurata su Raiplay), attraverso cui la regia di Rossellini si allontana lentamente dalla poetica dell'origine acquistando una vena più filosofica, e la plasticità attoriale di Bergman si scrolla di dosso la patina di un divismo esasperato per assumere i tratti autentici di donne in continua lotta per la propria libertà.

In *Stromboli – Terra di Dio* (1950) Ingrid Bergman indossa i panni di una profuga lituana, Karin, di estrazione borghese – il suo portamento e la sua grazia non potrebbero far pensare altrimenti – giunta in Italia, che alla fine della Guerra non riuscendo a ottenere il visto per l'Argentina, sposa un giovane italiano Antonio (Mario Vitale) che la porta con sé nella



sua isola natia, Stromboli, vendendola come una meravigliosa isola del Mediterraneo. L'ingenuità e le alte aspettative di Karin di poter trovare un po' di felicità e fortuna sono immediatamente disattese. L'isola, insospitale, e abbandonata anche dai suoi stessi abitanti che migrano a New York, è da ricostruire e si fa metafora dell'Europa intera post conflitto

mondiale (quella che Rossellini ha raccontato fino a *Germania anno zero*), provata, distrutta e risentita, con la sostanziale differenza che la minaccia del vulcano resta incombente e onnipresente. Karin, lontanissima da ogni forma di fede e di canonica devozione, fatica a comprendere e ad accettare le regole dell'isola, quelle che il mondo maschile vuole imporre alle donne, e vede sfiorire ogni possibilità di felicità con un uomo che in principio reputava solo un sognatore e che invece, reintrodotta nella sua terra, riassorbe la legge della brutalità bestiale che vi impera. Karin, considerata adultera, e di facili costumi, pur seguendo i consigli del prete che tenta di istruirla per diventare buona donna di casa, disattende le aspettative di un mondo che non le corrisponde. La “rabbia” del vulcano, la violenza dell'uomo sulle donne e sugli animali – d'effetto gli inserti quasi documentaristici sulla pesca dei tonni – spingono la donna verso la fuga che si rivela la più ardua delle prove. Quasi come in un mito primitivo e ancestrale Rossellini pone la sua protagonista di fronte alla potenza della natura, al caldo soffocante e asfissiante del vulcano da valicare per poter raggiungere l'altro lato dell'isola. Il pathos cresce con veemenza mentre il grido di Karin e l'appello a quel Dio in cui non ha

segue a pag. successiva



“Stromboli (Terra di Dio)” (1950) di Roberto Rossellini

segue da pag. precedente

mai creduto si fanno eco della disperazione impressa nei primi piani del suo volto. La donna chiede pace e coraggio mentre teatralmente si lascia cadere inerme, sopraffatta, e poi protratta verso un finale aperto che Rossellini imprime e impone a tutti i personaggi di Bergman.

Non è più gentile il destino con Irene Gerard, protagonista di *Europa '51* (1952), moglie di un dirigente americano, completamente imbevuta e forgiata dalla superficialità borghese fatta di apparenza, cene e poco tempo da dedicare al proprio figlio e ai suoi malesseri emotivi. Solo la morte, a seguito delle complicazioni del tentato suicidio del bambino, fa sprofondare Irene in una profonda crisi che sgombra la sua mente da tutte le possibili sovrastrutture imposte dalla società in cui è cresciuta. Estranea in una Roma che conosce appena e che dal dopoguerra non si è ancora ripresa, la donna tenta di colmare il vuoto della sua vita mettendosi al servizio

degli umili, dei più deboli, nella speranza che ascoltando loro e venendo incontro alle esigenze primarie di essi, possa espiare le sue mancanze e affievolire il senso di colpa verso quel figlio che il suo aiuto l'ha implorato a gran voce. Irene scopre le borgate, le condizioni precarie delle baracche, l'aspetto alienante di quel lavoro che i comunisti – ad essi viene accomunata dalla sua famiglia d'origine che disapprova le sue nuove scelte di vita – esaltano ma che non libera, ma che piuttosto rende schiavi di un regolamento che non tutela gli operai, sfinendoli e mettendo a rischio la loro salute. Irene incontra da vicino la morte una seconda volta, mentre accudisce una prostituta tubercolotica senza alcuna prospettiva di futuro, la piange pervasa da compassione cristiana, la stessa che userà verso un piccolo delinquente convincendolo a costituirsi. Eppure, il destino di Irene che la macchina da presa segue e sostiene nei suoi momenti di struggimento è nefasto: la sua nuova identità stride con quella precedente e il signor Girard non può permettersi uno scandalo: la famiglia d'origine, considerandola una causa persa, sottoscrive la sua infermità mentale e l'abbandona in una struttura psichiatrica, voltandole le spalle, mentre la sua "nuova famiglia" la piange e la venera come una santa sotto la sua finestra. Il primo piano solcato da una lacrima di Bergman, circondata da un'aura di grandiosità accetta il suo destino, aprendosi ad un futuro che rinchiude il suo corpo, ma lascia fluttuare libero e leggero il suo cuore lenito dal bene che ha saputo produrre.

La trilogia della solitudine di Rossellini si conclude con *Viaggio in Italia* (1954), forse il meno riuscito dei tre lungometraggi principali: la storia di una coppia inglese Katherine (Bergman) e Alex (George Sanders) giunti a Napoli

per la vendita di una villa di famiglia. La forzata convivenza, a stretto contatto, mette i coniugi davanti alla realtà della loro scarsissima conoscenza reciproca e alle loro divergenti esigenze. Si separano dunque per vivere secondo le loro personali regole la vacanza: Alex



"Europa '51" (1952) di Roberto Rossellini

segue alcuni amici a Capri, alla conquista di una donna separata, mentre Katherine si getta alla scoperta della città, alla visita dei musei e delle rovine archeologiche, affascinata e sorpresa da un mondo che aveva solo sentito decantare da una vecchia fiamma, mescola riflessioni su ciò che vede a monologhi interiori in cui febbrilmente critica il suo matrimonio e l'arrogante prepotenza di suo marito. Come Irene e Karin, anche questa donna tenta disperatamente di imporre la sua libertà e di perseguirla, indossando i pantaloni, guidando la macchina, vivendo la solitudine e mostrandosi indipendente. Comportamenti azzardati per la morale degli anni Cinquanta, puniti dalla natura o dalla società. Alex e Katherine, che giungono alla decisione di divorziare, tornano sui loro passi quando, nel bel mezzo di una processione che blocca le strade di Napoli, si perdono, separati concretamente da una folla che avanza implacabile e che non dà retta alle loro urla. Il conclusivo abbraccio è dunque il chiaro segno di un'apertura verso una possibile riconciliazione che poco chiaramente delinea i confini di una maturazione avvenuta



"Viaggio in Italia" (1954) di Roberto Rossellini

da ambo le parti.

A sostegno di queste tre opere, centrali seppur spesso svalutate dalla critica e dagli incassi, soprattutto stranieri, se ne aggiungono altrettante collaterali. Bergman impersona se stessa nell'episodio del corale *Siamo donne* (1953) in cui le attrici (tra le altre anche Magnani e Valli) sono chiamate a svestire i panni della celebrità e a raccontarsi come donne qualunque, impegnate nelle piccole complicazioni del quotidiano. Ingrid apre letteralmente le porte di casa sua, mostrando le sue rose e il suo giardino, e le liti con la vicina, padrona di un gallo che mette a repentaglio la sopravvivenza delle piante di Bergman. Semplice, puerile e a suo modo sincero è il tentativo di applicare la poetica neorealista al divismo, alla ricerca di semplificazione e annullamento dei ruoli. Nel 1954, parallelamente a *Viaggio in Italia*, procede la produzione di *La paura* e *Giovanna d'Arco al rogo*, due opere poco riuscite e fortemente criticate: la prima tratta dall'omonima novella di Stefan Zweig di cui Rossellini altera il finale e alcune scene, vede Bergman vestire ancora una volta i panni di una donna combattuta che non segue le regole e che viene ricattata da un marito che non sopporta il tradimento e con esso lo scandalo pubblico che esso comporta, una donna che piuttosto che cedere è pronta al suicidio e se necessario ad abbandonare ogni fiducia nell'amore e nel suo potere salvifico (questo accade nel finale alternativo, il secondo, che Rossellini realizza). Con la *Giovanna d'Arco*, Bergman torna a interpretare un ruolo noto della sua carriera – nel 1948 ha interpretato la martire nel *Giovanna D'Arco* di Victor Fleming – attraverso una messa in scena onirica che apre gli occhi della pulzella d'Orleans mostrandole quanto quelli che gli uomini criticano e definiscono eresia, siano in realtà gesta eroiche che hanno portato a esiti inattesi della guerra. Ciò che, passando in rassegna, i pilastri del sodalizio tra Bergman e Rossellini, risulta lampante, è il tentativo di dare forma e respiro a situazioni che ricalcano il reale, che strizzano l'occhio allo scandalo che ha colpito nel privato la coppia con risonanze internazionali ripercorse sui film, accolte con freddezza e riluttanza dal grande pubblico, statunitense in primis. Oggi, a più di settant'anni di distanza, lontani da ogni clamore – abituati a scandali mondani ben peggiori –, l'incontro di Roberto Rossellini e Ingrid Bergman conserva tutti i crismi di un rapporto lavorativo che ha aperto nuove strade alle carriere di entrambi, permettendo di crescere e di esplorare angoli del sentire umano che travalicano e si distanziano dagli orrori della guerra, volti verso il futuro che della crisi di coppia fa un cardine e un topos per indagare emozioni, libertà ed emancipazione.

Benedetta Pallavidino

Fumetti

Come saltare il muro dell'indifferenza?



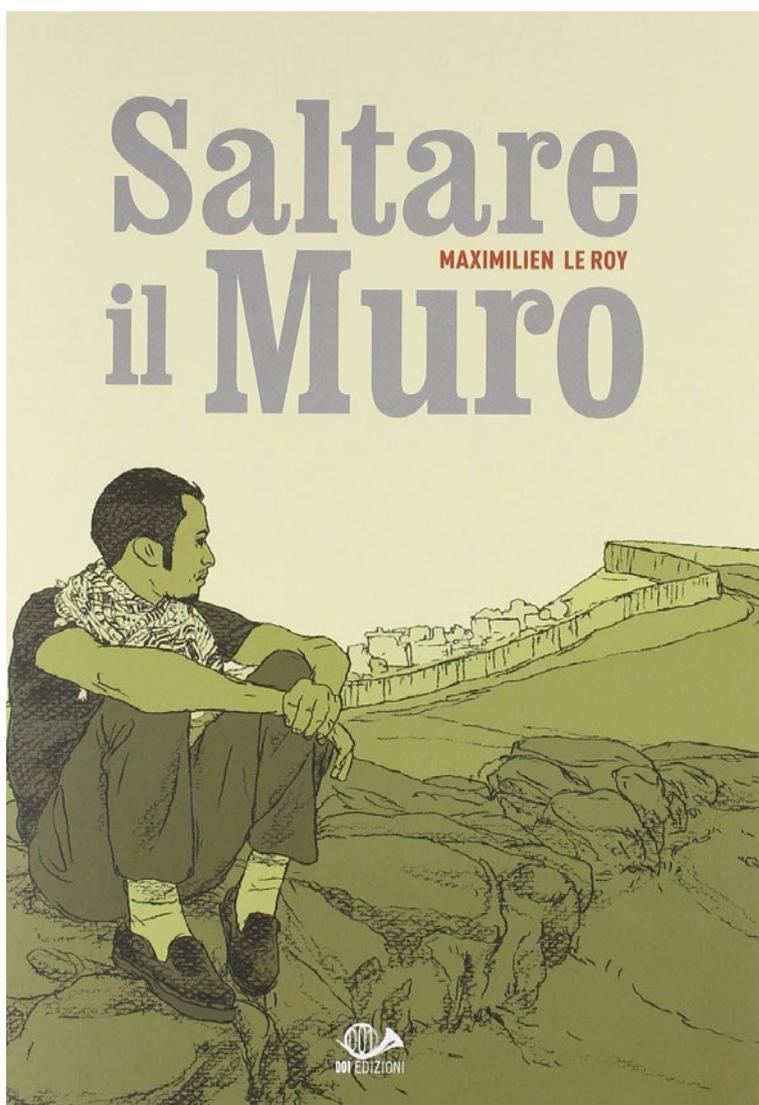
Ali Raffaele Matar

Dietro al bancone di una drogheria siede un ragazzo annoiato. Di tanto in tanto, disegna qualcosa. Fuma l'ennesima sigaretta. Poi, butta un occhio sul piccolo televisore che gli tiene compagnia nel negozio di famiglia. La sua routine prosegue ciclicamente. Ogni giorno. Da anni. Un pattern logorante destinato a iterarsi per il resto della sua vita. Quel ragazzo non ha alternative né vie di fuga. Nessuna opportunità di rifarsi una vita altrove. Ma perché tutto è precluso a un giovane che è a tutti gli effetti uno come noi? Perché Mahmoud è nato dalla parte sbagliata del muro. Il muro che Israele ha edificato sui territori palestinesi occupati, danneggiandone gli abitanti, che si sono visti impedire la libertà di movimento e il progresso. Nell'*Assassinio del Commendatore*, Murakami scrive che i muri originariamente servivano a proteggere la gente ma, a volte, vengono usati per dividerla. Un muro alto e solido rende impotenti le persone che rinchioda, sia fisicamente che spiritualmente. Ci sono muri che vengono costruiti con questo scopo specifico, come il muro di cemento costruito da Israele in Palestina, alto più di otto metri, con in cima un reticolato percorso da corrente elettrica ad alta tensione, lungo cinquecento metri. "Forse agli israeliani tre metri non sembravano sufficienti, ma le assicuro che bastano e avanzano per un muro". Ma non è di quel muro che il francese Maximilien Le Roy vuole parlare nel suo *Saltare il muro* (2011, 001 edizioni), concepito come un flusso di coscienza del giovane protagonista, realmente incontrato dall'autore durante le sue visite in West Bank. Mahmoud è nato nel campo profughi di Aida, campo che esiste perché i coloni sionisti hanno occupato la sua terra cacciando dalle loro case e dai loro villaggi i nativi palestinesi, costretti a vivere imprigionati in tendopoli in terra propria, nell'indifferenza del mondo che finge di non vedere le violazioni umane compiute da Israele. La sua è una quotidianità avvilita, alleviata soltanto dagli incontri con gli stranieri (e, soprattutto, le belle straniere) che si avventurano di tanto in tanto in quei luoghi per conoscere la condizione dei palestinesi.

Quando, però, gli occidentali di passaggio vanno via, a Mahmoud non resta che fantasticare e riflettere, con amarezza, ai piedi di quel muro che è l'unico paesaggio che gli è concesso osservare, senza potersi ribellare. Quante pietre lanciate con rabbia contro i tank di quei maledetti soldati che, pur avendo la sua stessa età e la sua indole, restano indifferenti al male che infliggono a lui e a tanti altri come lui. Mahmoud ammette, tra le pagine, di non credere più alla violenza come mezzo di resistenza perché, nonostante le pietre, nulla cambia. I soldati continuano a tornare, a sparare e occupare. Se il campo d'azione è bloccato, l'uni-

C'è, poi, il fronte mediatico, il cui principale obiettivo è quello di convincere l'opinione pubblica che la guerra è sempre utile, necessaria, indispensabile. Sarebbe impossibile, altrimenti, riuscire a minimizzare e far chiudere gli occhi del mondo sulle nefandezze di quello che è, a tutti gli effetti, l'inferno sulla Terra. Mostrare solo una parte delle cose, descrivere gli eventi a mozzichi, con una semantica volutamente piatta e ambigua, è la via più semplice per arrivare a costruire una narrazione fuorviante che dipinge gli oppressi come barbari e gli occupanti come forze democratiche in pieno diritto di ricorrere ad ogni mezzo

pur di raggiungere i propri scopi. Quintali di retorica nei notiziari e nelle stanze delle istituzioni per spingere le masse a ignorare quel che accade laggiù con una semplice equazione: non vedere per non sapere, non porre domande per non criticare. E così, di fronte all'ingiustizia della colonizzazione, dell'apartheid e della violenza dell'occupazione in Palestina, bisogna farsi ciechi, sordi e muti. Eppure, per quanto messi in ombra, alcuni intellettuali non accettano il paradigma imperante e, per questo, viaggiano laggiù per scovare la verità e tornare a testimoniarla. Grazie ai suoi viaggi, Le Roy è riuscito a realizzare ben tre pubblicazioni sul tema, di cui solo *Saltare il muro* gode di una pubblicazione italiana. In un'intervista con Valerio Stivè, l'autore ha dichiarato di avere un approccio all'arte che si inserisce nel reale politico e, proprio per questo, non ama ridurre il fumetto al solo e innocuo svago. Come nel caso della storia di Mahmoud, preferisce partire da un individuo per delineare un contesto collettivo. Nel 2014, Le Roy, dopo un interrogatorio durato molte ore, si è visto interdire l'accesso nell'unica "democrazia" del Medioriente, senza alcuna motivazione esplicita, dimostrando che si rischia sempre qualcosa se si osa denunciare il dramma umano causato dalla continua e ininterrotta condotta criminale di Israele. Fino a che non ne prenderanno tutti coscienza e non si inizierà ad ammettere con onestà che per fare qualcosa di concreto è necessario evitare doppi standard, sarà difficile "saltare il muro" dell'omertà che da sempre protegge Israele da critiche e condanne.

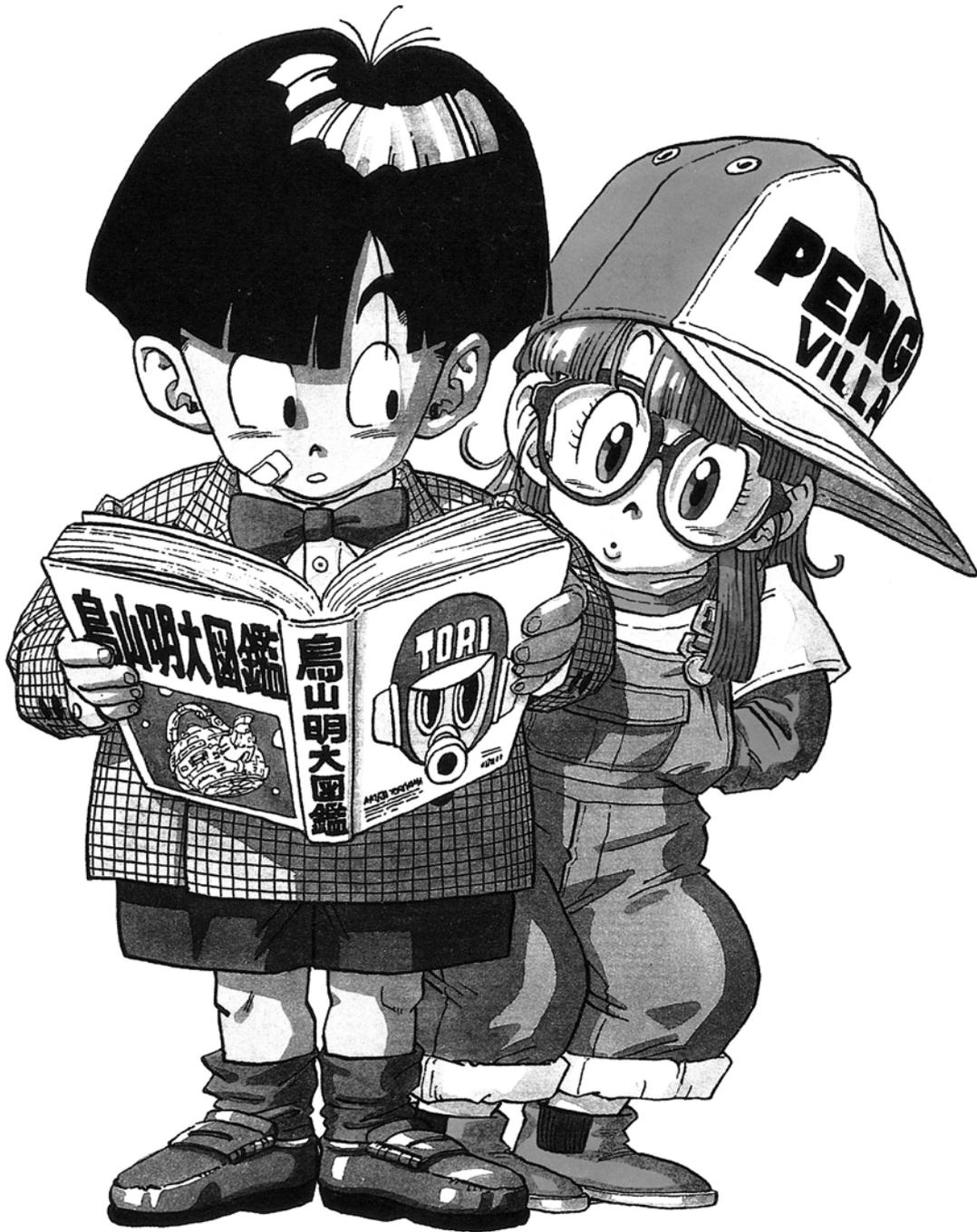


ca scelta è creare ponti con l'esterno. Sensibilizzare gli internazionali cosicché possano a loro volta mobilitarsi e fare pressione su chi ha il potere di fermare la colonizzazione israeliana. Ma le guerre si combattono sempre su più fronti. C'è il fronte militare, dove vige soltanto la legge della forza brutta, i bombardamenti, il sangue sparso su ogni superficie, la distruzione e la devastazione fisica e psicologica che sfocia nella disumanizzazione dell'altro.

Ali Raffaele Matar

In memoria di Akira Toriyama (1955-2024)

Addio al visionario creatore di capolavori del fumetto come Dragonball e Dr. Slump & Arale



Sessant'anni di Sedotta e abbandonata



Roberto Lasagna

Ma mentre *Divorzio all'italiana* ottiene un grande successo negli Stati Uniti e contribuisce all'affermazione divistica di Marcello Mastroianni, il quale, oltre alla candidatura per l'Oscar quale migliore attore, conquista anche il Golden Globe quale migliore attore di commedia, per il regista Pietro Germi - artefice di un rinnovamento radicale del suo cinema dopo gli anni Quaranta e Cinquanta che lo avevano visto impegnato in una lunga serie di film di chiara impronta drammatica - il 1964 è l'anno dell'ulteriore svolta rappresentata da *Sedotta e abbandonata* (1964), titolo incredibilmente satirico e graffiante, che assieme al precedente lungometraggio del cineasta ligure fu in grado di cesellare un nuovo paradigma di commedia, presto destinato a risultare profondamente inimitabile. Ridestando i contrasti e i paradossi tra vita e forma che corrispondono all'humus pirandelliano, con il nuovo capitolo della sua commedia sociale Pietro Germi, dopo aver smascherato le consuetudini italiane del delitto d'onore, si rivolge nuovamente al contesto siciliano - colla paradigmatica di sconcertante ipocrisia e rigidità -, per incidere questa volta però sul formalismo intransigente che salvaguarda un istituto assolutamente paradossale come il matrimonio riparatore. Rispetto a *Divorzio all'italiana*, sono ancora più disinvoltamente smascherati nel nuovo film i riferimenti alti che contribuiscono al fiorire della visionarietà dell'autore: non solo Pirandello ma anche Goya e Buñuel,

come colse attentamente Giovanni Grazzini sul "Corriere della Sera" del 1 febbraio 1964, il quale notò come la Sicilia di Germi, lungi dal seguire il realismo verghiano, diventasse un luogo creato ad arte per avvicinare il tragico e il comico, con un gusto pervaso dalla volontà di portare in scena aree della Penisola ancorate a retaggi culturali arcaici, dove lo spettacolo della beffa derisoriva possa trovare il suo compiaciuto affondo. Ma nel suo stile mutevole, *Sedotta e abbandonata* è un altro film crudele, volutamente senza freni inibitori, eppure sorprendentemente controllato nella sua composizione scenografica. Germi porta avanti la sua denuncia e il suo cinema, lavorando sui manierismi e sull'impossibilità di fuoriuscire dalle forme che diventano gabbie per tutti, conservando un discorso amarissimo sulla natura degli individui. Diversamente dai dettati neorealisti, Germi concepisce il suo film come un orologio calibrato e coreografico, dove in apparenza sembra esserci meno spazio per la finezza psicologica. In verità succede in *Sedotta e abbandonata* che la protagonista sia una giovane continuamente usata come oggetto al servizio di altri personaggi, e su di lei si scagliano le paradossali e furibonde attenzioni del padre Don Vincenzo Ascalone (Saro Urzi), un iracondo e ingrassato uomo d'affari della provincia siciliana che non si dà pace all'idea che una sua figlia sia stata violata. La giovane Agnese Ascalone (di nuovo Stefania Sandrelli, qui assurta a protagonista) è assediata dagli approcci di Peppino Califano (Aldo Puglisi), promesso sposo di sua sorella. Un pomeriggio cede alle sue avances ma il padre della ragazza, venuto a sapere dell'accaduto, s'infuria e, ossessionato dal decoro sociale, pretende

nozze riparatrici. Peppino però, pur responsabile della "vergogna", rifiuta di contrarre le nozze, perché Agnese, essendosi concessa a lui, non è ai suoi occhi donna illibata e meritevole. Il racconto, con il contributo di Age e Scarpelli in qualità di co-sceneggiatori per un soggetto originario di Germi e Vincenzoni, dipana una divagazione di situazioni paradossali, dove la comicità corrosiva non disperde il tono amaro, affidandosi all'estro dello straripante Sarò Urzi, che per la sua interpretazione dell'irrefrenabile imprenditore maneggione viene premiato a Cannes. L'ossessione di Don Vincenzo si innesta in un teatro degli orrori, creando una collezione di paradossi a corredo di teatrini e bugie per portare a un matrimonio riparatore, fino al suo sfinimento (Vincenzo finirà sul letto di morte) e a quello di Agnese (condotta sul baratro della follia).

Oggi, a distanza di tanti anni, è più agevole riconoscere come l'autorialità di Germi si rafforzi con *Sedotta e abbandonata*: in esso i personaggi sono calati in un bianco e nero magnificamente espressivo dell'universo di contrasti accecanti che segna un ambiente dove la forza nega l'individuo, lo schiaccia togliendogli respiro e identità: una vita assediata sul nascere da un sole che divora con la sua luce la giovane Stefania Sandrelli, definitivamente avviata verso ruoli sempre più importanti. Personaggi che si esibiscono in una forzata e reiterata messinscena, come se la Sicilia di Germi fosse un metaforico e assordante palcoscenico delle convenzioni, su cui gravano l'imperio e la grettezza di una mentalità pesantemente misogina, di cui *Sedotta e abbandonata* esaspera i manierismi, cogliendo gli interni delle abitazioni

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

cui ci si nasconde e gli esterni delle passeggiate in cui ci si mostra in paese nell'impossibilità di fuggire alle pose, alle forme, alle convenzioni. La ridondanza e l'amplificazione dei paradossi accompagna l'esasperazione di Don Vincenzo, e rispetto a *Divorzio all'italiana* il racconto prende una direzione che accentua la messa in scena della deformazione, coinvolgendo lo spettatore in un'intimità estenuante fatta da individui sconcertanti e volti deformati, che sono mostri benpensanti pronti a crudeltà intollerabili. Ancor più schiettamente di *Divorzio all'italiana*, Germi punta all'isteria narrativa e sviluppa il suo linguaggio nella direzione di un cinema moderno, che non trascura la sua vena amara ma offre un impiego maturo del montaggio in guisa psicologica e metalinguistica, tratto questo ben poco comune nel cinema italiano (e tantomeno nella commedia che dai film di Germi prenderà esplicitamente o meno le mosse). Il teatro dei mostri è un teatro della ferocia, della spietatezza, che non riguarda unicamente i toni ma anche la forma linguistica: la ferocia del mondo che soffoca Agnese e la sua giovinezza trova il contro-canto in un uso aspro e dissonante del montaggio-audio video, che amplifica i tratti deformati di un paesaggio di menzogne vissute come naturali. Non sono solo i primissimi piani a cogliere la deformazione dei volti, a esibirla come una dimensione quotidiana di abbruttimento: la deformazione e il condizionamento entrano, per così dire, nell'anima del personaggio, come nella splendida e disarmante sequenza in cui Peppino, dopo aver rapito Agnese e averla poi lasciata libera in una strada sterrata, ritorna da lei saltellando e pretendendo che la giovane accetti definitivamente la sua presenza (dopo averla dapprima "sedotta", cioè avere abusato di lei, e poi abbandonata perché ritenuta immeritevole: persino il

titolo del film gioca allusivamente con il mascheramento che nasconde l'ipocrisia e la sopraffazione). La violenza che Agnese subisce non è che uno degli effetti di una cultura prevaricante, misogina, intollerante. Dapprima la violenza si esprime con le avances che Peppino, lui fidanzato della sorella di Agnese, le rivolge; è un infame – per usare una terminologia consona al contesto – presto scoperto dal padre della ragazza "sedotta", che rifiuta di sposarla perché lei stesso ai suoi occhi risulta poco seria in quando gli ha ceduto; intorno a loro, un'altra violenza, quella delle chiacchiere vere o presunte, che contribuiscono ad alimentare l'ossessione di Don Vincenzo, genitore offeso che escogita un finto rapimento per



giustificare agli occhi della gente le nozze. Ma ad un certo punto è la stessa Agnese a rifiutare, e tuttavia, costretta ad andare davanti al giudice, si ritrova a gridare quel sì che l'uomo di legge intercetta come una forzatura, l'ennesima di un sistema familiare in cui sono abituali le botte e i soprusi. Agnese infatti non ne vuol più sapere di un matrimonio che è solo l'ennesima violenza travestita da sogno d'amore. Vuole voltare le spalle al conformismo, e lo fa anche quando cammina da sola, scacciata da Peppino lungo la strada sterrata, poi però assillata dallo stesso che la violenta nuovamente di parole. Paola Biggio (Matilde, la sorella cornuta), Lando Buzzanca (il fratello

tonto), Leopoldo Trieste (il barone sdentato), Aldo Puglisi (Peppino Califano), e tutta una serie di bravi caratteristi, circondano la solitudine di Agnese, personaggio che Stefania Sandrelli rende ottimamente. Corrono insieme sino al finale, crudelmente e masochisticamente allineati verso l'ultimo ribaltamento, il cedimento dei due giovani Agnese e Peppino ai principi "sacri" dell'onore familiare. Per Germi è il trionfo della follia come esasperato adeguamento al pensiero dominante, che conduce solo ad altro disagio, oltre a quello che scorgevamo in Agnese imprigionata (fuor di metafora) tra le mura di famiglia: un disagio senza sconti, che vede alla fine Don Vincenzo morire di crepacuore, anche se il giorno stesso del matrimonio "riparatore", dunque una cerimonia portatrice beffardamente di un estremo momento di soddisfazione per l'iracondo padre manegione. Quindi, la sorella Matilde, privata in poco tempo di due fidanzati (perde Peppino ma anche il nobile squattrinato che il padre le aveva trovato come rimpiazzo), si fa monaca. Intorno a loro, amici e parenti mangiano i cannoli, perché la mascherata cinica continua.

Sedotta e abbandonata, pur scontando una maggiore ripetitività rispetto a *Divorzio all'italiana*, accentua un ritmo nevroticamente esasperato e rappresenta una nuova punta della rivoluzione di Germi attuata con la Commedia. Il suo disincanto e la sua amarezza, come quella del precedente film, influenzeranno la Commedia di altri autori, ma le forme di imitazione raramente svilupperanno nel profondo l'inventiva linguistica e la pregnanza di stile di un autore che sapeva essere non soltanto fortemente satirico ma in grado di esprimere le tragedie e i drammi esistenziali dei suoi personaggi prigionieri dei retaggi culturali che tolgono il respiro e la fiducia nel futuro.

Roberto Lasagna



Teatro

14 maggio 1947: Maksim Gor'kij e Giorgio Strehler aprono il sipario del Piccolo Teatro di Milano



Antonio Vladimir Marino

Il dramma dello scrittore russo sovietico Maksim Gor'kij più rappresentato in Italia e nei teatri di tutto il mondo è senza dubbio "Nel fondo", tradotto e meglio noto con il titolo *Bassi-fondi* che racconta la vita di un dormitorio per poveri, vi abita gente proveniente dal fondo stesso della società: poveri, ladri, prostitute e umili lavoratori.

Quest'opera vide il debutto in una trionfale prima assoluta al Teatro d'arte di Mosca nel dicembre 1902 con la regia di Stanislavskij che recitava anche la parte di Satin, il giocatore d'azzardo e baro.

E a distanza di quarantacinque anni da quella trionfale prima a Mosca, ci spostiamo in Italia a Milano, dove si è chiusa la triste vicenda della guerra e del fascismo, e la giunta comunale decide di destinare un palazzo di Via Rovello, noto ai milanesi per aver ospitato negli anni 1943/45 una centrale di polizia provvista di celle di isolamento e camere di tortura per i partigiani e gli antifascisti, ad un nuovo uso.

E proprio nell'ex centrale di polizia nasce il primo teatro stabile di prosa in Italia, una rottura radicale con il passato, in quei cupi ambienti prende luce l'idea concreta di un teatro d'arte radicato in una comunità, un servizio per la collettività al pari degli ospedali e delle scuole di cui lo Stato doveva farsi carico.

E ad aprire il percorso del Piccolo Teatro di Milano fu *L'albergo dei poveri*, titolo nuovo coniato dall'originale "Nel fondo" di Maksim Gor'kij. Il regista Giorgio Strehler e i fondatori del teatro scelsero come prima opera proprio "Nel fondo/L'albergo dei poveri" "perché doveva apparire

come il cuore di tutta la futura attività del teatro volta ad aprire nuovi ponti.

Il debutto del Piccolo Teatro di Milano avvenne il 14 maggio 1947 e il clima del tutto particolare di quella serata fu segnato anche dalla *Serenata di Mozart* suonata eccezionalmente dall'orchestra della Scala di Milano per il primo alzarsi del sipario nella storia del Piccolo Teatro.

Uno straordinario gruppo di attori, tra i quali ricordiamo Tino Bianchi nella parte di Satin, il grande attore siciliano Salvo Randone nella parte di Lukas il vagabondo che compatisce la condizione degli inquilini e li calma, promettendo loro la riconciliazione con la realtà, Marcello Moretti nei panni del proprietario del dormitorio Kostylëv, e Lilla Brignone per il ruolo di Vassilissa, moglie di Kostylëv, e innamorata di Vas'ka Pepeľ salvo che lo convince ad uccidere il marito.

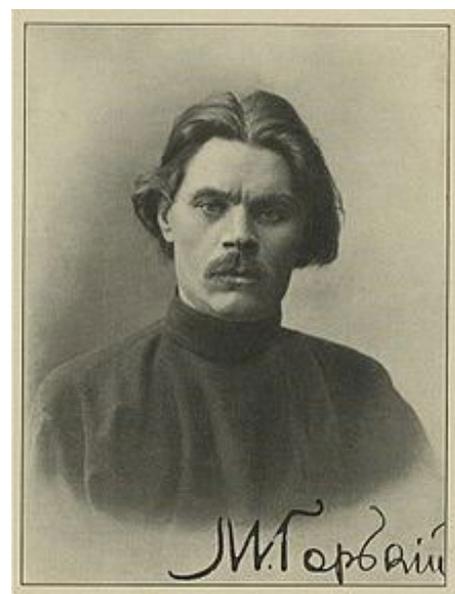
I fondatori del teatro, Paolo Grassi e Giorgio Strehler, erano orgogliosi di aver trasformato quel luogo di dolore in un luogo di cultura.

Lì dove negli anni della dittatura fascista la famigerata banda di Ettore Muti perseguì orrende persecuzioni di molti partigiani.

Gli attori della compagnia di Strehler ricordavano macchie di sangue seccato sulle pareti dei camerini durante le prove, e anche la sera della prima e nei giorni a venire che segnarono il successo della messa in scena.

"L'Unità" del 15 Maggio 1947 recita: "Il pubblico ha accolto lo spettacolo e ha salutato l'apertura del teatro con un commovente e insolito entusiasmo".

I critici teatrali del tempo accolsero positivamente la messa in scena, ecco alcuni titoli dei giornali del tempo: "Gor'kij in via Rovello" (L'Europeo), "Maxim Gor'kij ha fiducia nell'uomo" (Il Lambro Milano), "Trionfo di Gor'kij al Piccolo Teatro" (Milano Sera).



Maksim Gor'kij (1868 - 1936)

Il critico Raffaele Carrieri: "Non mi era mai successo da quando mi occupo di teatro di salire su di un palcoscenico e abbracciare il regista. Ieri sera ho abbracciato Strelher. Il successo è stato grandissimo. Mi dolgono ancora le mani".

Il critico Vittorio Pandolfi elogia lo spettacolo e scrive che Gor'kij nella sua opera "getta in faccia all'uomo le sue colpe, perché ne esca purificato".

L'albergo dei poveri ebbe ventisei repliche, con ultima replica il 2 Giugno 1947.

Nel programma/manifesto del teatro Giorgio Strehler e Paolo Grassi si legge: "Recluteremo i nostri spettatori tra i lavoratori e tra i giovani,

segue a pag. successiva

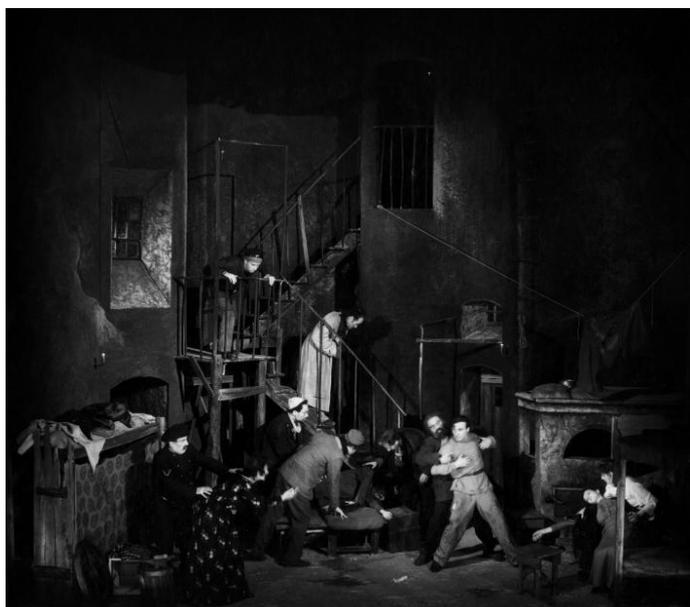


Foto di scena 1947 -Milano "L'albergo dei poveri" di Giorgio Strehler



Salvo Randone nel ruolo di Lukas (1947)

segue da pag. precedente
nelle officine e nelle scuole e negli uffici, questo non è un teatro chiuso ma invece un teatro d'arte per tutti", parole queste che sarebbero state sicuramente molto gradite al Gor'kij uomo politico e operatore culturale.

Lo spettacolo è stato ripreso poi al teatro La Fenice di Venezia per il Festival Internazionale del Teatro il 16 agosto 1947.

Nel fondo è anche l'unico dramma russo che la grande attrice Eleonora Duse riuscì a includere nel suo repertorio.

La grande attrice lo portò in scena al Teatro Manzoni di Milano con la compagnia Tali-Gramatica-Calabresi il 28 ottobre 1905.

Con un salto spazio temporale ci spostiamo in Toscana, a Prato presso il Teatro Metastasio, dove il 12 Novembre 1970 il Gruppo Teatro e Azione portò in scena sempre con la regia di Giorgio Strehler lo spettacolo dal titolo *Nel fondo*.

Questa messinscena non va considerata una ripresa dello spettacolo del 1947, bensì un allestimento originale: venne infatti realizzata da Strehler durante il periodo in cui aveva lasciato il Piccolo Teatro di Milano, fondando il Gruppo Teatro e Azione.

Per il critico Franco Quadri "tra la versione del 1947 e quella del 1970 c'è una differenza enorme. La nuova messa in scena del dramma di Gor'kij si pone come inizio di una seconda vita teatrale del regista. E' cambiato il titolo, non è più *L'albergo dei poveri*, ora è *Nel Fondo* e in questa traduzione letterale dell'originale russo c'è un'allusione anche alla vita personale del regista".

Nella nuova messinscena si sottolinea una citazione scenografica esplicita di Samuel Beckett: sotto l'alberello smunto di scena anche i disperati di Gor'kij aspettano il loro Godot.

Tra i titoli delle recensioni leggiamo: "Sempre e comunque l'uomo", "L'uomo di Gor'kij visto

da Strelher", "Dal fondo l'ansia della liberazione", "Anche nel fondo l'uomo è in rivolta".

Il Professor Fausto Malcovati dell'Università di Milano scrive in un saggio "di un ritorno a Gor'kij il più possibile lucido e attento alla dimensione sia psicologica sia soprattutto sociale, una nuova lettura dove di là del buio, della violenza e della morte c'è in Gor'kij un potente bisogno di positività e di vita".

L'uomo è "nel fondo", ma sa che quella non è la condizione umana immutabile, sa che quell'angoscia è il prodotto assai concreto di una struttura costituita da altri uomini.

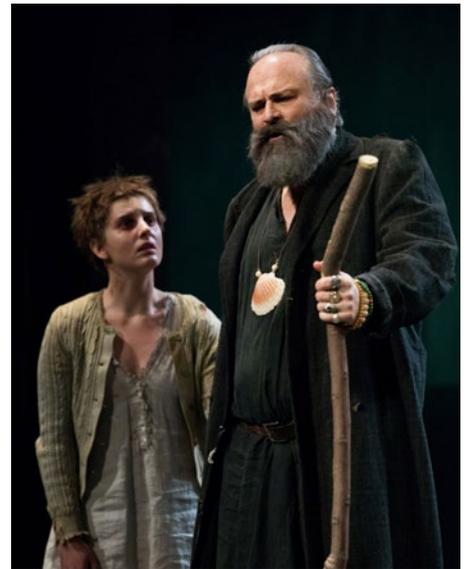
E in questo senso "*Nel fondo* è più universale, più completamente umano di molto teatro di oggi". Ottimi gli attori e tra essi menzioniamo Franco Graziosi nel ruolo di Satin e Antonio Battistella nel ruolo di Lukas.

Sauro Borrelli scrive che ci vuole coraggio per consentire a Lukas di proclamare che "l'uomo è la verità, l'uomo è libero, perciò bisogna rispettarlo l'uomo, sempre!"

Strelher scrive nelle sue note per questa seconda edizione che un uomo "può anche stare nel famoso bidone della spazzatura della vita, ma che porta sempre con sé ricordo o speranza di un mondo diverso, migliore, soprattutto possibile". E che "bisogna avere fiducia nell'uomo perché tutto è nell'uomo".

E aggiunge che la sua nuova versione è come una scintilla esplosiva e lancinante di un'altra "vera" condizione umana e delinea il cammino verso la consapevolezza di quanto un cambiamento sia necessario.

Nel 2018 per l'anniversario dei 150 anni dalla nascita di Maxim Gor'kij, si è tenuto a Napoli un seminario organizzato dall'Associazione culturale Maksim Gor'kij (ex Italia Urss) sull'opera letteraria *Nel Fondo* al quale hanno partecipato esperti italiani e russi ed anche la Direttrice della Casa Museo di Gor'kij di Niznij Novogord e il noto regista e scenografo



"L'Albergo dei poveri" di Maksim Gor'kij adattamento di Emanuele Trevi di Massimo Popolizio

teatrale russo Boris Blank che hanno espresso il desiderio e l'auspicio che quest'opera sia nuovamente rappresentata in Italia, e soprattutto oggi nel mondo della globalizzazione mettere l'uomo al centro della vita come ha sempre fatto Gorki è più che mai attuale ed importante.

Nel 2024 a raccogliere questo auspicio ci ha pensato l'attore e regista Massimo Popolizio con l'adattamento di Emanuele Trevi che conserva la carica di forza visionaria e disperata lucidità di Gor'kij: "Dio avrà pure fatto il mondo ma non lo ha fatto su misura per tutti". Massimo Popolizio con fatica, dedizione e amore per gli attori dirige ed entra in scena nella parte di Lukas, pellegrino dalla battuta pronta che rivendica il suo non avere nulla quando afferma: "viaggio leggero con un paio di idee e nulla di più" e cerca di creare una conciliazione in questo rifugio di derelitti e alcolizzati dove i personaggi trascorrono i loro giorni tentando di non soccombere alla disperazione e all'inerzia della sconfitta.

E, per quanto all'orizzonte sembri profilarsi un barlume di speranza, di un riscatto sociale, il crudo finale, sottolinea che nell'*Albergo dei Poveri* di Maksim Gor'kij non c'è spazio per i vincitori, perché solo i vinti albergano nel suo dramma.

Oggi viviamo un mondo diverso, non è quello del 1902 e nemmeno quello del 1947, ma la regia di Popolizio ci dice che la forza drammatica, l'energia visionaria, la disperata lucidità di Gor'kij è ancora vibrante.

Ci piace ricordare che con questo testo dell'autore russo si sono cimentati anche grandi maestri della regia cinematografica come Resnais e Kurosawa.

Antonio Vladimir Marino

*Si ringrazia l'archivio storico e fotografico del Piccolo Teatro di Milano - Teatro D'Europa, l'Istituto della Letteratura Mondiale Gor'kij di Mosca, il Museo statale Gor'kij della città di Niznij Novogorod e l'Associazione Maksim Gor'kij di Napoli-già Italia Urss per il reperimento dei materiali che costituiscono la fonte di questo articolo.



"L'Albergo dei poveri" di Maksim Gor'kij adattamento di Emanuele Trevi di Massimo Popolizio

Teatro

La Buona Novella



Andrea Verga

“Abbassati, palma, perché mia madre possa godere dei tuoi datteri” dice Gesù a tre giorni dalla nascita, in uno dei vangeli apocrifi, quello dello Pseudo-Matteo, mentre la famiglia attraversa il deserto, profuga. Fuggono prima per il disonore di una nascita inspiegabile, mentre Giuseppe era fuori per lavoro:

quella del censimento è una mezza scusa. E poi dalla furia di Erode: la fuga in Egitto, come quella che molte famiglie in queste ore provano da Gaza cercando disperatamente i soldi, anche con raccolte fondi su internet, per attraversare il varco di Rafah.

“Piegatevi, croce, perché io possa riabbracciare mio figlio” dice Maria sotto la croce.

Noi dalla sala vediamo solo una scala altissima. La croce ce la dobbiamo immaginare, in alto, imponente, distante: “non fossi stato figlio di Dio, t’avrei ancora per figlio mio”.

Il lato A della “Buona Novella” di De André: la madre, la nascita e la prima infanzia. Il lato B: la morte. Sottigliezze che in tempi di musica sul computer non si apprezzano più (si sta addirittura, piano piano, perdendo la forma *album*) e che invece Neri Marcorè ci fa notare in modo molto efficace. Mentre noi giravamo con calma il vinile, Gesù faceva tutto quello che i vangeli canonici ci ricordano e che imparavamo a scuola o in chiesa, predicava, faceva miracoli, entrava a Gerusalemme, diventava, per dirla con De André, “il più grande rivoluzionario di tutti i tempi”.

Ma a De André, e quindi anche a Giorgio Gallione, il regista e drammaturgo genovese che ha lavorato insieme a Marcorè, interessa l’uomo Gesù e un uomo prima di tutto nasce (lato A) e muore (lato B).

Le canzoni e le parole si alternano in modo non prevedibile, non è un concerto o un disco “difficile” che viene spiegato ma parole e musica che si fondono e si ascoltano. Una drammaturgia che sorprende e ci tiene spesso sospesi con la bocca semiaperta, curiosi.

Mentre i vangeli canonici parlano poco o nulla dell’infanzia di Gesù nei vangeli apocrifi abbondano le storie. È lì che la storia dell’arte da sempre è andata a pescare, quindi è bello mentre Marcorè racconta immaginare gli affreschi di Giotto, del Ghirlandaio...

Aggiunge poi aneddoti anche molto succosi e non conosciuti su un Gesù bambino capriccioso che non controlla i suoi poteri e si fa terribilmente bruciata attorno, socialmente.

Il tono cambia, diventa più leggero. Lui è a suo agio, e così il pubblico. Il filo teso della poesia però si rilassa un po’. Arrivano altri fili,

comunque piacevoli, fili di successo, d’argento, di rame: quello della divulgazione, quello dell’intrattenimento colto, quello del cabaret... ma il filo dorato della poesia è per un attimo messo da parte. Si impara sorridendo ma comunque non si ride, ci si sente un po’ in bilico. Torna poi prepotente la poesia nella seconda parte con quei cori di donne, quella scala di cui non vediamo la fine, con le parole di De André, l’interpretazione davvero “col cuore in mano” dei cantanti e dei musicisti, e qui invece si piange, non si è più in bilico, si è travolti. Rispetto alla versione precedente della Buona Novella, fatta sempre da Giorgio Gallione nel 2002 a Genova con Claudio Bisio e Lina Sastri (versione che si trova su internet e che consiglio di vedere), in questa produzione con Marcorè si è voluto “scollinare” da un teatro canzone in stile cabaret al vero e proprio spettacolo, con una vera scenografia, non più solo delle immagini proiettate: com’erano belle però nella prima produzione le povere lune del pittore poeta Osvaldo Licini sullo sfondo, che lui chiamava L’Amalassunta: “L’Amalassunta è la Luna nostra bella, garantita d’argento per l’eternità, personificata in poche



Neri Marcorè



La scena con gli interpreti (da sinistra): Francesco Negri, Anais Drago, Alessandra Abbondanza, Neri Marcorè, Giua



I musicisti

parole, amica di ogni cuore un poco stanco”. Ma è bella anche, in questa produzione, la Porta Aurea sullo sfondo, fatta di bambù, ma che le luci rendono, appunto, d’oro, dove i genitori di Maria, dicono i vangeli apocrifi, si baciavano sulla bocca: indimenticabili nella Cappella Scrovegni i due profili che si fondono in una sola linea.

I musicisti sono di meno rispetto alla prima versione, scompare l’orchestra, ma entrano in scena, li vediamo suonare, che è sempre una cosa bella, vista la loro bravura. Arrivano piccole percussioni dal suono che evoca il deserto, i sonagli, insieme alle chitarre e ai classici pianoforte e violino e altri strumenti tra cui l’amato cajón che dalla musica afro-peruviana è approdato al flamenco.

In conclusione un progetto sentito e necessario per ricordare uno dei momenti più alti della musica del più grande dei cantautori italiani. Un regista e degli interpreti che hanno il merito di tornare a De André, in un momento in cui se ne sente molto la mancanza, e di farlo con l’anima. E vale ancora quello che qualcuno ha scritto riguardo alla versione di 20 anni fa: “la grandezza di Faber colma tutti i possibili vuoti”.

Un’opera, dice Marcorè nella bella intervista di Angela Consagra, “polifonica che, mediante metafora e allegoria, parla dell’arroganza del potere (...). La spiritualità (...) è però qui contemplata nella sua dimensione terrena, laddove “il più grande rivoluzionario della Storia” resta prima di tutto un uomo, con una fisicità che non lo rende diverso dai suoi simili. Eppure, nonostante i suoi limiti, ogni essere umano può compiere imprese straordinarie e dar vita a nuovi corsi ogni volta che non si pone al primo posto ma si mette al servizio di un bene superiore, collettivo.” Laudate hominem!

Andrea Verga

* Le foto sono di Tommaso Le Pera

Altro che storie: quando i modi di dire affondano le loro radici fra le pagine di un libro



Maria Rosaria Perilli

A caratterizzare una lingua sono le espressioni idiomatiche, ovvero i modi di dire di un dato sistema culturale che hanno un significato metaforico e che a volerli tradurre letteralmente non risultano immediatamente chiari, abbisognando quindi di importanti spiegazioni. I modi di dire hanno tutti infatti delle origini, derivando da situazioni o addirittura oggetti, come la “vanvera”, una specie di tubicino semi-elastico che terminava alla sua estremità con un piccolo palloncino. Tale attrezzo veniva applicato sul sedere delle nobildonne del '700 per far sì che durante i balli o le cene di gala – ossia nel momento in cui il pancino poteva giocare qualche brutto scherzo – le eventuali flatulenze non si liberassero in giro procurando alla signora una brutta figura epocale. Il collegamento tra l'aria usata per dire una sciocchezza e l'altro tipo di “aria” avrebbe dato quindi luogo al “parlare a vanvera”. Viene invece dalla tradizione contadina il “darsi la zappa sui piedi” perché la terra si zappa per un nobile scopo eppure può capitare di farsi del male involontariamente. La faccenda diventa più interessante quando le locuzioni in questione affondano le loro origini nella grande letteratura e sono entrate nella parlata quotidiana senza che noi ne conosciamo la provenienza. Ovviamente non ci si riferisce a “tutto è bene quel che finisce bene”, in quanto sappiamo derivi dall'omonima opera di Shakespeare, oppure al “Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse” dal Canto V dell'Inferno dantesco, giusto per citarne un paio, ma a ben altro, e siccome siamo su due grandissimi, su questi possiamo rimanere cominciando col secondo e cambiando solo Canto. Al XXXII dello stesso Inferno vengono descritti i dannati che si trovano presso “un lago che per gelo aveva di vetro e non d'acqua sembiante”, ossia Cocito, e che stanno tanto più immersi nell'acqua fredda quanto più gravi sono stati i loro peccati in vita. Motivo per cui al verso 117 l'Alighieri descrive il luogo come “là dove i peccatori stanno freschi”, espressione

ripresa per indicare una situazione in cui ci si trova nei guai. Tale particolare modo di dire è solo una delle tante eredità lasciate dal Sommo Poeta alla lingua italiana. Diverse formule, infatti, per la prima volta da lui utilizzate sono poi entrate a far parte in pianta stabile del nostro patrimonio, dal Canto I, verso 90, con il “ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi” tutt'oggi usata in riferimento a qualcosa che provoca molta paura, al Canto II, verso 92, “che la vostra miseria non mi tange”, frase pronunciata da Beatrice e sta a significare qualcosa che non ci possa toccare né corrompere, fino al verso 36 del III Canto, “che visser senza 'nfamia e senza lodo”, a indicare ciò che non è degno di nota, sia in positivo, sia in negativo. Riguardo William Shakespeare, famoso per le sue tragedie ma anche per le sue commedie, fra queste a interessare è *La Bisbetica domata*, nella quale il personaggio di Petruccio viene convinto a sposare la scorbutica Caterina, con-



“Paolo e Francesca da Rimini” (1855) un acquerello dell'artista inglese Dante Gabriel Rossetti, conservato al Tate Britain di Londra

sentendo così le nozze pure a sua sorella minore, in questo modo: “Che se voi rompete il ghiaccio, e compite questa impresa di prendervi la maggiore, e lasciar così libera per noi la seconda...”, e da allora la locuzione è diventata sinonimo dell'eliminare un ostacolo per raggiungere l'obiettivo, diversa dall'intenzione del Petrarca, il quale aveva a sua volta utilizzato nel *Canzoniere*: “Ite, caldi sospiri, al freddo core,/ rompete il ghiaccio che Pietà contende,/ et se prego mortale al ciel s'intende,/ morte o mercè sia fine al mio dolor (...)” in un'accezione comunque diversa, ovvero di “sciogliere l'insensibilità del cuore”, che non ha però avuto fortuna nonostante circa un secolo dopo Agnolo Poliziano l'abbia ripresa con un significato pressoché simile: “E però, donna, rompi un tratto el ghiaccio,/ assaggia anche tu el frutto

dell'amore”. Altri modi di dire ci sono stati lasciati in eredità dal Manzoni, che ne i *Promessi Sposi* ne ha riportati tantissimi già in voga (alla mano, non avere il becco d'un quattrino, andare a parare, soccorso di Pisa, far da Marta e da Maddalena) e due assolutamente nuovi: per descrivere, nel XXVII capitolo, il livello di alfabetizzazione del giovane Renzo il quale, dopo i tumulti milanesi, cominciò a inviare delle lettere a Lucia e a sua madre Agnese, l'autore adopera la frase: “Lo stampato lo sapeva leggere, mettendoci il suo tempo; lo scritto è un altro par di maniche” chiarendo in tal maniera come, nonostante le sue origini, il protagonista riusciva a leggere e a scrivere discretamente. Evidentemente a uno come il Manzoni, che adoperava le parole in maniera originale (per fortuna), scrivere “un'altra cosa” sarebbe sembrato banale; poi, quando ancora Renzo chiede a don Abbondio come abbia fatto don Rodrigo a intralciare le nozze con Lucia, il curato esclama: “Come, eh? Vorrei che la fosse toccata a voi, come è toccata a me, che non c'entro per nulla; che certamente non vi sareber rimasti tanti grilli in capo”, espressione ancora proverbiale quanto quella molto più antica evidenziata da Euclide (IV-III sec. a.C.) nel trattato *Elementi*, in cui sono raccolte le sue più importanti formulazioni di geometria e concluso con la frase “Come volevasi dimostrare”, per evidenziare quanto ipotizzato ed esaminato fino ad allora. Una famosissima perifrasi la dobbiamo invece a una traduzione, anzi, a una traduttrice, Adriana Motti, che volendo evitare le ripetizioni delle numerose occorrenze dell'inglese “...and all” presenti nel romanzo *Il giovane Holden* di J.D. Salinger, ricorse a dei modi coloriti per esprimere lo stesso concetto, fra cui “e compagnia bella”, e l'espressione divenne così fortunata da diffondersi dal secondo dopoguerra in poi anche nel parlato. “Altro che storie”, insomma, come scrisse Carlo Cassola nel romanzo *La ragazza di Bube*, che tra le sue pagine conteneva anche la battuta di un dialogo nel quale si rimarcava così la verità di un fatto contestato: “Ma che c'entrava esser poveri? È che erano sudici, altro che storie!” e da lui la locuzione, già esistente, diventò sempre più di uso comune. Eh, sì, la letteratura sa creare, ma anche confermare e trasmettere rafforzando quello che, probabilmente, si sarebbe perso nel tempo. E i modi di dire sono stati usati da tutti, magari quelli che meno ci aspettiamo e da chi meno ce li aspettiamo. Tipo Giacomo Leopardi, il quale, per comunicare al fratello Carlo di essersi ristabilito da una certa affezione, scrisse nella lettera: “Non mi dir più che m'abbia cura, perché son guarito e sano come un pesce in grazia dell'aver fatto a modo mio, cioè non aver usato un cazzo di medicamenti”. Giusto, perché il modo di dire “un cazzo” è certo più incisivo e convincente del semplice “non aver usato nessun medicamento”. Quando ci sta, ci sta.

Maria Rosaria Perilli



La vanvera

Il cinema e la guerra fredda



Pierfranco Bianchetti

Il 5 marzo 1946 Winston Churchill in visita negli Usa, pronuncia all'Università di Fulton negli Stati Uniti, alla presenza del presidente Truman, una frase considerata storica: "Da Stettino sul Baltico a Trieste sull'Adriatico una cortina di ferro è scesa sul continente europeo",

che suona come una pesante accusa contro i sovietici impegnati nel perseguire "l'indefinita espansione della loro potenza e della loro dottrina". È l'inizio ufficiale della guerra fredda che vedrà protagonisti i due blocchi, l'Urss e gli Stati Uniti d'America in una dura battaglia ideologica, propagandistica e spionistica per molti anni e soprattutto inizierà l'incubo della guerra atomica, quella che farà dire a Einstein: "Io non so come sarà la terza guerra mondiale, ma so come sarà la quarta, combattuta con i bastoni e con le pietre".

Dopo la resa del Giappone nell'agosto 1945, è evidente che nel mondo due schieramenti si stanno ponendo uno contro l'altro: il capitalismo collocato in Occidente con in testa gli Stati Uniti d'America e il blocco comunista guidato dall'Urss.

In questo clima conflittuale nasce la guerra fredda, che vede soprattutto i servizi di spionaggio attori di una battaglia ideologica, propagandistica e spionistica durata molti anni. Il 12 marzo 1947 davanti al Congresso degli Stati Uniti il presidente Truman afferma la volontà degli Usa di intervenire a difesa dei popoli minacciati dall'espansione del comunismo e dall'influenza dell'Urss, mentre il 5 ottobre 1947 si costituisce il Cominform, organismo che collega tutti i partiti comunisti di Urss, Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria, Romania, Bulgaria, Jugoslavia e Italia.

La risposta dell'Ovest capitalista avviene il 17 marzo 1949 con la nascita di un patto di difesa di Gran Bretagna, Francia, Olanda, Belgio e Lussemburgo, firmato a Bruxelles mentre vengono avviate trattative con Danimarca, Norvegia, Islanda, Italia, Portogallo che porterà alla costituzione il 4 aprile 1949 del Patto atlantico firmato da dodici paesi a Washington al quale aderiranno nel 1952 anche Grecia, Turchia e Repubblica federale di Germania.

Sono anni nei quali esplodono fattori politici, economici e strategici che cambieranno la vita di milioni di cittadini.

Gli Usa e il pericolo rosso

Negli Stati Uniti una cupa atmosfera di sospetto e di paura si diffonde verso coloro che professano idee vicine al partito comunista (anche se questa formazione politica è ammessa dalla legge).

Alla fine della seconda guerra mondiale con il ritorno dei reduci alle loro case e alle loro famiglie, la vita sembra riprendere serenamente anche se il loro reinserimento nella società non sarà così semplice, come ricorda il capolavoro di William Wyler *I migliori anni della nostra*

vita, 1946, un successo clamoroso di pubblico. Hollywood, dopo la produzione dei film dedicati allo sforzo bellico, sforna decine e decine di titoli, commedie, western, drammatici, storici, musical proiettati nei cinematografi americani sempre affollati di spettatori alla ricerca di serenità.

Ben presto però le Major si accorgeranno di dover fare i conti con un pericoloso concorrente, la televisione, mentre nel frattempo il paese è attraversato da forti tensioni sociali, come il duro scontro sociale in atto tra i sindacati e il padronato, cui fanno seguito le prime violente rivolte delle popolazioni afroamericane impegnate nel rivendicare i diritti riservati a tutti gli altri cittadini. E ancora l'esplosione della guerra fredda minaccia quella pace faticosamente conquistata in quattro anni di sanguinosa lotta contro il nazismo e l'Impero del Sole nipponico.

Nel 1947 il Congresso statunitense inizia a investigare sulle simpatie per il comunismo degli americani, soprattutto di coloro che svolgono incarichi di rilievo nella pubblica amministrazione e anche nel mondo della cultura. Hollywood è presa di mira dai falchi, i repubblicani conservatori che vogliono distruggere ogni forma di progressismo politico responsabile, a loro dire, della diffusione nella società americana del "morbo comunista". Così attori, attrici, registi, sceneggiatori, produttori assertori di idee di sinistra, sono costretti a testimoniare davanti all'apposita commissione per le attività antiamericane e poi inseriti nella famigerata lista nera.

Nasce così la "caccia alle streghe", una stagione politica da dimenticare, un marchio indelebile nella storia della democrazia americana. I celebri "Dieci di Hollywood", sceneggiatori e registi, tra i quali John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Lester Cole, Albert Maltz, saranno condannati e imprigionati per le loro idee.

"Hollywood - scrive l'attore David Niven nelle sue memorie - era una città largamente disinteressata alla politica. Era una comunità dedita alla manifattura di divertimento di massa per la gente di tutto il mondo, senza preoccupazioni su come votava. Ma era anche tradizionalmente tollerante con quelli che prendevano sul serio la politica. Naturalmente sapevano che alcuni di noi erano comunisti, ma sapevano anche che altri facevano parte della setta degli Holy Rollers, e che un numero considerevole di persone praticava la magia nera. Dal momento che il partito comunista era ufficialmente riconosciuto dal governo, e non era fuori legge negli Stati Uniti, Hollywood non pensava che le persone che ci credevano tanto da iscriversi dovessero essere trattate come criminali".

La deriva democratica non è ancora finita perché all'inizio degli anni Cinquanta il senatore McCarthy guida una delle purghe più micidiali, soprattutto contro il mondo del cinema. Contemporaneamente la cupa atmosfera della guerra fredda giunta al suo culmine, spinge il cinema americano a farsi propagandista con una serie di film in cui i protagonisti

sono i "cattivi rossi", che tramano per sottomettere l'America all'Unione Sovietica.

Nel '47 arriva sugli schermi *Il sipario di ferro* diretto da William A. Wellman, storia romanizzata di Igor Gouzenko impiegato presso l'Ambasciata sovietica di Ottawa, che farà smantellare una rete spionistica russa in Canada. Nel '49 tocca a *Danubio rosso* di George Sidney, storia di un colonnello americano a Vienna dopo la seconda guerra mondiale incaricato di far rimpatriare obbligatoriamente i profughi russi nel loro paese. L'uomo però entrerà in crisi essendo venuto a conoscenza della realtà drammatica nella quale dovranno vivere queste persone.



"Il sipario di ferro" (1947) di William W. Wellman

Dichiaratamente anticomunista è *Alto tradimento*, (1949) di Victor Saville con Robert Taylor, ufficiale di Sua Maestà britannica sposato con la bella Melinda - Liz Taylor, ma che in realtà è un agente segreto di una potenza straniera. Ancora nel '49 arriva sugli schermi un altro esempio di propaganda contro i rossi, *La minaccia* di Robert G. Springsteen, incentrato su di un reduce privo di mezzi, che s'iscrive al partito comunista, ma poi pentito fa di tutto per sfuggire alla situazione nella quale si è cacciato.

Nel '51 ecco altre due pellicole considerate un modello ideologico ancora oggi da studiare. La prima è *Lo schiavo della violenza* di Robert Stevenson (titolo originale *I Married a Communist*) con Robert Ryan, un dirigente del sindacato dei lavoratori del porto costretto dai capi del Partito Comunista, una banda di veri e propri gangster, a sabotare il contratto già stipulato tra lavoratori e azienda.

Prodotta dalla RKO, la pellicola per la sua trama assurda era stata rifiutata da ben tredici registi, tra i quali Nicholas Ray e Joseph Losey, che rischiarono così di essere sospettati di simpatie di sinistra. Inoltre la sceneggiatura aveva avuto numerose riscritture prima di vedere la luce.

Dello stesso anno è *I Was a Communist for the FBI* di Gordon Douglas, con Frank Levojev nel ruolo di un uomo, un falso comunista incaricato di fornire informazioni agli agenti federali sulla quinta colonna eversiva in America. L'anno successivo è nelle sale statunitensi *L'amore più grande* diretto da Leo McCarthy con Robert Walker (un attore la cui carriera sarà bruciata proprio da questa interpretazione)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nei panni di John, un uomo appartenente a una famiglia del ceto medio timorata di Dio, impiegato presso il governo federale. Suo padre, un reduce ferocemente anticomunista, lo sospetta di stare dalla parte sbagliata della "barricata". Il giovane effettivamente aggregato a una rete di spie russe, ma pentito, si offre di collaborare con l'FBI. Pagherà però con la vita la sua "conversione" alla democrazia. E ancora sempre nel 1952 in *Marijuana* di Edward Ludwig non poteva mancare John Wayne (noto da sempre per le sue idee conservatrici) nel ruolo di un agente governativo inviato alle Hawaii per sventare un complotto comunista. Nel film i musci gialli responsabili dell'attacco a Pearl Harbor sono comparati ai musci rossi, che approfittando delle libertà concesse loro dalla Costituzione americana, tramano contro la democrazia.

La versione distribuita all'estero sarà però modificata anche nel titolo *Marijuana* (in originale è *Jim McInain*, il nome del protagonista) e il personaggio dell'agente governativo si batte per sgominare una banda di trafficanti di droga anziché di spie. Nel '53 è la volta del celebre *Mano pericolosa* del 1953 di Samuel Fuller, storia di un incallito borsaiolo, Richard Widmark, che ruba per errore un frammento di un microfilm a una spia sovietica. La pellicola nella versione francese non conterrà nessun riferimento allo spionaggio, ma bensì alla droga.

All'Europa, invece, il delirio anticomunista americano non interessa e non è nemmeno tanto comprensibile. *Mano pericolosa* in patria, invece, sarà molto criticato dall'onnipotente Edgar J. Hoover, il capo dell'FBI, che si lamenterà con i produttori perché il protagonista del film interpretato da Widmark in realtà non sembra dimostrare molto sano patriottismo americano.

In Gran Bretagna nel 1950 esce sugli schermi *Minaccia atomica* (*Seven Days to Noon*) di John e Roy Boulting. È la vicenda di uno scienziato pacifista che, fuggito da un centro di ricerca, invia al Primo Ministro britannico una lettera nella quale annuncia che se il Governo non metterà fine all'escalation nucleare, farà scoppiare al centro di Londra una bomba atomica. Gli investigatori di Scotland Yard cercano in tutti i modi di bloccare i progetti dell'uomo. La pellicola vince nel 1951 l'Oscar per la migliore sceneggiatura scritta da Paul Gehn e James Bernard. Noto è la sequenza dell'evacuazione della popolazione dal centro londinese. Anche il cinema italiano è tiepido nella tematica della guerra fredda. In *La città dolente* di Mario Bonnard (1949) che si svolge nel 1947, Pola secondo i Trattati di Parigi, viene assegnata alla nazione jugoslava. L'interprete principale è il comunista Sergio (Gianni Rizzo) che aspetta l'arrivo delle truppe di Tito e la nascita della nuova società socialista. Ma le sue speranze saranno presto tradite e così aiutato dalla commissaria Lubitz (Constance Dowling), riesce però a far emigrare la sua famiglia. La pellicola, sceneggiata da Anton Giulio Majano, Aldo De Benedetti e Federico

Fellini, è l'unica dedicata al dramma vissuto da migliaia di italiani dell'Istria costretti ad abbandonare le proprie case per ritornare in patria, dove non sempre troveranno una accoglienza da parte dei loro connazionali.

In *Cuori senza frontiere* di Luigi Zampa (1950), con Raf Vallone, Gina Lollobrigida, Ernesto Mirante e Cesco Baseggio, ambientato in un paesino del Carso alla fine della seconda guerra mondiale al confine tra l'Italia e la Jugoslavia, la separazione divide abitazioni, famiglie creando una frattura nella comunità. Nel cast sono presenti anche i critici cinematografici triestini Tullio Kezich e Gallisto Cosulich. E ancora in *La mano dello straniero* (1954) di Mario Soldati, con Alida Valli e Trevor Howard, si racconta la storia di un bambino inglese, figlio di un ufficiale britannico di stanza in Italia, arrivato a Venezia per ritrovare il genitore che è però finito in un intrigo spionistico.

La risposta del cinema sovietico

Anche il cinema russo-sovietico non si lascia cogliere di sorpresa dall'offensiva hollywoo-



"La città dolente" (1949) di Mario Bonnard

diana e sforna a sua volta pellicole di propaganda antiamericana, quali *Missione segreta*, (1950), storia di un agente segreto e di un senatore statunitense che nel 1945 tentano di stipulare con Hitler una pace separata costringendo gli americani ad aprire un'offensiva contro l'Unione Sovietica; *Incontro all'Elba*, (1948), nel quale si narra di una spietata politica antisovietica portata avanti dalle forze d'occupazione americane nella Germania del dopoguerra, mentre in *Corte d'onore* (1948), si denuncia una rete di scienziati sovietici impegnati a trasmettere segreti militari agli americani. Ed infine nel 1950 con *La congiura del dannato* si arriva ad ipotizzare l'esistenza di una sordida cospirazione del Vaticano e della CIA alleati nel boicottare lo sviluppo del comunismo nell'Europa orientale.

In questo contesto culturale e politico emerge però un dato visibile: la difficoltà di distinguere i buoni dai cattivi, come avveniva durante la seconda guerra mondiale, quando gli ideali e i valori erano forse più certi. In questi anni il cinema, da una parte e dall'altra, sembra dover affrontare un terreno più friabile, più indefinito, nel quale la propaganda esasperata rende tutto poco credibile.

Hollywood, i perseguitati eccellenti del maccartismo

Washington martedì 28 ottobre 1947. Nella Sala delle riunioni dell'Old House Office Building

i membri della HUAC (House Un-American Activities Committee), la Commissione sulle attività antiamericane, hanno convocato dieci registi e sceneggiatori cinematografici che dovranno riferire sulle loro convinzioni politiche presenti e passate. I loro nomi sono Dalton Trumbo, Albert Maltz, Ring Lardner Jr., Lester Cole, Alvah Bessie, Herbert Biberman, John Howard Lawson, Samuel Ortniz, Adrian Scott (sceneggiatori) e Edward Dmytryk (regista).

Questi cosiddetti *Unfriendly Ten* (10 ostili) devono essere interrogati in dispregio del Primo emendamento alla Costituzione americana che garantisce a tutti libertà di parola e di libera associazione.

Il primo chiamato a testimoniare davanti a questa commissione, tra i cui membri cerca di mettersi in luce un certo Richard Nixon, è proprio Dalton Trumbo, lo sceneggiatore più pagato di Hollywood, che avverte subito il clima gelido ed accusatorio di quell'organismo, il cui scopo è solamente quello di ribadire la colpevolezza degli imputati a prescindere da quello che diranno.

Alle sue spalle nel salone affollato vi è una delegazione di stelle del cinema, Humphrey Bogart, la giovane moglie Lauren Bacall, Gene Kelly, John Garfield, Richard Conte, Paul Henreid e John Huston, volata a Washington su un aereo privato offerto da Howard Hughes per sostenere gli accusati.

La Commissione, che era stata formata nel 1938 all'interno della Camera, aveva già indagato sul partito comunista americano e sulle sue attività.

Nel marzo 1947 in un contesto politico molto cambiato rispetto a quello degli anni della seconda guerra mondiale (la forte affermazione del partito repubblicano e la guerra fredda tra Usa e Urss ormai in pieno svolgimento), ha inizio una vera e propria persecuzione verso tutti quelli che sono sospettati di simpatie a sinistra anche nella politicamente apatica Hollywood.

Così i Dieci malcapitati si trovano a rischiare la galera per le loro idee. Il presidente della Commissione J. Parnell Thomas, come ricorda con precisione Kirk Douglas, il divo autore dell'interessantissimo libro *Io sono Spartaco!* (*Il Saggiatore*), interroga Trumbo che si dimostra da subito un testimone combattivo, svelto di parola e pronto a ribattere le accuse che gli sono rivolte. Alla domanda "lei è o è stato membro del Partito comunista?" egli prontamente risponde: "Credo che sia mio diritto sapere in base a quali prove mi si fa questa domanda".

Lo scrittore per nulla intimorito porge alla Commissione venti sue sceneggiature e le pizze di alcuni film in 16 mm per dimostrare di essere fedele alla Costituzione e affinché qualcuno dei suoi accusatori voglia indicargli i punti sovversivi presenti nel suo lavoro.

In realtà si vuole mirare ad un unico scopo: sapere se Trumbo sia membro del "pericoloso" Sindacato degli Sceneggiatori.

La sua risposta è, però, perentoria: "I diritti dei lavoratori americani all'invulnerabilità dell'affiliazione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
ai sindacati sono stati conquistati a prezzo di sangue e con grande costo in termini di fame. La domanda permetterebbe che ogni lavoratore affiliato a un sindacato negli Stati Uniti dovesse identificarsi qui come membro, e pertanto soggetto a future intimidazioni o coazioni. La domanda, a mio parere, è incostituzionale”.

Dopo un battibecco con Parnell Thomas, Dalton Trumbo è infine trascinato via, ma se ne va dichiarando senza perdere la calma “Questo è solo l’inizio... del campo di concentramento americano in cui metterete gli autori!”.

L’episodio la dice lunga sul carattere e sulla dignità umana ed artistica di uno degli scrittori di cinema dalle solide convinzioni, che non ha mai ceduto al potere, ai suoi ricatti e alle sue minacce.

Dalton Trumbo nasce il 9 dicembre 1905 a Montrose, Colorado. Già alla scuola superiore mostra un interesse e una predisposizione per il giornalismo collaborando come cronista praticante ad una testata locale, il Daily Sentinel.

Dopo la licenza superiore, la sua famiglia si trasferisce a Los Angeles, ma non il futuro scrittore che inizia a frequentare l’Università del Colorado nel biennio 1924- 1926 e successivamente l’University of Southern della California, senza però mai laurearsi a causa della morte prematura del padre. Per mantenersi pratica i mestieri più diversi secondo la migliore tradizione americana: cameriere in un ristorante, addetto ad un autolavaggio, scaricatore di sacchi di farina in un grande panificio, mentre scrive per divertimento delle novelle.

È fortunato perché nel ’33 la rivista Vanity Fair gli compra alcuni suoi racconti. Trumbo, che firma nel 1935 anche il suo primo romanzo, *Eclipse*, non dimentica, però, di essere un cittadino con le sue idee politiche e le sue simpatie sono decisamente per la sinistra.

In seguito entra nella redazione di *The Hollywood Spectator*, che vede tra i suoi fondatori il commediografo Robert Sherwood, l’autore di *La foresta pietrificata*. È qui che fa il suo tirocinio da bravo reporter col cappello sempre in testa e la cravatta slacciata. Roosevelt e il suo New Deal stanno per cambiare il paese sempre in forte sofferenza sociale ed economica con milioni di disoccupati e diseredati. Affascinato dalla figura di Sherwood, per lui un modello, comincia a scrivere un romanzo colpito da una notizia che lo turba molto. “*Lesi su di un giornale che un soldato inglese centrato da una granata durante la ‘grande guerra’ era ridotto ad un grumo informe di carne umana. Sopravvisse alcuni anni, immerso costantemente in un bagno di vaselina*”.

Ufficialmente disperso secondo gli alti comandi anglofrancesi, il grande invalido rimane confinato in un ospedale militare lontano dagli occhi di tutti fino alla sua morte avvenuta nel 1932.

Si racconta che il principe di Galles una volta abbia voluto accedere alla stanza segreta nella quale l’uomo era rinchiuso uscendone sconvolto e in lacrime.

Da questa terribile storia nasce *Johnny Got His*

Gun (E Johnny prende il fucile), libro uscito nel 1938 con grandissimo successo di pubblico anche perché in quel periodo nel quale l’Europa sta purtroppo per essere travolta dalla seconda guerra mondiale, l’America è al contrario fortemente pacifista ed isolazionista a differenza di Trumbo convinto che il suo paese debba intervenire in difesa delle democrazie d’oltreoceano minacciate dal nazismo.

Ben presto in lui matura l’idea di realizzare anche una versione cinematografica della sua opera soprattutto dopo aver conosciuto Louis Buñuel durante un suo breve soggiorno negli Stati Uniti. Passeranno molti anni prima che il suo progetto vedrà la luce sul grande schermo. Nel 1941 lo scrittore riuscirà però a mettere in cantiere una versione radiofonica interpretata da James Cagney.

Trumbo, nel frattempo apprezzato come autore di racconti oltre che reporter di buon livello ed anche autore del volume satirico *Washington jitters* (1936), non si fa sfuggire la sua prima vera grande occasione professionale nel mondo del cinema.

Si trasferisce a Los Angeles, dove la Warner Bros gli ha offerto un lavoro come lettore di soggetti e copioni, nonché la ricerca di romanzi e commedie che possano essere adattati per il cinema. La sua prima sceneggiatura è *Road Gang* nel 1936 scritto a due mani con Tom Reed, su soggetto di Abem Finkel e Harold Buckley, una dura pellicola d’ambientazione carceraria diretta da Louis King.

Dopo questo breve tirocinio può finalmente cimentarsi nella sceneggiatura di film modesti, ma che gli permettono tra il 36’ e il 38’ di apprendere l’arte della drammaturgia cinematografica. *A man to remember* (Un uomo da ricordare) del 1938 dal racconto *Failure* di Katharine Haviland Taylor, diretto da Garson Kanin, storia di un dottore di provincia che viene ricordato al suo funerale, pellicola caratterizzata da una struttura narrativa basata su ingegnosi flashback, e *Kitty Foyle* (Kitty Foyle ragazza innamorata) del 1940 per la regia di Sam Wood, recano la sua firma e, di fatto, lo promuovono scenarista di successo.

Trumbo il 15 marzo 1938 sposa Cleo Beth Fincher, sua fedele compagna per tutta la vita dalla quale avrà tre figli. È un momento particolarmente felice e proficuo per lui sia professionalmente sia per il clima politico progressista del New Deal rooseveltiano di cui è un convinto sostenitore.

Anche Hollywood si adegua un po’ opportunisticamente ai nuovi tempi producendo film di critica sociale, mentre i lavoratori del settore spettacolo maturano una coscienza sindacale al pari di ogni altra categoria.

Trumbo nel 1937 è tra i promotori della Screen Playwriters, il sindacato degli scrittori di Hollywood e la Writers Guild of America, un gruppo cinematografico antifascista dello spettacolo costituito insieme a Dashiell Hammett, autore del celebre *Falcone maltese*, alle scrittrici Dorothy Parker, Lillian Hellman e agli sceneggiatori Dudley Nichols e Charles Brackett. Questa iniziativa suscita l’indignazione della Hollywood più reazionaria. Cecil B. De Mille tra i primi

ad essere scandalizzato esclama: “*A che cosa serve il sindacato? Siamo gentiluomini, non operai!*”.

Rifiutandosi di lasciare questa associazione Trumbo è licenziato dalla Warner e passa a lavorare alla RKO dedicandosi ai b-movies. Tra il 1938 e il 1940 sforna a ritmo continuo nuovi soggetti e trattamenti: *The kid from Kokomo* di Lewis Seiler; *Heaven with a Barbed Wire Fence* di Ricardo Cortez; *Devil’s Playground* (La femmina dei porti) di Erle C. Kenton con Dolores Del Rio, storia dell’amicizia tra due marinai americani che rischia d’incrinarsi per colpa della moglie di uno dei due uomini.

Seguono poi *Five come Back* (La tragedia del ‘Silver Queen), del 1939, dedicato agli scampati di un disastro aereo avvenuto in Amazzonia, scritto insieme a Jerry Cady e Nathaniel West, e *Sorotory House* (1940) dal racconto *Chi House* di Mary Coyle Chase, diretti entrambi da John Farrow, padre dell’attrice Mia, così come *A Bill of Divorcement* dalla commedia di Clarence Dane, remake di un film del 1932 di George Cukor. Dopo *Half a Sinner* di Al Christie, prodotto dalla Universal Pictures nello stesso anno, egli ritorna a lavorare infaticabile e rapido per la RKO con sette nuove sceneggiature, tra le quali *Curtain Call* per la regia di Frank Woodruff e *We Who Are Young* di Harold S. Bucquet, 1941.

Il 1° settembre 1939 con l’invasione della Polonia da parte delle truppe tedesche scoppia la seconda guerra mondiale, ma solamente dopo l’attacco a Pearl Harbor il 7 dicembre 1941, gli Usa dovranno abbandonare la loro comoda posizione di nazione neutrale. Trumbo, che come tutta la sinistra americana, applaude la scelta di schierarsi contro le forze nazifasciste, si è dedicato al teatro scrivendo numerosi testi.

L’America conservatrice, che lo aveva osannato strumentalmente per il forte pacifismo del suo romanzo *E Johnny prese il fucile*, adesso lo denigra. Una delle più celebri “pettegole di Hollywood”, Hedda Hopper, lo ricorda Gianalberto Bendazzi nella prefazione del bel libro *Dalton Trumbo Lettere dalla guerra fredda* (Tascabili Bompiani), scrisse che *Johnny Got His Gun* era un libro che chiunque volesse tenere gli Stati Uniti fuori dalla guerra avrebbe dovuto leggere. Peccato che pochi anni più tardi durante la “caccia alla streghe” la stessa cronista attaccherà violentemente lo scrittore accusato di essere “uno sporco comunista”!

Durante il conflitto prosegue la sua attività di sceneggiatore di film di propaganda alternata a quella di corrispondente di guerra dal Pacifico. Del 1944 è il copione di *Tender Comrade* (Eravamo tanto felici) diretto da Edward Dmytryk; opera destinata al “fronte interno”, ma anche una delle rare pellicole che raccontano la vita degli operai americani rappresentati dai due protagonisti, marito e moglie, costretti a stare separati per colpa dei turni in fabbrica mai combacianti.

Nel 1942 licenza il testo di *The Remarkable Andrew*, film diretto da Stuart Heisler, adattamento da un suo romanzo intitolato *Being the Chronicle of a Litual*, una commedia a sfondo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
fantastico interpretata da William Holden nel ruolo di un modesto contabile di una piccola città della provincia americana, che scopre nel bilancio comunale un buco di 1.246 dollari. Per metterlo fuori gioco, il sindaco e i suoi assistenti, lo accusano ingiustamente di essere il responsabile dell'ammancio. Arrestato e messo in prigione, egli incontra il fantasma del generale Andrew Jackson (settimo Presidente degli Usa), che lo esorta a battersi per la verità con coraggio e determinazione. Il giovane idealista alla fine riuscirà a farsi assolvere pienamente. Il copione originale nel suo genere è un inno al coraggio e alla forza morale del cittadino americano che anche da solo può battersi contro ogni forma di soprano.

A partire dagli anni Quaranta nasce a Hollywood un nuovo genere cinematografico, la commedia sociale di cui lui è uno degli artefici più significativi. "La comunicatività di Trumbo - afferma Tino Ranieri sull'Unità del 9 settembre 1976 - si esplicava soprattutto in un filone che oggi rievocando la sua biografia può stupire: la cinecommedia delicata e sentimentale su una ragazza o su una coppia innamorata con scontato lieto fine, del tipo Kitty Foyle ragazza innamorata (1940), Eravamo tanto felici (1944), From This Day Forward -Tutte le spose sono belle (1950). La differenza con tanto altro cinema rosa consisteva nella deliberata volontà dello sceneggiatore di calare questi fragili personaggi in un contesto sociale e proletario abbastanza insolito e suscettibile d'inatese rivelazioni. Che si trattasse di vicende bene ancorate alla realtà dei fatti i produttori non tardarono ad accorgersene, e proprio di là alcuni criptofascisti di Hollywood cominciarono a trarre materiale per le accuse che poi sarebbero divampate nel dopoguerra".

Kitty Foyle ragazza innamorata è una pellicola che alla sua uscita sugli schermi americani lancia una vera e propria moda nell'abbigliamento femminile; uno stile alla Kitty Foyle, nel film interpretata da Ginger Rogers, vestita in maniera contrastante con abiti scuri accompagnati da scarpe e cappellini bianchi. Nel '36 Trumbo scrive il copione di From This Day Forward (Tutte le spose sono belle) tratto dal romanzo All Bridges are Beautiful di Thomas Bell che narra le vicende di un reduce disoccupato, mentre nel '44 escono due pellicole molto amate dal pubblico americano, A Guy Named Joe (Joe il pilota), regia di Victor Fleming, storia di un aviatore deceduto in un'operazione di volo e l'eccellente Thirty Second over Tokio (Missione segreta), il primo famoso bombardamento su Tokio, l'operazione bellica che fa risalire il morale degli americani dopo le cocenti sconfitte subite per opera delle forze giapponesi in Oriente. Il film, tratto da un libro di Ted W. Lawson e Robert Considine, è realizzato con la tecnica del documentario e con la bella fotografia curata da Rosson e Surteens candidati all'Oscar.

Del 1945 sono Jealousy di Gustav Machaty, l'autore dello scandaloso Estasi che lanciò nel 1933 Hedy Kiesler, la futura diva Hedy Lamarr e Our Vines Have Tender Grapes (Il sole spunta domani), da un romanzo di Victor Martin, per la

regia di Roy Rowland, con Edward G. Robinson (che sarà poi uno degli accusatori di Trumbo) ambientato in una piccola comunità agricola di norvegesi - americani del Wisconsin. Charlie Chaplin e l'esilio dall'America maccartista "Mentre ristampavo Verdoux un agente federale mi telefonò per informarmi che aveva per me una citazione: dovevo presentarmi a Washington davanti al comitato per le attività antiamericane. I convocati erano diciannove." Così racconta Charlie Chaplin in La mia autobiografia uscita nel 1964. Chaplin in possesso del passaporto britannico (non aveva voluto richiedere la cittadinanza statunitense), invia un telegramma alla Commissione nel quale afferma: "Non sono comunista, non sono mai stato iscritto ad alcun partito od organizzazione politica in vita mia. Sono quello che voi chiamate un 'pacefondai'. Spero che la cosa non vi offenda. Vogliate fissare definitivamente la data della mia convocazione a Washington. Sinceramente vostro, Charlie Chaplin".

Dopo aver terminato Luci della ribalta, nel '52 Chaplin con la sua famiglia parte per l'Inghilterra a bordo della nave "Queen Elizabeth" per una tournée di presentazione in Europa del suo ultimo film. Durante la navigazione riceve un cablogramma dall'America nel quale viene a sapere che è stato bandito dagli Stati Uniti e che prima di poter rientrare nel paese avrebbe dovuto presentarsi alla Commissione d'inchiesta per l'Emigrazione per rispondere ad accuse di natura politica e di turpitudine morale. Il grande Charlot decide allora di trasferirsi in Europa. Solo dopo vent'anni, nel 1972, Chaplin tornerà in America e alla Cerimonia degli Oscar durante la quale gli verrà conferita la seconda statuetta per la sua straordinaria carriera, davanti a tutta Hollywood che commossa gli rende omaggio "per aver fatto delle immagini in movimento una forma d'arte del XX secolo".

Poco conosciuto da noi, Paul Robeson, è un'altra vittima illustre del maccartismo. Cantante, avvocato, atleta di grande forza fisica, intellettuale impegnato nell'affermazione dei diritti civili, nasce nel 1898 e dopo un inizio, nel 1928 come cantante di spirituals e folk songs (è tra gli interpreti di Porgy and Bess) ed attore di prosa in Otello di Shakespeare, si impone come un basso baritono dalla voce eccezionale e di grande autorevolezza.

L'United Artist nel 1933 lo scrittura come protagonista di L'imperatore Jones per la regia di Dudley Murphy, una pellicola tratta da una commedia originaria di Eugene O'Neill del costo ragguardevole di duecentonovanta mila dollari, che racconta la drammatica ascesa al potere di un lustrascarpe di colore del sud; è uno dei primi black movie di grande successo in un clima sociale e politico, come quello americano, caratterizzato da una dura segregazione razziale. Dopo aver partecipato a numerosi film, tra i quali Bozambo (1935), Show Boat (1936), Le miniere di Re Salomone (1937), partecipa nel 1941 al documentario a soggetto Native Land diretto da Paul Strand e Leo Hurwitz. La sua voce profonda di narratore e di cantante accompagna tutta la pellicola che è considerata il manifesto della

sinistra americana di quel periodo. Alla fine degli anni Quaranta Robeson è accusato da un ex membro del partito comunista americano di voler aspirare al ruolo dello "Stalin nero tra i negri".

Negli States si scatena contro di lui una campagna velenosa soprattutto dopo un suo viaggio in Unione Sovietica di cui l'artista si considera un estimatore (nel 1952 è insignito del premio Stalin). In breve tempo tutti i suoi film scompaiono dalla circolazione e Robeson, costretto a restituire il passaporto, deve lasciare la sua patria viaggiando in Europa e in Gran Bretagna. Muore nel 1976 senza poter vedere il cortometraggio Paul Robeson: tributo a un artista, premiato con l'Oscar nel 1980.

Tra le vittime di questa ondata di fanatismo politico vi è anche Jules Dassin, nato il 18 dicembre 1911 a Middleton nel Connecticut. Dopo aver frequentato scuole d'arte drammatica in Europa, Jules inizia a lavorare a New York al teatro ebraico, sia come attore sia come regista e allestitore di "Living Newspapers", spettacoli teatrali d'ispirazione e impostazione documentaristica che trattano argomenti d'attualità e d'interesse collettivo. Anche la radio lo appassiona e lo porta a scrivere riduzioni di classici che gli aprono la strada di Broadway. Da subito il suo impegno culturale diviene anche politico e Dassin è tra i giovani artisti ed intellettuali newyorkesi legati ai movimenti di sinistra. Scritturato dalla RKO alla fine degli anni Trenta, si avventura nel mondo di Hollywood lavorando come aiuto regista di Hitchcock nel film Il signore e la signora Smith (1941), esperienza utile per debuttare con la Metro Goldwyn Mayer come autore in prima persona in produzioni minori quali Nazi agent e La grande fiamma (1942); Lo spettro di Canterville (1944), Una lettera per Eva (1945) e La taverna del quattro venti (1946).

La svolta della sua carriera avviene in seguito all'incontro con Mark Hellinger, un produttore aperto a nuove idee e a più audaci opere narrative per il grande schermo. Insieme realizzano Forza bruta (1947), un film interpretato tra gli altri dal giovane Burt Lancaster incentrato sulla rivolta di un penitenziario vista



"La città nuda" (1948) di Jules Dassin

però dal lato dei detenuti e delle loro sofferenze umane. Nel 1948 il regista firma una delle sue opere più importanti, La città nuda, un poliziesco girato per le strade di New York, in particolare nel quartiere dei "docks", anziché negli studios di Hollywood, dal taglio semidocumentaristico, che risente dell'influenza del nostro neorealismo per la rappresentazione del

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

conflitto sociale presente nella società americana. Il film è un esempio significativo del cosiddetto "neonaturalismo americano", una riflessione e una denuncia sulla violenza nella civiltà urbana, ben lontana dai classici noir degli anni Trenta e Quaranta.

Queste due pellicole suscitano un enorme interesse, ma nello stesso tempo sono immediatamente segnalate come opere "sospette" al Comitato d'inchiesta sulle attività antiamericane. Per Dassin è l'inizio di un periodo difficile di isolamento che lo costringe a rifugiarsi nel teatro con la regia di due spettacoli a Broadway.

Dopo la morte improvvisa di Hellinger, gira per la 20th Century Fox, *I corsari della strada*, una pellicola di denuncia sulla corruzione dei sindacati dei camionisti italiani a San Francisco, che anticipa di qualche anno il mitico *Fronte del porto* di Elia Kazan e poi, per sottrarsi al clima pesante dell'azione maccartista, si sposta a Londra, dove realizza *I trafficanti della notte* (1950), con un memorabile Richard Widmark nel ruolo di un piccolo truffatore appartenente al mondo ambiguo del catch, la lotta libera truccata. Ritornato a New York, ma bollato dalla commissione McCarthy come "comunista" e messo all'indice, a Dassin non resta che la via dell'esilio (non tornerà più a lavorare negli Usa) con il suo conseguente trasferimento insieme alla famiglia a Parigi, dove per tre anni tenta con grande difficoltà di portare a termine alcuni progetti, tra i quali la riduzione per lo schermo di *Mastro Don Gesualdo*, da girare in Italia e un film satirico d'ambiente americano, *Il nemico pubblico n. 1*, la cui regia all'ultimo momento gli è sottratta ed affidata al francese Henri Verneuil.

Il maccartismo, infatti, riesce a colpire anche al di là dell'Oceano attraverso Roy Brewer, capo del potente sindacato operaio di Hollywood che fa pressioni su Zsa Zsa Gabor, scritturata come protagonista femminile accanto a Fernandel (e confidente, a quanto pare, dell'FBI). La Gabor pretende l'allontanamento di Dassin dalla produzione, minacciando di ritirarsi dal film.

Il regista dovrà aspettare fino al 1955 per prendersi la rivincita vincendo la Palma d'oro al Festival di Cannes con *Riffifi*, un poliziesco di grande successo popolato da malviventi malinconici e destinati alla sconfitta; premio che però non attenuerà il suo isolamento dal cinema Usa come racconta Ugo Casiraghi su Cinema Nuovo del 23 maggio 1955: "Dal grande talento di Dassin il cinema può attendere molto. Il cinema non attende niente invece da Van Johnson, che una sera di festival si allontanò precipitosamente da un ricevimento, per la paura di compromettere la propria carriera di divo di cellophane parlando con Jules Dassin, bandito da Hollywood". Venerdì 31 ottobre 1947 al porto di New York in una atmosfera carica di tensioni, il commediografo Bertold Brecht si imbarca sulla nave che lo riporterà in Europa. Il giorno prima a Washington ha deposto davanti alla commissione per le attività antiamericane condotta dal senatore Joseph McCarthy, durante la

quale, l'artista per nulla intimorito quasi sbefeggia i suoi accusatori che gli rimproverano di avere opinioni comuniste.

Raggiunta New York, dopo aver assistito alla prima teatrale di *Vita di Galileo*, interpretato da Charles Laughton e Elsa Lancaster (un suo allestimento divenuto già leggendario) si imbarca per l'Europa. A Berlino Est insieme alla moglie Helen Weigel fonderà poi il Berliner Ensemble.

Quella triste sera fredda e malinconica vi è solo un suo collega venuto a salutarlo. Il suo nome è Joseph Losey, il regista della messa in scena teatrale americana di *Galileo*.

Nato nel Wisconsin il 14 gennaio 1909, Losey dopo il liceo si iscrive all'università, prima a medicina e poi a letteratura e arte drammatica. Trasferitosi a New York, per mantenersi agli studi è critico teatrale del New York Times e dell'Herald Tribune. Diventa amico di Orson Welles ed Elia Kazan con cui condivide un momento storico irripetibile caratterizzato da un vento progressista e da un intenso impegno politico.

Dopo un viaggio studio in Europa, Losey si dedica alla regia teatrale e poi ritorna in Europa dove lo aspetta un'esperienza artistica di alto livello in Svezia, Finlandia, e Unione Sovietica. Rientrato in patria dove grazie alla presidenza Roosevelt e al New Deal il mondo culturale è in grande fermento. Sua è l'idea dei *Living newspaper*, una sorta di cabaret politico influenzato da Bertold Brecht ed Erwin Piscator.

Del 1939 è la sua prima regia cinematografica con il cortometraggio *Pete Doleum and his Cousins*, realizzato per una compagnia petrolifera, mentre nel '42 cura novantasei trasmissioni radiofoniche di trenta minuti ciascuna per la NBS e la CBS.

Dopo il servizio militare nel 1945 torna al teatro con il già citato *Vita di Galileo*. Nel '48 è a Hollywood per dirigere il film *Il ragazzo dai capelli verdi*, un apologo sulla discriminazione razziale, un inno alla diversità sullo sfondo della minaccia nucleare. Losey, amico di Dalton Trumbo e John Howard, in quel periodo si iscrive al partito comunista americano.

Nel 1950 gira *Linciaggio*, un'altra vigorosa denuncia contro ogni forma di discriminazione e nel '51 firma *Sciacalli nell'ombra*, storia di un poliziotto corrotto e spietato. Segue *La grande notte*, un remake di *M*, il capolavoro di Fritz Lang. Sarà il suo ultimo film in terra americana. Pur essendo un ottimo professionista (il suo modo di girare è rapido, efficiente ed

economico), Losey nel 1952, dopo l'elezione del repubblicano Eisenhower alla Presidenza, parte per l'Italia dove lo aspettano le riprese di *Imbarco di mezzanotte*, interpretato dall'amico Paul Muni. Già entrato nella famigerata lista nera, al regista considerato un pericolo estremista, viene messo in atto un collaudato escamotage procedurale. Approfittando della sua assenza negli Usa, gli viene inviato nella sua residenza di Hollywood un mandato di comparizione della commissione senatoriale con l'accusa di aver fatto parte negli anni Trenta del *Marx Studio Group*, considerata un'associazione sovversiva. Scaduti i termini d'ingiunzione, Losey è condannato per disprezzo della Corte e di conseguenza non potrà più lavorare negli Usa.

"Ero un regista teatrale e cinematografico affermato - ricordava in un'intervista l'autore - e mi trovavo di colpo con un reddito quasi nullo e senza poter firmare i miei lavori. Avevo quarantaquattro anni, l'età in cui la maggior parte della gente raggiunge il proprio apice e tutto ciò che avevo realizzato non significava più nulla".

Sbarcato a Londra, Losey deve accontentarsi di supervisionare alcune serie televisive, prima di poter ritornare dietro la macchina da presa con due thriller a basso costo: *La tigre nell'ombra* (1954) e *L'amante misteriosa* (1956). Fortunatamente la capitale britannica sta per diventare il centro di un movimento artistico in evoluzione. Molti registi da diversi paesi si trasferiscono sulle sponde del Tamigi.

Per Joseph Losey sta per iniziare una nuova carriera. Il suo cinema inquieto racconterà il sogno (purtroppo utopistico) carico di speranze per una società nella quale non vi saranno più servi e padroni.

La guerra fredda e gli scrittori come Graham Greene e John Le Carré che hanno saputo raccontarla attraverso i loro romanzi amati da milioni di lettori in tutto il mondo

L'ombra di Orson Welles che spunta minacciosa da un portone nella Vienna notturna e fredda dell'occupazione alleata; il killer Alan Ladd che estrae la pistola dall'impermeabile bianco; lo smarrito Ray Milland intrappolato nella ragnatela delle spie in una Londra sotto i bombardamenti; Trevor Howard innamorato e confuso dall'affetto di due donne nell'Africa sconvolta; Charles Boyer perso anche lui tra le spie della guerra civile spagnola, sono solo alcuni dei personaggi memorabili scaturiti dalla penna di Graham Greene poi portati sullo schermo da registi affascinati dai romanzi indimenticabili del grande scrittore inglese.

Henry Graham Greene nasce il 2 ottobre 1904 a Berkhamstead, un paesino dell'Hertfordshire a circa cinquanta chilometri da Londra. Suo padre, Charles Henry, è professore della scuola pubblica locale, mentre la madre Marion Raymond è imparentata con lo scrittore Robert Louis Stevenson. Graham, quarto figlio dei Greene, scopre fin da bambino l'amore per la lettura con Kipling, Potter, Scott ed altri scrittori che formeranno la sua cultura. Da adolescente affronta un periodo di grandi difficoltà psicologiche, tanto da dover seguire



"Il ragazzo dai capelli verdi" (1948) di Joseph Losey

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
una terapia psicanalitica a Londra. Qui nella capitale britannica sviluppa la passione per il cinema e il teatro. Conseguita la laurea in Storia nel 1925, è assunto come redattore al Nottingham Journal e contemporaneamente si fida con Vivien Dayrell-Browning che lo spinge a convertirsi al cattolicesimo.

Nel 1927 diventa giornalista del London Times e si sposa. Due anni dopo viene pubblicato il suo primo romanzo, *L'uomo dentro di me*, cui faranno seguito *Il treno d'Istanbul* (1932), *Un campo di battaglia* (1934) e *I naufraghi* (1935). La sua nuova attività di scrittore è parallela a quella di giornalista e di critico cinematografico per due riviste, *Spectator* e *Night and Day*. È in quel periodo che comincia a viaggiare per il mondo e a firmare numerose pubblicazioni dedicate ai posti visitati.

Negli anni quaranta entra nel mitico MI6, il servizio segreto britannico ed inviato in Siera Leone e in Portogallo, dove mette a frutto la sua nuova esperienza firmando il romanzo *Quinta colonna*. Nel 1944, trasferito al Ministero della Propaganda, riprende la sua attività di romanziera con *Il nocciolo della questione* (1948) e *Fine di una storia* (1951) dedicato alla duratura passione per Catherine Waltston, una donna affascinante, moglie americana di uno degli uomini più ricchi d'Inghilterra.

La sua attività di sceneggiatore cinematografico, che prende avvio nel 1937 con *Al pappagallo verde* e *Fatalità* (1940), prosegue nel 1948 con *Idolo infranto* e *Il terzo uomo* (1949), trasportati sullo schermo dal regista Carol Reed, che dieci anni più tardi sarà l'autore anche di *Il nostro agente all'Avana*. Negli anni Cinquanta è inviato da diversi quotidiani in Oriente (Malesia, Indovina), in Africa, a Cuba poco prima della vittoria di Castro e poi nell'Haiti soffocata dal regime del feroce dittatore Duvalier. Nascono così *Il nostro agente all'Avana* (1958), *Un caso bruciato* (1960) e *I commedianti* (1966). Stabilitosi nel 1965 ad Antibes sulla Costa Azzurra per motivi fiscali, porta a termine i romanzi della maturità, *In viaggio con la zia* (1971), *Il console onorario* (1973), *Il fattore umano* (1978), *Il dottor Fisher a Ginevra* (1980), *Monsignor Chisciotte* (1983) e *L'uomo dai molti nomi* (1988).

Ancora viaggi in giro per il mondo e una clamorosa denuncia contro la corruzione sulla Costa Azzurra impegnano gli ultimi anni della sua infaticabile esistenza. Muore il 3 aprile 1991 in un ospedale di Vevey in Svizzera, dove si era trasferito per volere della figlia Caroline Bourget, a causa delle sue già precarie condizioni di salute.

Graham Greene, a differenza di altri scrittori, ha sempre avuto un buon rapporto con il cinema. *"Il primo sentimento è la gratitudine. Fare fortuna con i film non era possibile, ma ti permettevano di vivere e sono felice di aver potuto sopravvivere vendendo i diritti dei miei romanzi piuttosto che impiegandomi in un dipartimento del governo o in una compagnia radiofonica.."* Così si esprimeva nel 1956 Graham Greene in un articolo intitolato *Il romanziera e il cinema*, descrivendo la sua esperienza a contatto con il mondo cinematografico.

Già nel 1934 con *Orient Express*, diretto da Paul Martin, l'opera di Greene entra nel cinema per la prima volta, grazie al suo stile considerato da molti studiosi vicino a quello della narrazione filmica. Il tradimento, il senso di colpa,



"Il terzo uomo" (1949) di Carol Reed

lo scontro eterno tra bene e male, il peccato come redenzione e l'espiazione, frutto della sua personale adesione al cattolicesimo, temi classici dei suoi romanzi, facilmente si adattano al trasferimento sul grande schermo. Non sempre però i risultati sono stati soddisfacenti.

Per il critico Tullio Kezich *"Il cinema di Greene è al di sotto dei testi dai quali si sono spulciati spunti e trame senza mai saggiarne l'autentico spessore. L'ambiguità, caratteristica più tipica della sua narrativa, poco e male si adattava a produzioni cinematografiche di trattenimento per il grande pubblico..."*.

In ogni caso il rapporto tra il cinema e lo scrittore inglese è piuttosto ampio con ben dodici film scritti da Greene stesso, mentre ventuno pellicole sono state tratte dalle sue opere, senza dimenticare anche numerose trasposizioni televisive e teatrali. Già nel 1942 Alberto Cavalcanti (cineasta dal nome italiano, ma nato a Rio de Janeiro ed attivo nell'industria filmica britannica), si segnala come autore di un piccolo gioiello, *Went the Day Well?* da un racconto originale dello scrittore; storia di gruppo di paracadutisti tedeschi sbarcati nella campagna inglese travestiti da cacciatori per preparare l'invasione delle truppe naziste. Sono molti in seguito i registi, da Fritz Lang a John Ford, da George Cukor a Carol Reed, dal nostro Mario Soldati ad Otto Preminger, che s'ispireranno a Greene e ai suoi personaggi più famosi: il venditore di elettrodomestici in *Il nostro agente all'Avana* (Alec Guinness), il prete braccato dai militari messicani in *La croce di*



"Il nostro agente all'Avana" (1958) di Carol Reed

fuoco (Henry Fonda), il maggiordomo sospettato di omicidi in *Idolo infranto* (Trevor Howard), la vittima di una macchinazione spionistica in *Prigioniero del terrore* (Ray Milland) e soprattutto l'ambiguo Harry Lime, trafficante di penicillina nella Vienna post-bellica in *Il terzo uomo* (Orson Welles).

Di straordinaria importanza sarà poi il sodalizio artistico tra lo scrittore e Carol Reed, uno dei cineasti europei più amati, in particolare in Francia e in Gran Bretagna, dove nell'immediato dopoguerra verrà nominato baronetto per aver realizzato film di livello internazionale tra i quali *Il fuggiasco* (1947), *Idolo infranto* (1948) e naturalmente *Il terzo uomo* (1949).

Questa pellicola che più di tutte le altre rappresenta il mondo avventuroso e misterioso dello scrittore inglese, nasce nella Vienna occupata in quattro settori dai vincitori della seconda guerra mondiale, tra macerie, freddo, fame e un futuro politico molto incerto. È qui che si ritrovano Reed e Greene dalle cui tasche esce una busta logora sulla quale molti anni prima lui stesso aveva scritto: *"Avevo dato il mio estremo saluto a Harry una settimana prima, quando la sua bara era stata calata nella terra gelida di febbraio, così non potei credere ai miei occhi quando lo vidi passare senza mostrare di riconoscermi, in mezzo alla folla di sconosciuti dello Strand"*.

Questa frase diviene lo spunto per realizzare uno dei film più conosciuti della storia del cinema, soggetto scritto da Greene stesso e trasformato in sceneggiatura da Carol Reed. Benché questo racconto condensi tutti i temi cari al grande romanziera inglese, la colpa, la delusione, il tradimento, la corruzione, con grande generosità egli darà tutto il merito della riuscita artistica e commerciale di *Il terzo uomo* (Grande Prix al Festival di Cannes), al suo grande amico e collega.

La collaborazione artistica tra i due inizia nel 1948 con *Idolo infranto* (1948) tratto dal racconto *The Basement Room* per poi continuare con *Il terzo uomo* (1949) e *Il nostro agente all'Avana* (1959).

Reed firma successivamente *Accadde a Berlino* (1953), una sorta di brutta copia del *Terzo uomo*, *Domani splenderà il sole* (1955) e due superproduzioni al servizio di vari divi hollywoodiani, *Trapezio* (1956), con Gina Lollobrigida, Burt Lancaster e Tony Curtis e *Il tormento e l'estasi* (1965), con Charlton Heston.

Nel 1968 si aggiudica l'Oscar come migliore regista per il musical *Oliver!*. Il regista muore a Londra nel 1976. Quindici anni dopo se ne andrà anche l'amico Graham Greene, lo scrittore al quale è stato ingiustamente negato il premio Nobel e che più di tutti ha saputo raccontarci la solitudine degli anteroi del Novecento, uomini e donne di grande coraggio, protagonisti dell'eterna battaglia tra il bene e il male.

Nel 1961 il MI6, il servizio di spionaggio di Sua Maestà britannica, stila una lista di nomi di suoi agenti segreti passati al Kgb sovietico. Tra questi "traditori" vi è anche John Le Carrè.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

“Era un periodo di confusione ideologica – racconta il grande narratore di thriller spionistici- e in quel periodo ero stato tentato di passare dall'altra parte, di rifugiarmi nell'Unione Sovietica, il nostro nemico mortale”. David Cornwall, il suo vero nome, ebbe la curiosità di tradire il suo paese non per ragioni ideologiche, ma solo per rendersi conto di come era la vita al di là della cortina di ferro. Poi però la ragione e la fedeltà al suo paese hanno preso il sopravvento e la sua defezione non è mai avvenuta.

Nato il 19 ottobre 1931 a Poole, nel Dorset, John Le Carré (suo nome d'arte) si laurea a Oxford nel 1956 e per due anni insegna a Eton, la nota scuola dove si formano le élite inglesi. Ed è al college alla fine degli anni Quaranta che lo studente poco meno che ventenne viene reclutato per scoprire chi tra i suoi compagni di scuola lavorasse per i sovietici. Da spia di vocazione all'arruolamento nel Foreign Service britannico il passo è breve. In Germania, la sua prima destinazione, lavora anche per i servizi segreti. Però dentro di lui cova il talento dello scrittore e nel 1961 ha già portato a termine il suo primo romanzo. Il mondo delle spie che lui sa rappresentare è molto diverso da quello di Ian Fleming, il padre di James Bond. “La differenza è semplice- confessa Le Carré in un'intervista di molti anni fa-: quando uno legge i libri di Bond con le belle donne, i soldi, i luoghi esotici, le avventure a lieto fine, pensa: vorrei essere io. Quando invece legge i miei libri, con i personaggi così normali, qualche volta brutti, pieni di guai e anche di paure, pensa: potrei essere io. Sono due meccanismi diversi di identificazione con l'eroe o con l'uomo insignificante, con la vittima. Ma il rapporto tra lettore e libro non è poi così diverso”.

Nel 1963 Le Carré dopo aver scritto *La spia che venne dal freddo*, ma non ancora pubblicato, uno dei romanzi simbolo della guerra fredda, incontra a Bonn in Germania il regista americano Martin Ritt che aveva già acquistato i diritti del libro da lui letto sottobanco in forma dattiloscritta. Martin, vecchio comunista militante e protagonista di una stagione di lotta politica durissima nel suo paese, gli comunica la sua emozione nel aver ritrovato nel romanzo le sue convinzioni passate e il suo attuale disgusto impotente verso il maccartismo, ma anche il fallimento del comunismo e la nauseante sterilità della guerra fredda.

Nel corso del pranzo al Cornaught Hotel i due artisti si consultano sul nome dell'attore che dovrebbe interpretare l'agente segreto britannico Alec Leamas (Trevor Howard, Peter Finch, Burt Lancaster?) e alla fine si converge sul gallese Richard Burton che in quel momento sta ottenendo un grandissimo successo in teatro a Broadway con Amleto. Le Carré però appare perplesso sulla possibilità per un uomo di fascino con la voce da baritono di potersi calare adeguatamente nel personaggio di un inglese di mezza età in balia degli eventi.

Nel 1965 quando iniziano le riprese nella periferia di Dublino, dove è stato ricostruito il Muro di Berlino in tutta la sua odiosa verosimiglianza, lo scrittore incontra Burton che non vede l'ora di confrontarsi con lui per fuggire i

suoi dubbi e le sue paure nell'interpretare la spia Leamas. Pochi minuti dopo Le Carré con sua sorpresa si rende conto di avere davanti a lui il protagonista del suo romanzo, quello che aveva immaginato. Burton è un perfetto agente segreto in crisi morale profonda che si muove con credibilità sul set del film immerso in un bianco e nero cupo e inquietante; un uomo dolente e crepuscolare, trasandato e ubriacone, che accetta l'incarico forse più pericoloso della sua carriera di spia ormai vicina alla pensione (restare al freddo significa per un agente



“La spia che venne dal freddo” (1963) di Martin Ritt

segreto essere ancora operativo, prima di passare ad incarichi d'ufficio). Dovrà fingersi traditore per eliminare Mundt, uno degli avversari più temuti dell'intelligence spionistico della Germania dell'est, attraverso un complicato intrigo. *La spia che venne dal freddo*, una pellicola di forte intensità, esce nelle sale cinematografiche probabilmente troppo tardi quando il filo spionistico sta cambiando in seguito al successo planetario ottenuto dal James Bond di Ian Fleming: “La performance di Richard – raccontava lo scrittore- avrebbe potuto fruttargli quell'Oscar che gli è sfuggito per tutta la vita”.

Il film, che inizia e termina sul Muro di Berlino con un colpo di scena geniale, sottolinea la mancanza di regole morali e di cinismo dei due schieramenti contrapposti riuscendo ad evidenziare con grande efficacia e suspense un mondo in disfacimento morale da una parte e dall'altra della barricata.

Nel 1966 è Sidney Lumet a portare sullo schermo il romanzo *Chiamata per il morto* del 1967. Tutto ruota intorno ad una telefonata anonima ricevuta a Londra che accusa l'agente del controspionaggio Samuel Fennan di essere un traditore. L'uomo è poi trovato morto, probabilmente suicida. Le indagini sono affidate all'agente Debbs che sospetta qualche cosa di strano. Le ricerche sembrano non portare da



“Chiamata per il morto” (1967) di Sidney Lumet

nessuna parte e i superiori dell'investigatore fanno pressioni per archiviare il caso come suicidio. Allora Debbs si licenzia per continuare le indagini per suo conto e arrivare alla verità. Interpretato da un ottimo James Mason, il film è basato sul personaggio di George Smiley, l'ufficiale dirigente del MI6 (*La talpa, L'onorevole scolare, Tutti gli uomini di Smiley*), che lo ha consacrato come uno dei più grandi romanzieri del thriller spionistico.

Il mondo da lui descritto ci mostra quanto noiosa sia la vita degli agenti segreti, dei funzionari del Foreign Office tra telefonate in codice, uffici polverosi, luoghi squallidi dove nascondersi e la paura costante di un traditore in azione all'interno della struttura stessa. La cosa più incredibile, come hanno messo in rilievo critici cinematografici di grande prestigio, è la bravura del cinema capace di trarre dai suoi romanzi privi di avvenimenti esaltanti e spettacolari, film di ottima fattura e di grande popolarità.

La casa Russia del 1990 diretto da Fred Schepisi con Jean Connery nei panni di un editore inglese innamorato di una bella donna russa, Michelle Pfeiffer, che accetta di trasfugare un documento nucleare sovietico ai tempi della glasnost, è una pellicola tutto sommato prolissa e in parte anche noiosa, ma che ottiene egualmente buoni incassi a livello internazionale. Nel 2012 è la volta di *La talpa* (soggetto già trasportato in televisione nel 1982 con un Alec Guinness strepitoso nel ruolo di George Smiley) diretto da Thomas Alfredson e interpretato da Gary Oldman, seguito nel 2014 da *La spia – A most wanted man* tratto da un altro romanzo ad alta tensione che diventa un action thriller politico per la regia di Anton Corbijn, interpretato da un cast di alto livello con Philip Seymour Hoffman nella sua ultima grande interpretazione da protagonista e Rachel McAdams, Willem Dafoe, Daniel Brühl. Quando arriva inaspettata la fine della Guerra Fredda che mette in crisi il genere spionistico anche l'autore inglese deve ispirarsi per i suoi libri a tematiche e argomenti diversi e più attuali.

Nel 1996 manda alle stampe *Il sarto di Panama* e nel 2001 *Il giardiniere tenace* che diventano come sempre film: il primo per la regia di John Boorman è ambientato nel 1999, l'anno in cui il governo panamense ha nazionalizzato il canale, e il secondo *The Constant Gardener – La cospirazione* del 2005 diretto da Fernando Meirelles e interpretato da Ralph Fiennes, è in pratica un duro attacco contro lo strapotere delle multinazionali farmaceutiche nel continente africano.

John Le Carré, scomparso il 12 dicembre 2020, fedele alla tradizione secolare della scrittura (le ispirazioni letterarie possono arrivare camminando, bevendo un caffè o mangiando al ristorante), non ha mai rinunciato alle sue prese di posizione pubbliche da vero liberal inglese molto arrabbiato con i disastri dell'Occidente: “Era meglio la guerra fredda- dice- che questi nuovi Muri. Io, Ian Fleming e Graham Greene avevano degli ideali, mentre ora non vi è più nulla”.

Pierfranco Bianchetti

Vignette e fotogrammi disegnati

Il Viaggio di Shuna di Hayao Miyazaki



Davide Deidda

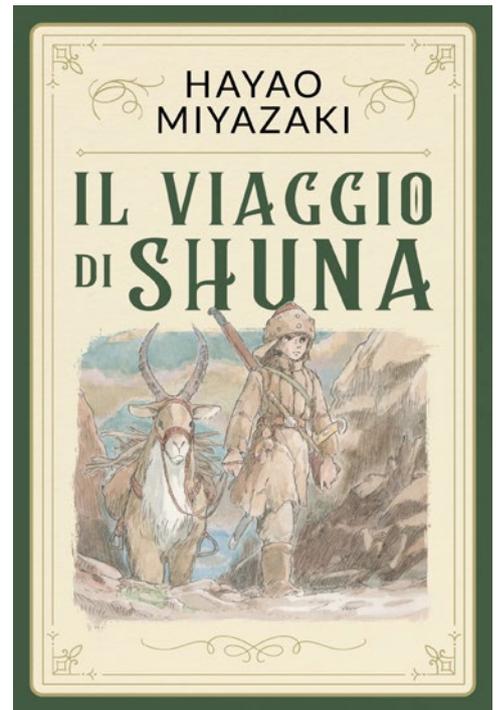
Hayao Miyazaki è principalmente noto per la sua incisiva carriera di regista d'animazione, oltre che per la sua grande capacità nel campo del disegno e dell'illustrazione, solitamente al servizio del suo cinema. Meno

decanato però è il suo contributo al mondo del fumetto, media con il quale il maestro giapponese si è confrontato, nelle poche volte in cui lo ha fatto, spesso più per necessità produttive che per desiderio o ambizione artistici. È il caso della sua opera cartacea più estesa, *Nausicaä della Valle del vento* (1982-1994), nata dal desiderio di realizzare un lungometraggio che la produzione temette rischioso pubblicare senza un manga alle spalle (il film vedrà la luce nell'84). Vicenda simile è quella che riguarda *Il Viaggio di Shuna*, del 1983. Ispirato alla leggenda tibetana de *Il principe che divenne cane*, questo racconto nasce dal desiderio di realizzare un film animato ma, scartata l'idea per via dello stato del settore in quel preciso momento storico, diventa un fumetto del quale, scrive Miyazaki, *dovrebbe essere piuttosto la Cina a occuparsi di un'eventuale trasposizione animata* (ciò non avverrà poi, né dalla Cina né da altri paesi). *Shuna no Tabi* nasce in contemporanea a *Nausicaä* e con essa condivide i temi, lo spirito e l'estetica di mondo e personaggi. A differenza di quest'ultima però, *Il Viaggio di Shuna*, è un'opera molto più contenuta nella lunghezza e nel formato ed è realizzata con una tecnica differente. A differenza del bianco e nero retinato (poi nella stampa originale diventato bianco e seppia) di *Nausicaä*, in *Shuna* Miyazaki utilizza solamente la matita e gli acquerelli e preferisce alle fitte gabbie quasi francesi della prima un uso di massimo due, tre vignette per tavola, quando queste non diventano splash pages o doppie splash. Ad accompagnare le immagini, didascalie senza alcuna scatola a contenerle e pochissimi balloon di dialogo. Un'opera che assomiglia quasi più a un libro illustrato che a un fumetto e che ancor di più ricorda uno storyboard per il cinema.

Anche il ritmo sembra essere quello tipico delle pellicole del regista, ora lento e poetico, ora concitato laddove l'azione irrompe. *Il Viaggio di Shuna* è una fiaba Miyazakiana nella quale sono identificabili tutti i topoi dell'autore, in primis quello del viaggio di un giovane protagonista, mosso da ideali puri e benevoli ma che si deve scontrare con un mondo crudele dominato dal soprano verso i più deboli, in questo

caso rappresentato dallo schiavismo. Lo scopo del viaggio lontano da casa di questo ragazzo, Shuna, è di trovare un raro cereale dorato (chiaramente grano) e portarlo nella sua valle per salvare il suo popolo dalla fame. Nel suo lungo viaggio, in un mondo fantasy indefinito in tempo e luogo, simile ai mondi medieval-arabeggianti descritti da Mœbius, attraversa terre selvagge e deserte e salva da dei commercianti di schiavi due sorelle, una giovane ragazza e una bambina, che si uniranno a lui in una parte del viaggio. Giunge al mare e infine in dei boschi incantati dove entra in contatto con un popolo misterioso di creature vegetali (che richiamano lo Swamp Thing della DC), legate a un bizzarro edificio che contiene la chiave del suo viaggio. L'opera rimane aperta nel finale, che noi lettori siamo portati a compiere con l'immaginazione.

Tra i vari richiami grafici quello che per noi occidentali è il più evidente è quello all'opera di Mœbius, autore a cui Miyazaki (e tutto il mondo di Anime e Manga) è debitore non solo in quest'opera (*Nausicaä* si apre con una tavola che cita *Arzach* e *Il Garage Ermetico*). In *Shuna* la linea è sintetica e ruvida, imperfetta, grazie all'utilizzo della matita di grafite, che permette, sempre con la sua delicatezza, un matrimonio estetico con l'acquerello e una poeticità unici. Ciò che rende distintivo l'uso



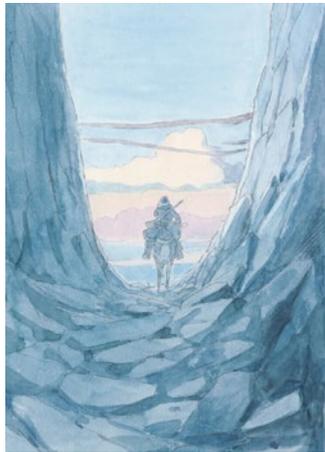
del colore da parte dell'autore sono le tonalità pastello dei suoi acquerelli e il conseguente basso contrasto luminoso, che conferisce, pur nel realismo evidente, un'atmosfera sognante

a tutto il libro. L'uso degli spazi nelle vignette, così come nelle illustrazioni a tutta pagina, è arioso e sono prediletti i campi medi, lunghi e lunghissimi, che permettono al lettore di familiarizzare e connettersi con la natura, meravigliosa ma anche spietata.

Quando necessario Miyazaki si avvicina con le inquadrature e descrive nel dettaglio animali, vestiti, visi, oggetti... Le luci sono tutte naturali e sono quelle del sole alto, delle albe, dei tramonti, della luna e dei fuochi accesi dall'uomo e il fumettista riesce a utilizzarle al meglio in vignette e tavole di forte impatto estetico e narrativo. Ancora inedito da noi, Bao Publishing porta in italiano *Il Viaggio di Shuna* nell'autunno del 2023, in un pregevole volume cartonato stampato su carta opaca (scelta felice per la resa degli acquerelli), con la traduzione di Prisco Oliva. La lettura di quest'opera è raccomandata sia a chi già conosce l'opera del maestro di Tōkyō sia a chi ne è digiuno, per il quale sarà un piacevole punto di partenza di un percorso variegato ma omogeneo e identificabile, inconfondibile.

Davide Deidda

* Copertina e tavole de *Il Viaggio di Shuna* di Hayao Miyazaki, Bao Publishing, 2023 (pubblicato per la prima volta in Giappone da Tokuma Shoten nel 1983)



Tamara, danzatrice e partigiana



Stefano Beccastrini

Premessa.

L'operazione Barbarossa e il cinema sovietico durante l'invasione

Nel giugno del 1941, infrangendo il patto di non aggressione – detto anche Molotov - Ribbentrop – dal nome dei due firmatari per conto di Stalin e di Hitler - siglato nel 1939 e che tanto e generalmente scandalizzato stupore provocò nelle democrazie occidentali e persino tra i partiti comunisti europei, le armate naziste, con la cosiddetta Operazione Barbarossa cui partecipò anche l'esercito italiano (tramite l'ARMIR, Armata Italiana in Russia), invasero l'Unione Sovietica. Inizialmente sembrò che gli invasori – i quali giunsero fino a Mosca e posero Stalingrado e Leningrado sotto assedio - trionfassero rapidamente ma nel corso del 1943 l'armata rossa seppe riorganizzarsi, contrattaccare, invertire le sorti dello scontro epocale. Ebbe inizio l'avanzata russa verso Ovest che ricacciò indietro il nemico e si fermò soltanto con la definitiva conquista di Berlino. Durante gli anni dell'invasione, gli studi cinematografici moscoviti furono spostati ad Alma Ata, nel Kazakistan, affinché, lontani dai combattimenti, potessero continuare una attività di produzione filmica destinata alla propaganda antifascista e antinazista. Tra gli scarsi film di fiction all'epoca realizzati vale la pena di rammentare *Il segretario Raikom* (*Segretar Rajkoma*) di Ivan Pyriev. Ma furono girati soprattutto documentari patriottici tra i quali resta memorabile *La battaglia per la nostra Ucraina sovietica* del 1943: ne furono autori il grande Aleksandr Dovzhenko – il massimo poeta lirico del cinema sovietico – e sua moglie Julija Solnceva, anch'ella regista cinematografica ed entrambi d'origine ucraina.

Hollywood a fianco dell'URSS

Se gli stabilimenti di Alma Ata, durante l'invasione italo-nazista, lavorarono molto ci fu un luogo nel mondo ove, in quei tre durissimi anni (dal 1941 al 1944), l'impegno propagandistico prosovietico fu anche maggiore e non ebbe alcun bisogno di spostarsi perché la guerra – pur coinvolgente - restava materialmente lontana.

Può sembrare strano ma quel luogo si chiamava Hollywood: nel corso della Seconda Guerra Mondiale, infatti, gli Stati Uniti d'America – che parteciparono dal 1941 ossia dopo Pearl Harbour – non fornirono all'URSS, grazie al roosveltiano Lend Lease Act, solamente un immane appoggio finanziario e logistico (bellico e tecnologico) ma anche, mettendo in azione la macchina hollywoodiana, un'efficace appoggio propagandistico sotto forma di film decisamente filosovietici. Tra di essi, complessivamente una dozzina, c'era anche l'opera cinematografica di cui parlerò questo mese: essa si intitola *Tamara figlia della steppa* - *Days of Glory*, fu girata nel 1943, uscì nelle sale nel 1944 e ne fu autore il cineasta francese, naturalizzato americano, Jacques Tourneur, regista cinematografico di significativo valore artistico. All'epoca, altri film di propaganda filosovietica furono, per esempio, *Mission to Moscow*, girato nel 1942 da Michael Curtiz, *Three Russian Girls*, girato nel 1943 da Fedor Opez e Henry Kesler, *The Boy from Stalingrad*, girato nel 1943 da Sidney Salkow, *Fuoco a oriente* (*The North Star*), girato nel 1943 da Lewis Milestone, *Song of Russia*, girato nel 1944 da Gregory Ratoff (fu, tra tutti quelli del genere "propaganda filosovietica", il film che ebbe più successo al botteghino) e altri ancora.

Film più o meno belli, più o meno colmi di retorica propagandistica, più o meno caratterizzati dai toni melodrammatici della tradizionale spettacolarità hollywoodiana, di sicuro interesse storico se non artistico. Vale la pena di notare, peraltro, che già pochi anni dopo, con l'insorgere del dissidio tra USA e URSS noto come "guerra fredda" e l'affermarsi in America della sciagurata paranoia maccartista, questi film – storica testimonianza di un nobile comportamento di solidarietà antifascista – furono motivo di vituperio, di vergogna e di forzato oblio. Per questo, ho creduto opportuno parlarne su **Diari di Cineclub**, prendendo in considerazione, principalmente, il film di Jacques Tourneur. Per invitare i cinefili a tornare a riscoprire e a occuparsi di questo gruppo di film. Essi restano preziosi per vari motivi (di storiografia contemporanea, di storia del cinema, di stile filmico, di comparativismo artistico eccetera eccetera). Personalmente, auspico lo



sviluppo di tale interesse, già sapendo che non saranno d'accordo né i torvi post-maccartisti d'America né i biechi putiniani di Russia.

Chi fu Jacques Tourneur?

Parigino di nascita, figlio del regista Maurice, Jacques Tourneur si trasferì da giovane, seguendo il padre, a New York ma iniziò presto, sempre seguendo le orme paterne, a lavorare in quel di Hollywood. Divenne cittadino statunitense nel 1919. Dopo aver lavorato in vari ruoli di aiuto e di assistente, esordì nella regia all'inizio degli anni Trenta ma raggiunse la fama negli anni Quaranta con tre memorabili film del genere "horror" anzi "fantasy-horror". Tutti quanti prodotti dalla RKO: *Il bacio della pantera* (*Cat People*) del 1942 (forse il suo massimo capolavoro: un film assolutamente fantastico, dalle atmosfere oniriche, da uno stranie utilizzo delle luci e delle ombre, dall'estrema capacità di suscitare ansia e paura negli spettatori), *Ho camminato con uno zombie* (*I Walked with a Zombie*) del 1943) e *L'uomo leopardo* (*The Leopard Man*, tratto da un romanzo del grande giallista Cornell Woolrich) ancora del 1943.

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

Nel 1947 realizzò, poi, *Le catene della colpa* (*Out of the Past*): uno splendido, angosciante Noir - un indimenticabile classico del genere - interpretato da Robert Mitchum e Kirk Douglas. Jacques Tourner seppe essere un cineasta eclettico e prolifico, capace di misurarsi - ma senza mai raggiungere l'altezza dei suoi Horror e del suo Noir - con quasi tutti i generi tipici di Hollywood: dal film d'avventure al film western, dal melodramma al film di guerra. Un esempio interessante di film bellico, realizzato nel 1944, fu appunto *Tamara figlia della steppa* (*Days of Glory*), il film di cui stiamo trattando in questo articolo.

Il film

Nell'URSS invasa dalle armate del III Reich e dell'ARMIR si sono formate molte bande di partigiani che, di concerto con l'esercito regolare e nell'ambito dei piani strategici dell'Armata Rossa, agiscono a ridosso delle linee nemiche per imprese di sabotaggio, di spionaggio, di disturbo. Una di queste bande ha trovato il proprio rifugio nelle rovine di un antico convento non più adibito a luogo sacro. Dalla tana così trovata, essi, guidati da un comandante di nome Vladimir (l'attore è un giovane Gregory Peck al proprio esordio sullo schermo) costituiscono una pericolosa spina nel fianco del nemico. Un giorno, essi incontrano in una foresta che stanno perlustrando una donna, una sconosciuta, la quale si è persa e vaga alla cieca in quei luoghi prossimi al fronte. Subito catturata e condotta nell'ex monastero, la donna - che viene sospettata d'essere una spia al soldo dei tedeschi - viene interrogata

da Vladimir e rivela di essere una celebre danzatrice del teatro di Mosca di nome Nina (l'attrice, anch'ella come Peck al suo esordio cinematografico, era Tamara Tumanova, una celebre ballerina russa trasferitasi prima a Pa-

sa dimostrare (anche per essersi innamorata, riamata, da Vladimir) di comportarsi con coraggio, dedizione alla causa, capacità e impegno. Nella sua nuova veste di partigiana combattente, ella partecipa a scontri a fuoco contro

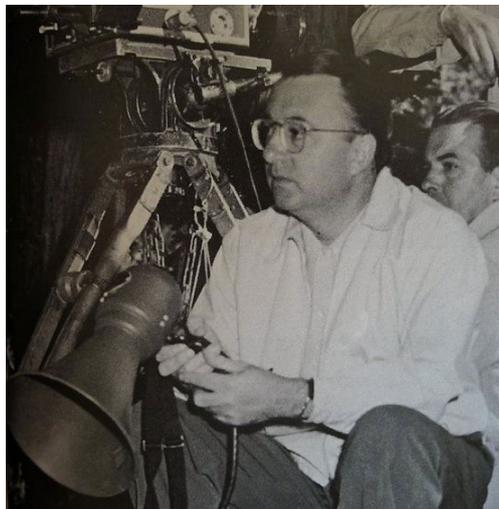
i tedeschi, alla cattura da parte loro di un giovane compagno di lotta che viene impiccato senza che sia loro possibile intervenire per salvarlo e così via (ci sono, nel film, anche melodrammatiche scene d'amore tra Vladimir e Nina) fino alla battaglia finale contro i carri armati nazisti e alla tragica morte, stretti l'uno all'altra oltre che alla mitragliatrice, della coppia. Tourner dava il meglio di sé quando girava Horror e Noir e va detto che, qua e là, anche in *Tamara figlia della steppa* cerca ogni tanto di farlo (per esempio, nelle sequenze ambientate nell'antico monastero). Ma il film è soprattutto caratterizzato dal proprio collocarsi un po' nel genere del cinema bellico/patriottico e un po' in quello amoroso/melodrammatico. E in questi casi Tourner giungeva a fare film dignitosi, non capolavori.

Che c'entra Rossellini? Conclusioni

Nel 1943, mentre a Hollywood Jacques Tourner iniziava a girare *Tamara figlia della steppa*, a Ladispoli (le cui lande fingevano di essere le steppe dell'Ucraina invase dalle armate tedesche e dall'ARMIR) Roberto Rossellini

terminava il proprio terzo lungometraggio, quel *L'uomo della croce* che appartiene pienamente - con *La nave bianca* del 1941 e *Un pilota ritorna* del 1942 - alla cosiddetta "trilogia della guerra fascista", che da lì a poco si sarebbe trasformata, senza alcuna incoerenza (se non di revisione ideologica) di natura né stilistica né etica, nella "trilogia della Resistenza: Roma città aperta" del 1945, *Paisà* del 1946, *Germania anno zero* del 1947. Il film, dedicato ai cappellani militari, trattava, proprio come *Tamara figlia della steppa*, dell'invasione dell'URSS e dell'Operazione Barbarossa ma lo faceva dal punto di vista dell'esercito italiano e dunque emotivamente collocandosi nel campo dell'antisovietismo. Però la vicenda narrata è quella di un cappellano militare italiano che assiste e aiuta i propri connazionali ma anche i soldati russi e che muore,

durante un attacco italiano, proprio nel cercar di curare un ufficiale sovietico. Ha scritto Adriano Aprà, italico Bazin: "L'evento bellico è percorso dal controcanto di una cronaca dimessa". Il film non fu, d'altro canto, particolarmente gradito dal regime, di cui il giovane Rossellini usava dire, citando suo padre, "Il nero nasconde sempre lo sporco".



Jacques Tourneur (1904 - 1977)

regi eppoi negli USA: fra i film da lei in seguito interpretati ci fu anche *Il sipario strappato* - *Torn Curtain*, 1966, di Alfred Hitchcock, ove vestiva i panni d'una antipatica danzatrice della Germania allora comunista che cercava di far arrestare lo scienziato americano Michael Armstrong/Paul Newman, spia americana). S'era persa a causa della guerra, chiedeva loro asilo e rifugio. All'inizio la sua permanenza nel gruppo - molto coeso e giustamente sospettoso - suscita tensioni e incertezze ma poi ella

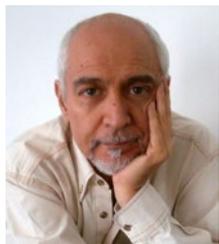


Tamara Tumanova (1919 -1996)

Stefano Beccastrini

I dimenticati # 107

Maurice Ronet



Virgilio Zanolla

Quarantuno anni fa moriva a Parigi, appena cinquantacinquenne, uno dei più sensibili e versatili attori francesi: Maurice Ronet; il quale, benché tra il 1954 e il '76 abbia lavorato anche in Italia, diretto da nove nostri registi in dieci degli oltre cento

film interpretati, da noi è singolarmente poco conosciuto. Questo profilo intende modestamente riproporlo all'attenzione dei *cinephiles* italiani, non solo come attore, anche quale ispirato e originale cineasta, scrittore, e più in generale, uomo di cultura.

Maurice Julien Marie Robinet, Maurice Ronet per i patiti della settima arte, era nato a Nizza il 13 aprile 1927, unico figlio del non ancor quarantaquattrenne Émile Ferdinand Robinet e della trentaduenne Claire Jeanne Augusta Gilberte Salvi, entrambi attori di teatro, lui col nome di Émile Ronet, lei con quello di Paule de Breuil, convolati a nozze solo venti giorni prima. Émile, che per il comportamento sul campo nel recente conflitto mondiale s'era meritato una Croix de Guerre, aveva esordito nel cinema nel '34, dove sostenne una dignitosissima carriera come caratterista.

Figlio d'arte dunque, fin da piccolo Maurice seguì i genitori in varie tournées che essi intrapresero nel paese; studiò per tre anni al liceo Carnot in boulevard Malesherbes, quindi passò al liceo Michelet di Vanves, sobborgo sud-occidentale della capitale francese. Dal '39 al '42 la famiglia Robinet visse a Losanna, e proprio in questa città elvetica nel '41 Maurice esordì in palcoscenico accanto a padre e madre nella commedia in atto unico *Two Cutlery* di Sacha Guitry. Tornati a Parigi, la passione per il teatro lo portò nel '43 a frequentare il Centre du Spectacle de la Rue-Blanche, dove seguì i corsi di recitazione di Julien Bertheau, Maurice Donneaud e Bernard Blier e fece amicizia col futuro scrittore e sceneggiatore Rémo Forlani; quindi s'iscrisse all'appena fondato Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, dov'ebbe tra gli insegnanti Jean-Louis Barrault e René Simon.

Tra i secondi anni Quaranta e i primi Cinquanta Maurice fu molto attivo in palcoscenico, dando buona mostra di sé ne *Les enfants*

terribles di Jean Cocteau, nella commedia *Un beau dimanche* di Jean-Pierre Aumont, e nel *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, in cui vestì i panni di Romeo accanto a Nicole Berger. Ma era già stato catturato dal cinema: nel 1949 il regista Jacques Becker cercava i futuri interpreti del film che aveva in preparazione, *Le sedicenni* (*Rendez-vous de Julliet*). L'attrice Brigitte Auber, che avrebbe ricoperto il ruolo della protagonista Thérèse, per il ruolo di Roger Moulin segnalò a Becker Maurice, col quale aveva lavorato in teatro; i suoi buoni uffici e gli ottimi risultati dei provini a cui egli venne sottoposto persuasero il regista ad assegnargli la parte; una buona parola è probabile l'abbiano messa anche Émile Ronet e Paula de Breuil, dato che nel film sostennero rispettivamente i ruoli del professor Moulin e di sua



moglie, ovvero quelli dei genitori del figlio. Presentato quell'anno al Festival di Cannes, *Le sedicenni* vinse il premio Delluc, e nel '50 il premio Méliès; straordinario fu il successo che ottenne al botteghino: il film si convertì nel manifesto dell'inquietata generazione dei giovani del dopoguerra, e oltre all'Auber e a Maurice lanciò un numero incredibile di nuovi attori: Daniel Gélin, Nicole Courcel, Pierre Mondy, Capucine, Pierre Trabaud, Françoise Arnoul, Jacques Fabbri, Maria Riquelme, Hélène Rémy, Annie Noël, senza dire di un piccolissimo ruolo, poi eliminato in fase di montaggio, che coinvolse l'allora ancora semiconosciuto Louis de Funès. Maurice vi figurava come lo svagato suonatore di tromba di un complesso jazz (egregiamente doppiato allo strumento da Rex Stewart), in giro per Parigi con alcuni amici su di un'auto anfibia e ansioso di recarsi in Africa.

Subito dopo aver lavorato nel film, egli si recò invece... al servizio di leva. Effettuato il quale, nel 1950 contrasse matrimonio con l'attrice e drammaturga Maria Pacôme (1923-2018), che anni prima era stata sua compagna di corso al

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Entrambi appassionati di ogni forma artistica, si stabilirono nell'alta Provenza, a Moustiers-Sainte-Marie, dove si dedicarono alla pittura e alla ceramica, e Maurice, molto amante della filosofia e della letteratura (tra gli scrittori preferiti c'erano gli americani Edgar Allan Poe ed Herman Melville), stese pure alcuni romanzi, che poi cancellò. Ma si erano sposati in troppo giovane età: sicché la loro unione durò pochi anni, e nel '56 la coppia ottenne il divorzio.

Presto il cinema lo chiamò di nuovo: e con passo assai rapido convertì l'allora sobrio e spettinato Maurice in uno degli idoli del pubblico femminile non solo francese: il nostro attore infatti, di statura medio-alta, bruno, lineamenti piuttosto belli, sorriso smagliante e intensi occhi azzurri, aveva le carte in regola per affermarsi nel ruolo di *jeune premier*. I film della svolta divistica furono quelli in costume: *Lucrezia Borgia* di Christian-Jacque ('53), *Casa Ricordi* e *Casta Diva* di Carmine Gallone (entrambi '54); negli ultimi due, Maurice assunse egregiamente i panni del compositore Vincenzo Bellini. Nel '55, assunto al ruolo di protagonista nel drammatico *Gueule d'ange* di Marcel Blistène, ribadì il suo talento interpretando al meglio la figura di un gigolò privo di scrupoli morali. A conferma della sua duttilità d'attore, nel film che seguì, il bellissimo *Les aristocrates* di Denys de La Patellière, impersonò il composito Christophe de Conti, fidanzato segreto di Daisy (Brigitte Auber), l'inquietata figlia del marchese di Maubrun (Pierre Fresnay), e l'anno successivo fu l'ingegnere Laurent Brulard nel thriller romantico *La strega* (*La sorcière*) di André Michel, accanto a Marina Vlady e Nicole Courcel; quest'ultima pellicola, che riscosse grande successo e venne premiata con l'Orso d'Argento al Festival di Berlino del '56, rimase tra le preferite dell'attore. Ancora, nel '57 riuscì un credibilissimo Michelis in *Colui che deve morire* (*Celui qui doit mourir*) di Jules Dassin. Ma il film che fece di Maurice un interprete di dimensione internazionale fu, nel '58, *Ascensore per il patibolo* (*Ascenseur pour l'échafaud*) l'opera prima di Louis Malle: dov'era Julien Tavernier, un ex ufficiale paracadutista della Legione Straniera, che dopo avere ucciso il marito della sua amante Florence (Jeanne Moreau) rimane bloccato nell'ascensore del palazzo, attirando i sospetti del commissario Cherrier (Lino Ventura). La pellicola, vincitrice quello stesso anno del premio Louis-Delluc, era impreziosita dalla colonna sonora ad opera di Miles Davis e del suo complesso jazzistico, che per questo lavoro ottennero il Grand Prix du disque de l'Académie Charles-Cros; autore della sceneggiatura, tratta dall'omonimo romanzo di Noël Calef, era con lo stesso Malle lo scrittore Roger Nimier: strinsero entrambi una bella amicizia col nostro attore. Esponente della Nouvelle Vague, Malle, come

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente
Nimier, militava nella destra francese: e sia pure in modo non ufficiale, anche Maurice si riconosceva in quello schieramento, che negli anni tra i Cinquanta e gli Ottanta accolse registi come Claude Autant-Lara e José Giovanni e attori quali Pierre Fresnay, Alain Delon e Brigitte Bardot.

L'ottimo esito del film gli aprì le porte di altre cinematografie: egli venne chiamato a lavorare dal britannico Lewis Gilbert (in *Scuola di spie*, '58), dagli argentini Luis Saslavsky (*Questo corpo tanto desiderato*, '59), Tulio Demicheli (*Duello implacabile*, id.), Luis César Amadori (*Ultimo tango*, '60), e tornò anche in Italia, per il melodrammatico *Il peccato degli anni verdi* di Leopoldo Trieste ('60), girato tra Milano e il Tigullio, nel quale impersonò un cinico seduttore, accanto a Marie Versini, Alida Valli, Corrado Pani, Sergio Fantoni e Grazia Maria Spina. La sua partecipazione più significativa del periodo è nel drammatico *Delitto in pieno sole* (Plein soleil, '60) di René Clément, dov'ebbe come partners Marie Laforêt e il giovane Alain Delon. Tratto dal romanzo *Il talento di mister Ripley* di Patricia Highsmith (1955), la pellicola narra la storia di un assassinio compiuto in mare: Delon, al suo primo vero impegno attoriale, è l'americano Tom Ripley, che prima uccide il ricco Filippo Greenleaf (Maurice), poi ne assume la falsa identità, e gli subentra nelle grazie della fidanzata Marhe (Laforêt). Pubblico e critica convennero nel rilevare la qualità del film e le ottime prove degli'interpreti.

Altri ruoli memorabili attendevano il nostro attore: quello di Walter Saccard ne *L'omicida* (Le meurtrier, '63) di Autant-Lara, ispirato da un altro romanzo della Highsmith, e quello di Alain Leroy in *Fuoco fatuo* (Le feu follet, id.) di Malle, tratto dall'omonimo romanzo (1931) di Pierre Drieu La Rochelle, accanto a Jeanne Moreau, che costituì senza dubbio la sua più impegnativa prova di attore, e al tempo stesso gli dette il più grande successo. Nel film, che quell'anno venne premiato col Leone d'Argento al Festival di Venezia, Maurice interpretava un dandy alcolizzato ossessionato dal desiderio di farla finita, il quale trascorre gli ultimi due giorni prima di spararsi al cuore cercando nei ricordi e nelle antiche amicizie il senso dell'esistenza che sente non appartenergli più; con pochi dialoghi, intensi silenzi e disarticolati monologhi, egli conferì al suo personaggio le stimmate di un'umanità straziata e pregnante.



Maurice Ronet con Alain Delon e Romy Schneider (La piscina, 1969)

La sua serietà d'interprete mal si accordava con la reputazione di *tombreur de femmes*: ma tra la metà degli anni Cinquanta e il decennio successivo Maurice ebbe relazioni con le attrici Nicole Berger, Nicole Maurey, Belinda Lee, Annie Fargue, Sara Montiel, Marthe Keller, Danielle Godet, Anouk Aimée (con quest'ultima, durata un anno e molto intensa), Betty Desouches. Un'altra sua grande passione erano le auto sportive, e una terza la



Maurice Ronet con Brigitte Bardot (Les femmes, 1969)



Maurice Ronet e Marie Laforêt (Delitto in pieno sole, 1960)



Maurice Ronet come Vincenzo Bellini (Casta diva, 1954)

frequentazione dei locali notturni con gli amici. Nel 1964 fece la sua prima comparsa televisiva nel mediometraggio *Il pozzo e il pendolo* (Le Puits et le Pendule), diretto da Alexandre Astruc e tratto da un racconto dell'amato Edgar Allan Poe. Dove, nei panni di un condannato a morte vittima dell'Inquisizione, fornì un'interpretazione di grande realismo che non mancò di suscitare elogi da parte dei critici.

Mentre continuava con successo ad apparire in coproduzioni internazionali - come ne *I disperati della gloria* (Le parias de la gloire, '64) di Henri Decoin, film del filone bellico che lo vedrà impegnato anche in altre occasioni quali *La lunga marcia* (La Longue Marche) di Alexandre Astruc e *Né onore né gloria* (Lost Command) di Mark Robson, entrambi del '66, il secondo incentrato sulla guerra d'Algeria - Maurice, valendosi per la sceneggiatura della collaborazione di Rémo Forlani e Jean-Charles Tachella, scrisse e diresse il suo primo film, la commedia poliziesca *Il ladro del Tibidabo* (Le Voleur de Tibidabo, '65), che girata a Barcellona, interpretò con Anna Karina e Pepe Nieto, senza incontrare grande fortuna.

Nei tardi anni Sessanta la sua carriera d'attore proseguì ad alto livello con titoli come il drammatico *Le scandale - Delitti e champagne* di Claude Chabrol ('67), con Anthony Perkins, Stéphane Audran e Yvonne Furneaux, per il quale vinse il premio come miglior

attore al Festival di San Sebastián, il thriller *Gli uccelli vanno a morire in Perù* (Les oiseaux vont mourir au Pérou, '68) di Romain Gary, con Jean Seberg, Pierre Brasseur e Danielle Darrieux, i foschi *Stéphane, una moglie infedele* (La femme infidèle, '69) di Chabrol e *La piscina* (La piscine) di Jacques Deray, quest'ultimo con Romy Schneider, Alain Delon e Jane Birkin, dove nella trama Harry (Maurice) per gelosia viene ucciso da Jean-Paul (Delon), e *Les Femmes* di Jean Aurel (id.), in cui il Nostro era l'amante di Brigitte Bardot: in Italia il film uscì tagliatissimo per via delle numerose e lascive scene erotiche.

Negli anni Settanta Maurice si segnalò in parti come quella di Raphaël de Lloris in *Raphaël ou le Débauché* di Michel Deville ('71), dello straniero nel giallo di René Clément *Unico indizio: una sciarpa gialla* (La Maison sous les arbres, '71), del seduttore Giuseppe Laganà nel dramma erotico *La seduzione* ('73) di Fernando Di Leo, e di Philippe Dubaye nel poliziesco *Morte di una carogna* (Mort d'un pourri, '77) di George Lautner, dove per la quarta e ultima volta ebbe tra i partners Alain Delon, assieme ad Ornella Muti, Stéphane Audran, Mireille Darc e Klaus Kinski. I suoi ruoli più consueti erano il cinico seduttore borghese, l'inquieto scrittore in crisi, l'assassino e, più ancora, la vittima: «Con ogni probabilità sono l'attore francese che è stato ucciso più sovente nello schermo» una volta ebbe a dichiarare divertito. Più interessanti furono forse i suoi contributi registici: i documentari *L'île des dragons* ('73), sui varani dell'isola di Komodo, *Mozambique* ('74), e soprattutto l'adattamento televisivo *Bartleby*, tratto dall'omonimo racconto di Melville ('78), che la critica elogiò come un capolavoro. Con lo scrittore e giornalista Hervé Le Boterf Ronet pubblicò nel '77 un interessante libro d'interviste, *Le Métier de comédien*. Quell'anno, egli sposò in seconde nozze Josephine Hannah Chaplin, terzogenita dell'indimenticabile regista e interprete di Charlot e di Oona O'Neill, la quale nell'80 gli dette il figlio Julien.

Tre anni dopo, il 14 marzo 1983, colpito da un tumore ai polmoni, Maurice moriva a Parigi, all'ospedale Laennec nel 7° arrondissement. La sua salma riposa in Provenza, nel cimitero di Bonnieux, un villaggio del Luberon dove l'attore risiedette fin dalla metà degli anni Sessanta. «Era un grande uomo vivente. Seduttore, insopportabile, imprevedibile, avrebbe potuto essere il personaggio di un romanzo», così lo descrisse lo scrittore Éric Neuhoff nel suo libro *Les Insoumis* (2009).

Virgilio Zanolla

La Madonna del parto (1455 - 1465) di Piero della Francesca



"La Madonna del parto" è un affresco (260x203 cm) di Piero della Francesca, realizzato tra il 1455 il 1465 e conservato in un museo appositamente predisposto di Monterchi (Arezzo). E' una delle espressioni più alte del Rinascimento. La Madonna è incinta e, in piedi al centro di un baldacchino di prezioso broccato, si mostra a chi la guarda. E' disposta di tre quarti, perché risulti ancora più evidente la sua gravidanza ormai avanzata e con la mano destra si accarezza il ventre, con un gesto di pudore e protezione ma anche di consapevole fierezza. Gli occhi sono abbassati sul ventre ma la sua espressione sembra quasi presagire il destino del figlio che porta in grembo. Due angeli, simmetrici e speculari nei colori e nel disegno, con un gesto deciso e rapido aprono la tenda del baldacchino affinché i fedeli possano contemplare la Vergine, maestosa, solenne e allo stesso tempo umile, con la mano sinistra poggiata sul fianco e la veste leggermente scostata.

Così la descrive Daniele Dominici (Alain Delon) a Vanina Abati (Sonia Petrovna) in *La prima notte di Quietè* (1972) di Valerio Zurlini:

"Eccola, nel 1460 la comunità contadina di Monterchi, ordinò a Piero questa Madonna. Gli autori della commissione non erano Papi, né principi, né banchieri, e può darsi che all'inizio Piero abbia preso il lavoro un po' sottogamba. Malgrado questo, ecco il miracolo di questa dolce contadina adolescente, altera come la figlia d'un re. Il silenzio della campagna intorno a lei è così compiuto; finora probabilmente si è divertita a confidarsi con le sue bestie, le chiama per nome e... e ride.

Poi a un tratto è tutto finito poiché attraverso i secoli, il destino ha scelto proprio la sua purezza. Lei ne sembra compresa ma non felice, forse già sente oscuramente che la vita misteriosa che giorno per giorno cresce in lei, finirà su una croce romana come quella d'un malfattore.

E secoli dopo un grande poeta [Dante Alighieri] le si rivolgerà con queste sublimi parole: *Vergine madre, figlia del tuo figlio, umile ed alta più che creatura, termine fisso d'eterno consiglio, tu sei colei che l'umana natura nobilitasti, sì che il suo fattore, non disdegnò di farsi sua fattura*. Probabilmente non avrebbe neanche capito".

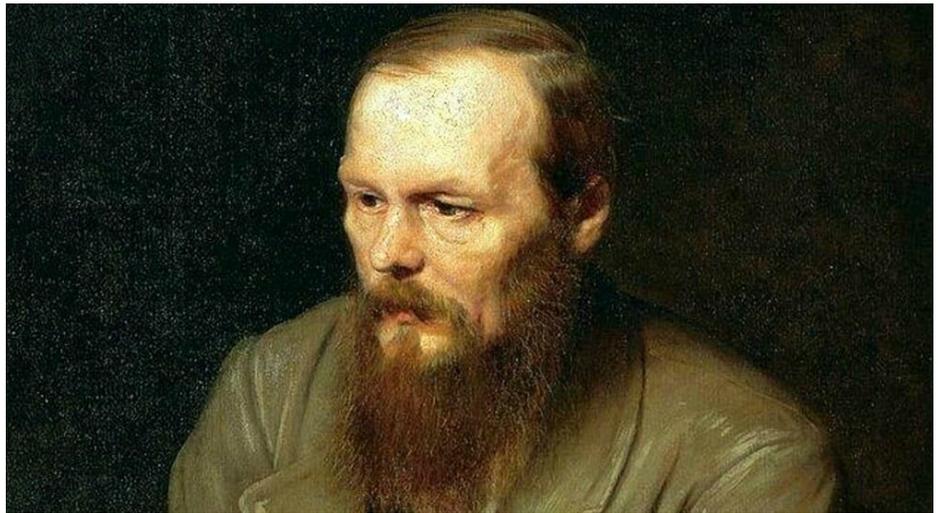
L'idiota di Dostoevskij. Un deludente capolavoro



Fabio Massimo Penna

L'arte non viene intesa da tutti alla stessa maniera, il modo di recepire le opere artistiche è estremamente personale e varia da persona a persona. Anche quello che viene universalmente considerato un capolavoro

può venir respinto da chi non ne comprenda i motivi della supposta grandezza. La lettura di una pietra miliare della letteratura, *L'idiota* (1868) di Fedor Dostoevskij, ha provocato nello scrivente una reazione di sconcerto e delusione. Le perplessità maggiori sono di natura tecnica: un romanzo dovrebbe essere un edificio armoniosamente strutturato, una solida costruzione incentrata su di un evento fondamentale dal quale si diramano una serie di azioni secondarie. All'interno di una tale conformazione si muovono personaggi vivi, portatori di peculiari caratteristiche e istanze, che spesso con il loro agire permettono alla narrazione di progredire, di avanzare. Ne *L'idiota* si assiste invece a una serie di incontri, all'apparenza fortuiti, tra alcuni personaggi che paiono arrivare sulla scena per una mera casualità e che pontificano sugli argomenti più disparati. Ci soccorre in questa nostra tesi il grande critico letterario Giacomo Debenedetti, il quale con notevole acume, nota "non per niente certi critici hanno giustamente ricordato come Dostoevskij si sia rifatto alla tecnica di uno dei generi più astronomicamente lontani dalla sua tragica, ossessa narrativa: la tecnica della pochade francese, dove appunto è tipico che in un dato ambiente, stanza o salotto, in genere munito di molte porte, queste porte successivamente si aprano per lasciare entrare tutti i personaggi più disparati, tutti per qualche ragione confluìti lì proprio in quel momento, ciascuno per un intervento che imprime un impensato, cataclismatico e spiritoso risvolto dell'azione" (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti editore, 1987). Dostoevskij, insomma, espone le sue idee per bocca dei personaggi in luogo di creare un sistema di fatti e caratteri che esprima da sé le tesi dell'autore. Per confermare la similitudine tra romanzo dostoevskijano e pochade esaminiamo la parte iniziale di *Una riunione disgraziata*, un capitolo dell'ultimo grande romanzo del letterato russo *I fratelli Karamazov*: "Era un bel mattino chiaro e caldo verso la fine di agosto. La riunione della famiglia Karamazov in casa dello starets Zossima doveva avere luogo alle undici e mezzo. Come estrema risorsa, s'era ricorso a questa adunanza di un consiglio di famiglia, sotto il patronato del venerabile vegliardo, per risolvere il dissidio sorto tra Fedor Pavlovic Karamazov e il suo figlio primogenito Dmitri Federovic." Al posto delle particolareggiate e distese descrizioni tipiche dei romanzi abbiamo una scarna e laconica esposizione dei fatti che al più rammenta le note di regia messe in



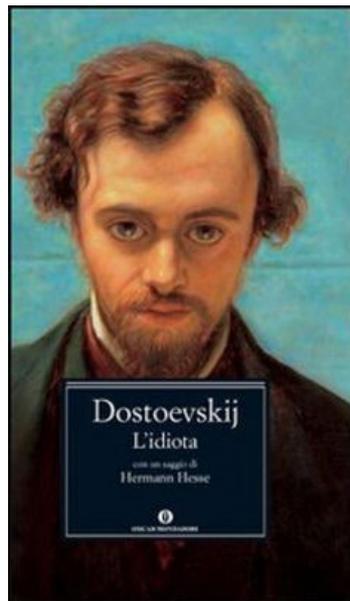
Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821 – 1881)

capo alle scene di una commedia per dare indicazioni a registi e attori. Non è un caso se Dostoevskij, il quale non ha mai scritto per il teatro, abbia visto le sue opere maggiori portate sul palcoscenico (le riduzioni teatrali più famose sono quelle di *Delitto e castigo*, *I fratelli Karamazov* e *L'idiota*). Tornando a *L'idiota* per alcuni critici il proposito dello scrittore di Mosca sarebbe quello, come si ricava da una sua lettera indirizzata a Majkov, di rappresentare un uomo del tutto buono. Per altri questa interpretazione nascerebbe da un errore di traduzione e l'intento dell'autore sarebbe, invece, quello di "rendere con la parola scritta il 'pieno splendore' di un uomo e di far ruotare attorno a questa figura immobile un mondo popolato da uomini e donne che invece vivono nella tenebra e da quello splendore sono attratti e respinti al tempo stesso" (Mauro Martini, introduzione in Dostoevskij, *L'idiota*, New Compton editori, Roma, 1999). Sfortunatamente il principe Myskin, l'idiota del titolo, di splendido ha ben poco. Sembra semplicemente un personaggio incapace di adattarsi alla realtà nella quale è calato. Richiesto di un consiglio su un qualsiasi argomento risponde sempre balbettando, intercalando le parole a lunghi silenzi, mostrando una atavica inettitudine ad esprimere una qualsiasi idea, originale o meno che sia. Una figura amorfa, sbiadita, incapace di slanci tragici o di decisioni risolutive e definitive. Intorno a lui si agitano insensatamente marionette prive di spessore, in una narrazione condannata all'immobilismo e all'inazione. L'unica azione dell'opera è quella di Rogozin il quale uccide, in un eccesso di gelosia, Natas'ja Filippovna, "donna



Una lapide commemorativa sulla casa dove il romanziere russo Fëdor Dostoevskij ha vissuto in Piazza Pitti di Firenze

perduta" della quale Rogozin e Myskin si contendono il cuore. Come si vede siamo al melodramma lacrimoso più banale. L'opera fu partorita in fretta e furia da un Dostoevskij strangolato da improcrastinabili scadenze editoriali e costretto a vagare lontano dalla madrepatria Russia prima di approdare al suolo italiano e a Firenze in particolare. A provocare il dissesto delle finanze dell'autore di *Delitto e castigo* era la sua sfrenata passione per il gioco, vizio che ne accompagna l'esistenza fin dagli anni Quaranta dell'Ottocento. La vita dello scrittore moscovita ha avuto tratti romanzeschi. Basti per tutti l'episodio più drammatico della sua esistenza. Arrestato con l'imputazione di far parte di un gruppo sovversivo è condannato a morte. Il 22 dicembre 1849 viene condotto di fronte al plotone di esecuzione per l'attuazione della condanna ma all'ultimo istante gli viene concessa la grazia. La pena viene commutata in una condanna ai lavori forzati, a causa della quale trascorre quattro anni in Siberia.



Fabio Massimo Penna

Abbiamo ricevuto

Peter Lorre. Il sorriso del male

A cura di Roberto Lasagna
Edizioni Profondo Rosso

Con interventi di Riccardo Bellini, Riccardo Caccia, Fabio Cassano, Matteo Fantozzi, Maio Galeotti, Giuseppe Gangi, Mario Gerosa, Lapo Gresleri, Anton Giulio Mancino, Benedetta Pallavidino, Chiara Pani, Antonio Pettiere, Emanuele Rauco, Antonio Tentori, Elisa Torsiello, Fabio Zanello

Sullo schermo Peter Lorre è un camaleonte inquieto e disperato con la splendida capacità di essere un mostro e al contempo una vittima... Nato in Slovacchia il 26 giugno del 1904, Peter Lorre fu molto amato da Bertold Brecht, e con lui visse il grande successo, a Berlino, nel 1931, di *Galy Gay in Mann ist Mann*, di cui fu grandemente lodata la sua interpretazione. Nello stesso anno Fritz Lang lo volle per il suo primo film sonoro *M, il mostro di Düsseldorf*, e la sua presenza contribuì a dare un contributo di sgomento e credibilità allo straordinario film, destinato a diventare l'emblema della stagione del cinema tedesco prenazista. Un racconto, *M*, che rappresentò anche una grande innovazione in ambito recitativo, con l'interprete il quale, metabolizzate le punte più vistose dello stile espressionista dell'epoca del muto, lavorò sulla voce entrando emblematicamente nel cinema sonoro, allora ai suoi primi esiti e ancora in fase sperimentale. Lo squilibrato personaggio di Lorre, con l'andatura di un eterno fuggiasco, era un individuo taciturno, che si muoveva nell'ombra, esitando ma pronto ad estrarre la lama nel buio, per il quale la lancinante autoconfessione del finale diventava un'espressione dirompente. Forte di un ruolo che si posizionò di diritto tra i grandi ritratti di personaggi maledetti, Lorre divenne molto famoso e apprezzato, fu chiamato a partecipare a una decina di film d'avventura e polizieschi, prodotti in Austria e in Germania e in lingua tedesca. Peter Lorre rifiutò le lusinghiere proposte del Terzo Reich e lasciò la Germania, riparando dapprima in Francia e poi in Inghilterra, dove a Londra incontrò il talentuoso regista Alfred Hitchcock che lo volle per il ruolo del capobanda di spie Abbot nella prima versione de *L'uomo che sapeva troppo* (*The man who knew too much*, 1934). L'attore visse così un momento molto incoraggiante, anche perché il film fu uno dei migliori esiti del periodo inglese del regista che seppe fare tesoro del talento smisurato di Lorre. Per *L'uomo che sapeva troppo*, l'attore studiò la lingua inglese preparandosi anche per la successiva collaborazione con il regista che avvenne nel 1935 (*L'agente segreto*), dove Lorre si ritrovò a dare credibilità alla storia di un funzionario dell'Intelligence Service britannico che durante la prima guerra mondiale assolda un celebre scrittore affinché tolga dalla circolazione un agente segreto nemico in Svizzera. La padronanza con la nuova lingua portò Peter Lorre al primo ingaggio con Hollywood, dove l'attore poté incontrare l'ex direttore della fotografia tedesco Karl Freund e ottenne il ruolo del protagonista nell'adattamento americano del romanzo horror "Les mains d'Orlac" di M. Renard, per un film, *Amore folle* (*Mad Love*, 1935),



- le cui ombre espressioniste risuonavano come il filo che lega l'attenzione di Hollywood alle matrici cinematografiche europee - considerando che già Robert Wiene trasse un film dallo stesso romanzo nel 1925, con il titolo *Orlacs Hände*. L'America accettò Lorre e lo valorizzò per la sua inimitabile espressione, la voce bassa e il sorriso ambiguo pronto a trasformarsi in minaccioso, ma gli garantì soprattutto una fulgida carriera da caratterista dove egli dovette lottare (anche contro la sua salute cagionevole) per difendere la possibilità di essere a sua volta protagonista a tutto tondo di un film.

Peter Lorre. Il sorriso del male
Roberto Lasagna (A cura di)

Con interventi di Riccardo Bellini, Riccardo Caccia, Fabio Cassano, Matteo Fantozzi, Maio Galeotti, Giuseppe Gangi, Mario Gerosa, Lapo Gresleri, Anton Giulio Mancino, Benedetta Pallavidino, Chiara Pani, Antonio Pettiere, Emanuele Rauco, Antonio Tentori, Elisa Torsiello, Fabio Zanello.

Edizioni Profondo Rosso.

Prima edizione: aprile 2024.

176 pagine.

Illustrazioni in b/n. Euro 24,90

ISBN: 979-12-80618-47-4

La trasfigurazione cinematografica degli eventi – Franz Kafka



Carmen De Stasio

Il sincrono di parole ritmate scandisce un tempo specifico che, nel segnare un passaggio e un'evoluzione, talora propone un disegno che restituisce sapere endocrino, trasformativo, in un'incessante metamorfosi da intendere quale variazione logica che ha

per oggetto l'intelletto e

l'impiego di esso in vista di uno scopo¹. Da questo fronte ha inizio la trattazione intorno a una delle figure capitali del Novecento, F. Kafka, del quale quest'anno ricorre il centenario della morte. Alla sua particolare struttura di pensiero e di narrazione anche il cinema ha nel tempo prestato attenzione, tanto da riuscire a rendere – nell'evocazione visuale – quel che si evidenzia nella sua forma di scrittura. Una scrittura che rimanda a una metamorfosi di tempi e di situazioni in quella porzione vissuta del secolo. Evidente che in trattazione sia un sistema per stadi che uniscono ragione e individuo in fase successiva e mediale rispetto a uno stato kantiano di minorità e in questa luce l'idea stessa di metamorfosi è figurazione per diversità visuali e rimanda necessariamente a Kafka.

A dispetto delle accezioni limitative e opacizzanti della sua tessitura intenzionale, l'identitaria semantica kafkiana si manifesta per ciascun ambito quale tappa differenziale di metamorfosi, superando l'esclusività del racconto-narrare. Non sfugge che siano in primis l'ambiente, l'atmosfera, la tessitura esistenziale, a pressare un adeguamento che non soddisfi l'esclusivo ambito mentale: egli, infatti, pone da subito l'accento sulla scrittura quale luogo di auto-scuotimento, quale mezzo di smascheramento e possibile superamento di una fiacchezza inviolabile che nulla opporrebbe, né sarebbe proposizione, ma solo condanna senza appello. Una metaforica isola, insomma, in cui perpetuare le sembianze di una sconfitta. Kafka viola quella fiacchezza e vivifica l'immagine di una realtà che appare morta per un eccesso di parole che, sovente allungate per soverchiarne la limitatezza, acuiscono il fremito mortale del fatto reale svuotandone il senso.

In ispeciale modo, sullo schermo una siffatta sensibilità trova validissima proiezione con *Delitti e segreti* (titolo originale semplicemente *Kafka*), film del 1991 per la regia di S. Soderbergh e per protagonista un superbo J. Irons. Nell'intrecciare la vicenda dello scrittore con alcune delle sue opere, il regista trasla quel che già nell'elaborazione scritta si realizza, vale a

dire, un luogo di trasfigurazione di eventi sui quali la riflessione inclina apportando una metamorfosi percettiva oltre le sembianze. Uno sviluppo tutt'altro che esemplificato, se si pensa alla modalità attraverso la quale il regista ha dato forma a movimenti riconducibili a squarci prettamente kafkiani nel rigore dei dialoghi, della fotografia, delle pause, quanto del ritmo. Oltretutto, ricomporre il modo in cui Kafka affronta l'ostacolo dell'ovvietà tale da ridurre la potenza, non è una condizione prevedibile, epperò nel film il tentativo di conferire un'accelerazione e una riduzione repentina che siano prive di equivoci nella complessità restituisce valore a quella che Kafka definisce *convenzione dell'aria dopo un temporale*².

Nella scrittura di Kafka è possibile individuare elementi fondamentali di ethos-centricità che scongiurano e infiacchiscono l'antropocentrica visualizzazione, volta all'inizio soltanto per la ricerca della perfezione³ e tendente a ridurre in una scala minata dall'abitudine divenuta tirannica⁴ finanche la percezione visuale-tattile del fatto reale. Questo dispone la parola a essere viva al pari della percezione non mutuata da altro che dall'individuo. In tal senso, se possibile, la cinematografia che ha inteso cogliere sollecitazione dalle opere di F. Kafka evidenzia la potenza rivelatrice di un mutamento per alienare la fissità – sia essa contributiva di affermazione, che di negazione e riduzione –

simbolico-visiva, sensibilità proprie dell'autore e del suo essere sempre all'interno della sua scrittura: ed infatti Kafka ravvisa un territorio dissezionato secondo moduli autonomi, auto-determinativi, partecipativi ed ethos-centrici e che giammai restringono la prospettiva a una sola esclusiva ambientazione d'intelletto. È un fatto che la ragione e il suo movimento mentale, pur basandosi su criticità, contraddizioni, argomentazioni astrattivo-distrattive d'ogni genere, tendano a rispondere secondo un codice riconoscibile. Epperò la riconoscibilità non è detto che escluda l'indiscriminato: non esprime in sé evoluzione intanto che perpetua errori, devianze incomprensibili fuori da una prospettiva variabile e, soprattutto, molteplice.

Anche questa – afferma Kafka per il tramite di uno dei suoi personaggi – *per gli uomini è libertà: maestria del proprio movimento*⁵. E si tratta di errori proprio in virtù del fatto che gli uomini appartengano e condividano lo stesso territorio. Tuttavia, gli errori rientrano nella vitalità della parola-segno, una parola che anche nel film proietta la possibilità di mutamento in altro: dell'altro/altri è rivelatrice per il fatto che l'altro/altri conciliano la razionale riflessione in un passaggio svincolato dalle fissità manierate di una condizione sospesa. Ancora, con l'altro/altri la parola è presente nel continuo metamorfizzarsi rispetto a uno schema che risulterebbe disastroso, respingente e basato sulla censura. Un apriorismo che, in altri termini, dissuade il resto come ambito semplicemente utopico o distopico e dal quale la scrittura kafkiana prende le distanze. Tutto questo si visualizza nel film di Soderbergh: qui, così come nella parola kafkiana, avviene uno spostamento rispetto alla seduttiva intonazione, intonazione che, quindi, appare priva di sobillamenti stilistici, lasciando emergere l'autentica complessità da un fatto testimoniale. È a questo punto che una sorta di trasmutazione aderisce per un verso a una realtà incongruente – la *disrealtà* –; per altro verso dimensiona una figurazione irrisolta, affiliata all'impoverimento linguistico. Nei racconti di Kafka la trasfigurazione-trasferimento espressivo che compete sia il territorio emozionale che quello razionale – è una variazione di riconoscimento della provvisorietà come esercizio di costante apprendimento, anche quando l'apprendimento, passando dall'*infallibile ragione pratica*⁶, stravolge la traccia per dileguarsi in un folle *piccolo gioco*⁷.

Carmen De Stasio



Jeremy Irons in "Kafka" (1991) di Steven Soderbergh

intervenedo a trasferire l'indagabile in un gesto che proietti sullo schermo un avvicinamento finalizzato a decongestionare schemi preponderanti di assoluta miopia. Così il livello culturale del cinema si eleva pur nell'impossibilità di recuperare la pienezza della parola greve. Tentativo ed intenzione visiva conciliano, tuttavia, un impegno con la storia e non si tratta di un agire senza criterio, anzi: Soderbergh traccia un territorio che riprende, in maniera

2 F. Kafka, *La strada di casa*, «Contemplazione» (1913) - «La metamorfosi e altri racconti», Newton, Roma, 2004, p. 10

3 F. Kafka, *Primo dolore*, in «Un digiunatore» (1924) - *Ibi*, p. 133

4 *Ibi*

* Prossimo numero:

Prospettive cinematografiche di una poesia senza tempo: dedicato ad Antonia Pozzi

5 F. Kafka, *Relazione per un'Accademia*, in «Un medico di campagna» (1919) - «La metamorfosi e altri racconti», Garzanti, Milano, 1966, p. 166

6 *Ibi*

7 *Ibi*

1 Cfr. M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo* (M. Horkheimer, T. Adorno) (1947), Einaudi, Torino, 1974, p. 90

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #18

Il personaggio del mese: Al Pacino



Barbara Taglioni

Uno dei mostri sacri del cinema, attore, regista e produttore, Alfredo James Pacino nasce in America nell'aprile del 1940, da padre e madre siciliani, la stessa terra a cui in un certo senso deve la popolarità. Come spesso accade alle persone di successo, i primi anni

della sua vita sono segnati dai drammi e dalle ristrettezze. Il padre abbandona la famiglia quando lui è ancora in fasce; il piccolo rimane da solo con la madre, entrambi spaesati e poveri in una condizione tipica dell'immigrato di quei tempi. Sono anni di solitudine e di emarginazione. Incomincia a fumare a solo nove anni, a scuola dà problemi e viene bocciato più volte. La madre muore quando lui ha solo 22 anni mandando la sua vita in tilt, come lui stesso racconta. Cresce nel pericoloso distretto del Bronx, con la passione per il baseball e con il sogno di diventare un attore famoso come uno dei tanti protagonisti del grande cinema Hollywoodiano. Per guadagnarsi da vivere svolge i lavori più disparati come il portiere, l'autista, il fattorino, il lustrascarpe ecc., ma non abbandona mai il desiderio di diventare una Star. La sua è una lunga gavetta e quando il successo arriva ne rimane travolto. Pacino balzato improvvisamente al successo della ribalta non è in grado di sostenerne l'impatto psicologico e lentamente scivola nella dipendenza da alcol e droghe, problema che si trascinerà per anni, compromettendo anche la sua già turbolenta vita privata. Oggi è diventato una vera leggenda e sembra aver risolti i propri problemi esistenziali. Capace di dare vita a qualunque personaggio, rappresenta, per i registi che lo scrivono, una garanzia di successo. Chi lo conosce dice che però è rimasto un carattere difficile, segnato inesorabilmente dai primi anni di vita, piuttosto scontoso e non proprio portato per i rapporti umani. Nonostante le molteplici relazioni, non si è mai sposato. Un uomo irraggiungibile e impenetrabile, soprattutto nel privato, che proviamo a scoprire meglio attraverso la sua grafia. Il campione esaminato è probabilmente un po' datato e si riferisce a una lettera



Al Pacino

tanti e variegati che diventa quasi difficile cristallizzarli in un'unica personalità. L'esuberanza del gesto e l'invasione nel foglio sono gli aspetti che colpiscono immediatamente l'attenzione ma, analizzando attentamente i dettagli, esistono anche elementi contraddittori. Vi leggiamo tracce del tipo sensazione estroversa di Jung, che rivelano un soggetto per cui in ogni esperienza è importante *toccare con mano*, acquisire i fatti che in qualche modo parlano da soli. Un uomo dalla spiccata sensorialità, buongustaio, sensuale e appassionato, amante della vita comoda e delle cose eleganti, con un lato più ombroso, irrequieto e nascosto, dove si celano fantasie a volte anche angosciose, possibili fobie, forme di gelosia morbosa, che portano a scelte incomprensibili proprio



naturale predisposizione al protagonismo. Ha una disciplina altalenante e non sopporta di essere imbrigliato (*tracce di temperamento sanguigno di Ippocrate*). Ha fantasia, originale creatività, curiosità, talento artistico (*m e n in arcata*), con un'intelligenza vivace, agile e ricettiva di chi non ama troppo approfondire. Molto attaccato alle proprie idee, ha comunque un atteggiamento flessibile ed istintivo e un umore variabile. Sempre esigente con gli altri e soprattutto con se stesso, desidera essere indipendente ma al tempo stesso detesta la solitudine. Ha bisogno dell'altro per agire e lottare, per brillare, ma tende poi a sviare l'attenzione per occultare il proprio reale pensiero (*inclinata, ovali doppi*). Ha una scarsa serenità interiore con la sensazione di essere diviso. Da un lato

attaccato alle sue radici, a cui nonostante tutto rimane legato e dall'altro il desiderio di novità, di azione e di affermazione senza mai dimenticare una certa chiusura, un'attitudine difensiva e diffidente antica a protezione della propria privacy (*invasione - cenni di sospesa-punto a trattino*). Osservando infine la sua firma, con evidenti paraffi a chiocciola nelle maiuscole, non possiamo non notare come il Cognome, posto dopo il nome, sia maltrattato, illeggibile, con la sola iniziale importante e per il resto solo accennato. Il Cognome in grafologia ci racconta della nostra discendenza e in particolare del nostro rapporto con la figura paterna. Svalorizzarlo dunque sottolinea una relazione con quest'ultimo complicata o addirittura assente, come quella di Pacino, abbandonato dal padre in tenera età. La

condizione di disagio, che ancora oggi lascia trasparire le ferite, è però stata un'importante fonte di stimolo, di motivazione al successo e ha contribuito alla grandezza di questo immenso artista che con grande caparbietà e spirito indomito è riuscito a realizzare il suo sogno.

Barbara Taglioni

AL PACINO

Hi Bobby, I just gotta tell you - I saw your "Bazing Bull" for the first time Saturday I'm still high from it - It is a monumental piece of art an inspiration to me - I never do this as you know simply because, if I start now everything you do, if I don't write a note you'll think I don't like it - That's not true of course but I just had to do this. Sorry if I embarrassed you - "out of this world Bobby" Love Al

Lettera di complimenti di Al Pacino a Robert De Niro dopo aver visto il film "Toro scatenato" del 1980 (dal web)



La firma di Al Pacino (dal web)

perché in contrasto con un individuo all'apparenza pratico e concreto (*funzione intuitiva introversa*). Dotato di energia, di forza e di vigore, ambizioso, vanitoso e orgoglioso (*ascendente, sopraelevazioni, tracce falliche*) ha una

I soldi degli altri (Other People's Money, 1991)



Antonio Falcone

New York, anni '90. Lawrence Garfield (Danny DeVito), meglio noto nell'ambiente finanziario come *Larry the Liquidator*, spregiudicato e cinico *raider* aziendale, ha costruito la sua fortuna con l'acquisizione di aziende in difficoltà, spesso causata obsolescenza degli impianti, e la svendita dei loro beni. L'unico e dichiarato amore del nostro sono infatti i soldi, capaci, a suo dire, di accettarti senza condizione alcuna, al pari dei cani e delle ciambelle, con il merito però di non sporcare in salotto o farti ingrassare. Vi è però una cosa che il nostro ama più dei soldi, ovvero i soldi degli altri. Quando *Carmen*, fidato sistema computerizzato che analizza quotidianamente il mercato azionario, individua la *New England Wire & Cable Company* quale papabile obiettivo, Larry si reca nella sede a Rhode Island, estendendo al proprietario Andrew *Jorgy Jorgenson* (Gregory Peck) e al presidente *Bill Coles* (Dean Jones), l'intenzione di rilevare l'azienda. *Jorgy* però non intende far sì che uno squallido arrampicatore sociale possa mettere le mani su quanto creato da suo padre, che per di più offre sostentamento a tante famiglie, per cui mira a bloccare, attraverso le vie legali, la manovra di Larry, accettando infine che della questione se ne occupi la figliastra *Kate* (Penelope Ann Miller), nota avvocatessa, come suggerito dalla seconda moglie *Bea* (Piper Laurie), così da mettere in atto tutta una serie di strategie volte ad impedire le manovre di Larry, che intende acquistare la maggioranza azionaria della società. Un colpo su colpo che non esclude comunque una reciproca attrazione, esternata ruvidamente e senza andare troppo per il sottile dal *tycoon* e più sottintesa da parte di *Kate*, che sembra individuare nell'uomo una velata sensibilità, che non gli impedirà comunque di aderire alla nota massima "business is business"... Per ricordare il regista Norman Jewison, che ci ha lasciato lo scorso 20 gennaio (Toronto, 1926), autore piuttosto poliedrico nel cavalcare vari generi e connotarli con tocchi personali riguardo le scelte registiche, non dimenticando mai l'impegno civile nel dare adito a determinate tematiche sociali, ho scelto di scrivere di un film forse non tra i suoi più noti e di successo, *Other People's Money*, che lo sceneggiatore *Alvin Sargent* andò ad adattare dall'omonima opera teatrale del 1989 di *Jerry Sterner*. Una realizzazione

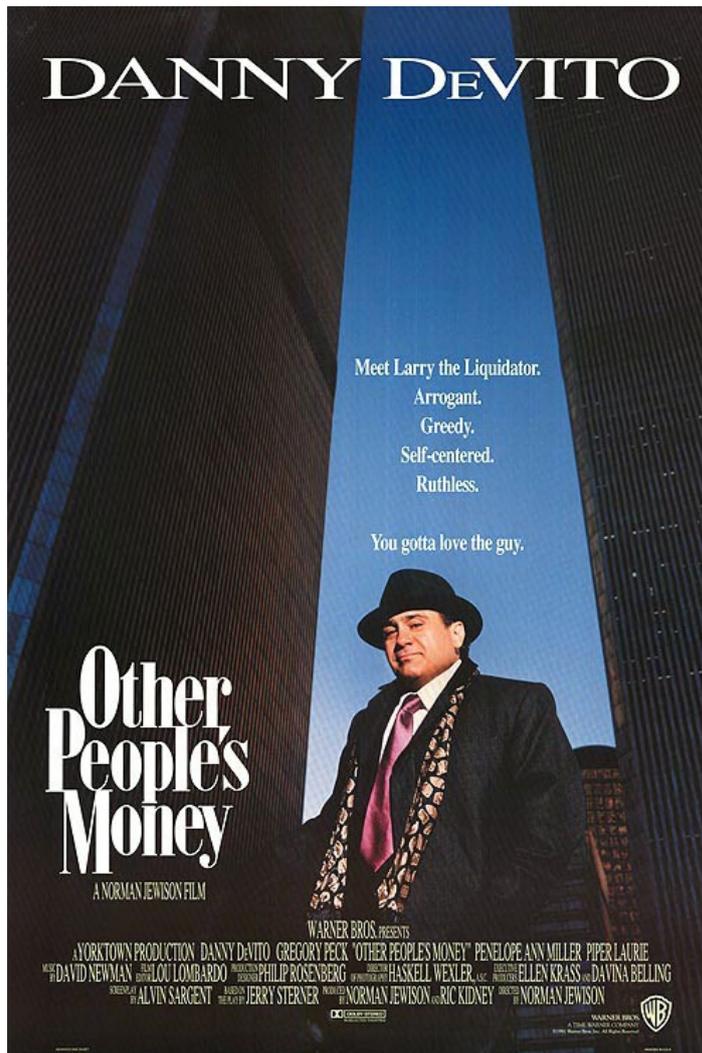
considerata come "minore" all'interno della filmografia di Jewison, ricordata soprattutto per contenere una delle ultime interpretazioni di Gregory Peck, che però ad avviso di chi scrive riesce a porre validamente in scena una lucida satira, acra e senza sconti "buonisti", del sistema capitalistico americano, ormai dominato dal desiderio di profitto fine a se stesso, fare soldi per accumularne altri, in estrema sintesi, certo distante anni luce da quello originario, volto, almeno nelle intenzioni, ad un benessere non solo del singolo ma anche della collettività. Una contrapposizione tra antichi retaggi e rampantismo moderno cui offrono vivida tangibilità le ottime

ad esempio, tra il *Gordon Gekko* (Michael Douglas) di *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) e l'*Edward Lewis* di *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990). Un individuo intento ad accumulare ricchezza quale forma di ricercato ridimensionamento sociale, rimediando alla deficitaria insicurezza esistenziale, la difficoltà evidente a manifestare i propri sentimenti, con la risolutezza garantita dall'ingente patrimonio finanziario. Nell'evidente attenzione di Jewison verso le interpretazioni attoriali, appare piuttosto ben delineato il personaggio femminile dell'avvocatessa *Kate*, cui *Penelope Ann Miller* offre una convincente mescolanza di fascino e determinazione, nonché una certa

spregiudicatezza, anche sentimentale, per una rappresentazione che prende inoltre le distanze dallo stereotipo della donna incline a cedere al fascino di un uomo "naturalmente" attraente, intuendo piuttosto quella emotività che *Larry* nasconde dietro il paravento del freddo calcolo opportunistico, quest'ultimo inteso sempre e comunque alla salvaguardia del proprio gruzzolo. Scrittura e regia sembrano andare di pari passo nell'avallare incisività realistica e brillantezza, i dialoghi appaiono piuttosto ironici, taglienti, allusivi riguardo la sessualità (richeggiando le commedie hollywoodiane d'epoca) e si riesce ad offrire spazio anche a personaggi secondari, quali il *Bill Coles* di *Dean Jones* e la *Bea* di *Piper Laurie*, certo funzionali nell'evidenziare l'impiego del danaro quale efficace ed ormai indispensabile merce di scambio, rispettivamente in nome di fini egoistici ed altruistici. Il finale è sempre stato oggetto di critiche: per molti, nell'ambito di una messa in scena che, come scritto, va a rappresentare una spietata rincorsa al profitto ed una vittoria della rapacità umana, andrebbe ad apparire inutilmente romantico e mieloso. A parere mio, invece, quello sguardo compiacente di *Larry* dopo la telefonata di *Kate* che gli ha comunicato del voler discutere a colazione di una possibile riconversione della *New England Wire & Cable*

Company ad opera di una compagnia giapponese, è quanto mai ambiguo, rivelando piuttosto un sentimento "equamente" diviso tra la materialità degli inediti guadagni che si prospettano e la possibilità di conquistare *Kate*. Il suo è un "cuore d'oro", perché un ricicastro come lui non potrebbe certo averlo di alcun altro materiale, citando in chiusura il buon vecchio *Scrooge McDuck* di barksiana memoria.

Antonio Falcone



interpretazioni di Gregory Peck e Danny DeVito. L'uno rende l'immedesimativa incarnazione del classico idealista da *american dream* nella sua accezione più pura e semplice, ovvero la capacità di fare leva sulle personali aspirazioni per dar vita ed aspettativa concreta alle proprie speranze, suggerendo la possibilità di una esistenza diversa se non migliore, mitigando l'individualismo con la solidarietà sociale, nella comprensione e condivisione di determinati ideali dal sapore "antico". L'altro è invece la nitida effigie dei "tempi nuovi", sorta di ibrido connubio,

Giochi proibiti (1952) di René Clément

Sentore di morte che buca lo schermo e sale su per le narici



Demetrio Nunnari

Giugno del '40. I Messerschmitt si accaniscono sui parigini in fuga verso la campagna. Sotto una gragnola di colpi la piccola Paulette (Brigitte Fossey) perde il cagnolino e i genitori. È quello il primo faccia a faccia con la morte. Vagando senza meta

per i campi, con in braccio il suo Jock esamina, incontra Michel (Georges Poujouly), il figlio adolescente dei Dollé, che impietosito la prende con sé. Avrà di nuovo un tetto, una famiglia e un altro cane. Dai Dollé impara molte cose. Ci sono Gesù e le preghiere, e - mente Michel, a fin di bene - i morti stanno in grosse buche "affinché non si bagnino". Nasce tra i due una tenera amicizia, e decidono assieme di fare come i grandi, e dare degna sepoltura, in un vecchio mulino, a tutti gli animali. Intanto, dalle labbra del primogenito Georges - infermo a letto per il calcio di un cavallo - cola un rivolo di sangue. Anime candide, i genitori si mettono a intonare uno sbilenco *Padre Nostro* per salvarlo. E con un amore infinito la madre si fa avanti, porgendo al malato un cucchiaino di olio di ricino, perché "se non gli farà bene, non può fargli neanche male". Ma la bocca resta serrata, e la donna si cruccia per averci pensato troppo tardi. Alle esequie del fratello, poi, Michel ruba dal carro le croci. Sono per Paulette, sì che possa seppellire, e sottrarre agli orrori del mondo, i pulcini ch'egli stesso ha ucciso per lei. La bimba le trova d'una inspiegabile bellezza, specie quella dell'altare della chiesa, che implora il compagno di procurarle. Ma il parroco lo scopre, e quando i due insistono predando il camposanto, i paesani minacciano querela e la faccenda viene a galla. Dal canto loro, i ragazzini sono, in fondo, paghi. Il piccolo cimitero giù alla macina è ormai pronto. È tutto croci e targhe, con la ghiaia e pure i fiori. E ci sono i cocci bianchi ad adornarlo, e persino le lumache. Ma c'è un che di distorto, sacrilego e malsano in quella loro *pietas* cristiana, e vengono dunque divisi per sempre. Paulette è affidata ai gendarmi, e andrà in orfanotrofio. Ma, nel mentre che i tedeschi avanzano e si sfolla, in lacrime la piccina si smarrisce fra la gente gridando il nome di Michel. Più volte s'è detto, in questi spazi, del

mutualismo che insiste - sul piano di un reciproco vantaggio - tra film e colonna sonora, (*Diari di Cineclub* n. 119). Entrambi fanno a vicenda le proprie fortune. *Giochi proibiti* è, così, per le giovani generazioni un celebre assolo per chitarra. Per i più grandi è invece il brano che innerva, a mo' di racconto musicale, la trama del capolavoro di Clément. Salutato, al suo esordio nel '52, con il "Leone d'Oro" a Venezia e poi un *Oscar* negli States, il film scivola inspiegabilmente nell'oblio. Non è il primo né l'unico, in quegli anni, a rievocare i fantasmi

della guerra attraverso gli occhi della prima adolescenza. Illustri precedenti sono *Germania anno zero* (*Diari di Cineclub* n. 110) e *Il ragazzo dai capelli verdi* (*Diari di Cineclub* n. 122). Si sente però nell'approccio di Clément una matericità che fa la differenza. Nei titoli citati, l'idea della morte è edulcorata, posta da lontano. Piero apprende da una lettera la sorte dei suoi, e dal tetto di un palazzo Edmund vede portar via il padre. Sin dall'incipit di *Giochi proibiti*, invece, la morte si sente e si tocca. Dal tepore degli abbracci di Paulette, il corpo di

Jock finisce tra i gelidi flutti del fiume e, infine, in un brullo sepolcro. Davanti alla madre impassibile ai suoi pianti, la bimba le stringe le mani fra le sue, ed è colta da un fremito. Intorno al capezzale di Georges, i Dollé s'accorgono del sonno eterno del figlio dal freddo pallore del suo viso. È la triste mietitrice che reclama il suo tributo, e una scena indugia a lungo sull'attenta preparazione delle esequie. Sensazioni tattili e olfattive (l'aria plumbea che incombe) danno una certa ripulsa e spiegano l'oblio di cui sopra, ma sono il valore aggiunto che stempera qui i limiti tra finzione e realtà. C'è ancora, però, un nodo da dirimere. I giochi proibiti cui si allude sono quelli dei bambini, rei di aver preso ad imitare le nefandezze degli adulti. Il mondo degli uomini è come schiacciato tra un'incudine e un martello. Guerra e religione. L'una semina morti, l'altra ne onora la memoria. In ugual modo, il dolce Michel profana chiese, oltraggia cimiteri, sopprime animali, fiducioso di lenire così il male della nuova compagna. Lei, rielaborando i suoi lutti, dispensa misericordia. Si scorge, in tutto ciò, qualcosa di insondabile e degenerare, che disturba e spaventa in quanto specchio di un agire inumano. Sono i mostri sfuggiti al sonno della ragione. La gente d'ogni dove langue in una cappa d'ignoranza spaventosa, mentre - come se non bastasse - dal cielo piovono le bombe. Un esempio sia emblematico: il volto della signora Dollé davanti al suo Georges che rigurgita sangue. Uno strazio da togliere il fiato. E intanto che fra le mura di casa una madre muore dentro, là fuori l'imperativo categorico è "distruggersi". Tutto questo non ha senso, e a dirlo è il finale. Come in principio, di nuovo Paulette si sperde tra la folla. E il ciclo ricomincia. La stoltezza degli umani è una spirale senza fine.



Demetrio Nunnari

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Mercoledì 16 dicembre 1959

Guerra di successione al Centro sperimentale

Dopo lo scandalo Lacalamita. Le varie fazioni in lotta per assumere le redini dell'ente cinematografico - Sospesa la rivista «Bianco e nero» — Le poltrone dei burocrati e l'arte



Mino Argentieri

Lo scandalo, che reca il nome di Michele Lacalamita, firmatario del volume *Civiltà contadina* nonché presidente del Centro sperimentale di cinematografia, sta avendo strascichi, che investono l'ordinamento dell'unica scuola statale adibita alla formazione di quadri cinematografici. Com'è noto, alle pesanti accuse del prof. Fe' D'Ostiani, vittima di un plagio clamoroso, Lacalamita non è stato in grado finora di opporre alcun elemento in sua difesa, se non una manifestazione di rammarico espressa a un conoscente, cui egli avrebbe confessato: «Da un amico tutto mi sarei atteso, tranne che una denuncia».

Forse per salvare la faccia, o comunque per non esporsi a spiacevoli incontri, il prof. Lacalamita da qualche settimana, non è apparso in pubblico. Gli allievi del Centro sperimentale, cui un mese fa il presidente si era rivolto con un'alata orazione, hanno notato la sua assenza, così come, del resto, è capitato ai redattori della rivista *Bianco e nero* e del dizionario enciclopedico *Fillexicon* di cui Lacalamita era direttore.

Praticamente, le redini del Centro sperimentale sono passate nelle mani del vicepresidente, signor Scicluna Sorge, funzionario del ministero dello spettacolo, censore e, tanto per rimanere nella tradizione burocratica, ex fascista di provata fede e marcia su Roma. L'assistente nelle funzioni direttive il dottor Fioravanti, ex segretario dell'on. Tupini, ex impiegato del Comune di Roma e direttore, non si sa bene per quali meriti, del Centro.

Intervento di Tupini

Benché, fino a oggi, il professor Lacalamita non abbia presentato le dimissioni, Scicluna Sorge e il dottor Fioravanti hanno cominciato a brigare per modificare l'attuale assetto del Centro. Invano. Lacalamita, tramite tempestose telefonate e contatti epistolari, ha diffidato i colleghi dall'agire, ignorando la sua autorità. Le dimissioni di Lacalamita — ne siamo sicuri — arriveranno quanto prima. Lo stesso ministro dello Spettacolo, on. Tupini, le ha sollecitate e, d'altronde, sarà estremamente arduo per i difensori o oltranza del presidente del Centro portare argomenti solidi. Il suicidio politico e accademico del prof. Lacalamita è già avvenuto. All'interno del Centro sono state bloccate alcune iniziative promosse da Lacalamita, fra le quali un ciclo di lezioni, che avrebbe dovuto tenere Luigi Chiarini. La direzione della rivista *Bianco e nero* (pubblicata dalla

casa editrice dell'Ateneo ma di proprietà del Centro) è stata avocata al dottor Fioravanti: il comitato redazionale (di cui facevano parte Giulio Cesare Castello, Fernaldo Di Giammatteo, Ernesto G. Laura) è stato sciolto e il prossimo numero, pronto per essere stampato, è stato sospeso.

Si parla adesso di un rimpasto redazionale, che aprirebbe le porte del periodico a uomini bene accettati all'Azione Cattolica e al Centro Cattolico Cinematografico, mentre di analoghi rimaneggiamenti si parla anche a proposito della presidenza del Centro. Secondo alcune voci, che abbiamo raccolto, i candidati più probabili alla presidenza sarebbero il dottor Scicluna Sorge e il dottor Fioravanti. Non è stata invece confermata una proposta ruo-

tuale.

Sconfitti da un «amico» di partito, i «malandati» di ieri preparano la loro *revanche* e si accapigliano per occupare poltrone rimaste vacanti e per imprimere al Centro un indirizzo conforme al loro costume e alle loro scarse capacità professionali. Le candidature in discussione sono, in questo quadro, di una impressionante eloquenza e rimettono sul tappeto l'irrisolto problema dell'unica scuola italiana che, dal dopoguerra in poi, viene regolarmente affidata alle cure di strani e avventurosi personaggi, i quali, figli illegittimi delle mene di questa o quella corrente governativa, nulla hanno a che dividere con il cinema.

In tutto il mondo, le scuole di cinema sono dirette da esperti: in Francia, alla testa dell'H.I.D.E.H è stato chiamato l'anziano regista Marcel L'Herbier; in Polonia, il centro sperimentale è retto dallo storico Toeplitz; in Unione Sovietica, i docenti di cinema si chiamano Gherassimov e Donskoi: negli Stati Uniti, le scuole di recitazione sono amministrare da personalità come Elia Kazan e Lee Strassberg. In Italia, invece, siamo costretti a imbatterci in casi davvero singolari. Dopo il licenziamento di Umberto Barbaro e di Luigi Chiarini, dovuto alla prassi discriminatoria instaurata in seguito al 18 aprile, abbiamo visto affacciarsi alla ribalta un direttore del *Popolo* Giuseppe Sala, un segretario di Scalfaro che spacciava per suoi i libri scritti da altri. Michele Lacalamita, e un segretario di Tupini, il dott. Fioravanti, che al cinema, probabilmente, ci va soltanto il sabato sera, insieme con la famiglia.

I «papabili»

Tanto per non contraddire gli osceni precedenti e per non voltare pagina, ora si puntano le carte sul console Scicluna Sorge e sul sopra nominato Fioravanti.

Conosciamo abbastanza bene i «governativi» del cinema, per sapere che essi hanno una faccia a prova di scandali, ma non ce la sentiamo di schierarci con i falsi moralisti che, dopo ad aver aiutato una loro creatura a scalare le vette del successo, buttano a mare il pargoletto discosto, nel vano tentativo di ricostruirsi una verginità irrimediabilmente perduta. E' innegabile, infatti, che al di là di un basso episodio di cronaca nera letteraria, l'incidente occorso a Lacalamita non si esaurisce nella figura del plagiatore maldestro, ma abbraccia e condanna una politica che, nel disprezzo dei valori della cultura e dell'insegnamento, ha trasformato il Centro in una colonia d'incapaci.

E' questa politica, dannosa e indecorosa, che occorre cancellare dalla storia del Cinema, se non altro per impedire che lo Stato getti annualmente alcuni milioni dalla finestra.

Mino Argentieri



tante attorno al nome del regista teatrale e cinematografico Ettore Giannini. Si teme, inoltre, che il corpo degli insegnanti, costituito parzialmente da elementi di formazione culturale e politica laica, sarà riorganizzato su basi nuove.

Di quali basi si tratta, è presto detto. Nel suo breve *tour* di effimera gloria, il prof. Lacalamita, spinto probabilmente da calcolo tattico e da particolari mire politiche, ha allontanato dal Centro il vecchio direttore Giuseppe Sala e un gruppo di «professori», che non godevano alcun prestigio. Forse è superfluo ricordare che proprio costoro erano assai graditi alle autorità ecclesiastiche e agli esponenti della destra democristiana, di fronte ai quali si erano conquistati voti di fiducia, grazie a un lealismo così accentratore, da sfiorare i confini del maccartismo e della più assoluta cecità intellet-

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Mercoledì 26 maggio 1948

Ultima tappa: un grande film polacco

Una donna ha scritto sullo schermo il dramma delle deportate di *Oświęcim*. La tormentosa vicenda del campo di strage narrata giorno per giorno



Umberto Barbaro

«Fate che questo non possa avvenire mai più» sono le parole della protagonista con cui si chiude il film *Ultima Tappa* prodotto quest'anno dalla *Film Polski* di Varsavia e che descrive, in una serie di episodi veri, il terribile cinema, il modo di vivere e soprattutto di morire, nel campo di concentramento femminile di *Oświęcim*: autore del soggetto e della regia del film è una donna, Wanda Jakubowska.

Da una duplice esperienza di arte e di vita, è nata nella Jakubowska, la concezione originale del suo film suggestivo e terribile: più che un racconto storico è un documentario retrospettivo: ricostruzione meticolosamente esatta e scrupolosamente fedele di ogni particolare della vita del *Lager* e del suo orrore disumano: la bestialità della caccia, della cattura e del trasporto al campo, in tradotte piombate; l'avidità delle rapine, la promiscuità e l'atroce impudicizia della spogliazione degli abiti civili e la volizione dell'orrendo saio striato delle prigioniere: il lavoro estenuante. L'ignominia dei dormitori e del cibo fetido, il sudiciume, gli insetti, le malattie, le piaghe, e i feroci maltrattamenti, le percosse selvagge, le torture raffinate, le pazze sparatorie, l'annientamento delle ebrei e dei bimbi, le decimazioni, l'esecuzione in massa e su tutto, ininterrottamente, il fumo nero ed acre del crematorio. Rappresentazione fedele di esistenze disperate, di esseri senza più forma femminile né umana che solo una vitalità misteriosa fa sopravvivere, spostando continuamente, oltre credibile, i limiti della possibilità di soffrire e di resistere, *Ultima tappa* sembra il parto mostruoso di una fantasia malata: ed è invece il ricordo di una realtà più atroce, dell'incubo più atroce della vergognosa realtà della pazza ferocia nazista.

Un grande utile
L'autrice non ha certo dovuto esagerare i suoi tristi ricordi e la sua tremenda esperienza anzi, la improbabilità artistica di questa sordida materia, l'ha indotta a velarla, con delicato e fine intuito, di qualche tratto fantastico, perché una materia così atroce solo attraverso un'intensa rielaborazione fantastica poteva farsi artisticamente attendibile e vera. La riprova, semplice e definitiva del valore artistico e morale dell'*Ultima tappa* sta nell'aver reso credibile una tale realtà: aver dato sigillo d'arte all'orrore e averlo conservato intatto alla memoria e all'esecrazione delle generazioni con la

durevolezza dell'arte. Non per trarre vendetta, ma ammonimento «perché questo non possa avvenire mai più».

In che consiste quest'arte? Anzitutto in una autentica magia delle immagini, si direbbe quasi in una musica figurativa, la cui nitida finitezza discende direttamente dalla grande tradizione della cinematografia sovietica, nelle riprese di Boris Monastiraki. La scala dei grigi cinematografici, dal bianco al nero, non ha forse mai reso di più a cogliere lo scorrere

povere membra femminili, snervate e spezzate dalle torture, stravolgimenti, in cui traluce, in affanno convulso, l'eco lugubre della disperazione, bocche spalancate in una disumana, labbra riarse da sospiri repressi o sommessi occhi lucidi di tanto pianto inghiottito in eroico silenzio nei piani più impercettibili dei volti affiora, come una sinfonia tumultuosa, tutta una complessa interiorità e conferisce loro un magnetismo indimenticabile. Nessuno potrà dimenticare la prigioniera francese che va alla

morte al canto travolgente della Marsigliese o il sorriso serio della dottoressa russa, come una rugia sulle labbra febbricitanti o il sortilegio lunare del volto della prigioniera dalla testa rapata come quella di un ragazzo, la sua soavità quasi non ancora femminile e la vaghezza dei suoi gesti carezzevoli dinanzi alla compagna morta nessuno potrà dimenticare la delicatezza di quelle mani esangui a consolare la piccola infermiera omicida inconsapevole, per ingenuità e per bontà. Non sarà dimenticato con quanto cuore Wanda Jakubowska ha raccontato tutto questo.

Il finale epico

Anche i tedeschi, ed anche le prigioniere che tengono dalla loro non sono mai astrazione del male o marionette sebbene avvolti nella tenebra della loro criminale demenza rivelano sempre una caratteristica individuale, perfino un vago profilo interiore.

Un film questo che assurge a simbolica rappresentazione del mondo e della lotta eterna del bene e del male svolto figurativamente nei bianchi e neri della bella fotografia e nella singolarità di un racconto, sin-

glozzato in profonde cadenze tematiche. Anche se la prolissità e le ripetizioni e la meccanicità, che a volte traspare, del motivo conduttore, siano difetti evidenti. Difetti che scompaiono di fronte al lussureggiare di tanta forza creatrice che svolge questa trama di orrore sorretta dalla speranza. Una speranza, che lampeggia all'arrivo del messaggio di Stalin, esplose nella povera consolazione dei canti e dei balli nazionali, trionfa nella sonante armonia dei motori e nei boati del bombardamento liberatore.

Chiusa semplice, che non ha disdegnato l'antico finale alla Griffith e l'arrivo dei nostri: ma che l'ha nobilitato dei significati più alti.

Perché stavolta i nostri sono davvero nostri: sono l'esercito della liberazione sulla cui rossa bandiera è il simbolo del lavoro, della pace e della libertà per tutti i popoli della terra

Umberto Barbaro



del tempo interminabile, dalle albe squallide ai foschi crepuscoli, e il lampeggiare delle luci sulla palude tragica, e il bianco sudicio del fumo dei crematori sontuosi effetti luministici nel fulgore di un raggio di sole, rimbalzato dal nereggiare lutulento delle pozzanghere infette alla miseria del dormitorio stipato. Un tono fotografico fosco frammisto a strane lucentezze e a delicati effetti di chiaroscuro tenero, quando in quel mondo di tenebra la camera indugia, carezzevole di palpiti luminosi, sulle disperate eroine della vicenda e sul loro pietoso e virile comportamento. Quando, nelle luci procellose del campo, la macchina avvicina ad esse per coglierle durante gli interrogatori e le torture, l'inquadratura, nuova e nuovamente inventata, dirada l'ombra tetra che avvolge quei corpi doloranti e quelle anime offese e insudiciate ne fa, tra luci radiose, spiccare il carattere adamantino. Visi chiusi di testardo eroismo,

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 01 marzo 2024 al 29 marzo 2024

Per ascoltare i podcast clicca qui
www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Daniela Murru legge Gramsci (CXCIV) | Ultima Puntata - Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 3 ottobre 1932. |29.03.2024|07:20

Lecture Femministe - Voce alle Donne | Terza Puntata - Simone de Beauvoir. L'età forte. Conduce Giorgia Bruni. |28.03.2024|17:31

I Premi Strega | Cinquantaseiesima Puntata - Ernesto Ferrero, vincitore nel 2000 con "N." (Einaudi, 2000). Conduce Maria Rosaria Perilli. |27.03.2024|07:45

Daniela Murru legge Gramsci (CXCIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale speciale di Turi: 12 settembre 1932. |22.03.2024|02:54

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XLIII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata ai 40 anni del film "C'era una volta in America" di Sergio Leone. |21.03.2024|07:27

I Premi Strega | Cinquantacinquesima Puntata - Dacia Maraini, vincitrice nel 1999 con "Buio" (Rizzoli, 1999). Conduce Maria Rosaria Perilli. |20.03.2024|07:10

Il momento della poesia | Sesta Puntata - A "Il percorso del verso hai a lungo abitato". Conduce Claudio Monachesi. |19.03.2024|02:39

Daniela Murru legge Gramsci (CXCII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 29 agosto 1932. |15.03.2024|08:30

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Sesta Puntata - Incontri d'oltralpe su carta wash: il Sol Levante cucinato alla francese. Conduce Ali Raffaele |13.03.2024|08:30

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Ventottesima Parte - "Quell'oscuro oggetto del desiderio". Conduce Roberto Chiesi. |12.03.2024|14:50

Daniela Murru legge Gramsci (CXCI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale speciale di Turi: 22 agosto 1932. |08.03.2024|02:11

I dimenticati #106 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centoseiesima puntata: Lupe Vélez. Conduce Virgilio Zanolta |07.03.2024|15:54

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentesima Puntata - "Cadaveri" di Aleksej Balabanov, e un cessate il fuoco per Gaza e l'Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |06.03.2024|21:09

I Premi Strega | Cinquantaquattresima Puntata - Enzo Siciliano, vincitore nel 1998 con "I bei momenti" (Mondadori, 1997). Conduce Maria Rosaria Perilli. |06.03.2024|06:48

Il momento della poesia | Quinta Puntata - A una poesia per l'acqua. Conduce Claudio Monachesi. |05.03.2024|01:10

Daniela Murru legge Gramsci (CXC) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 15 agosto 1932. |01.03.2024|05:10



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 (LXXXI)

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)



Fiorello



Piero Sansonetti



Paolo Del Debbio



Massimo Cacciari



Mauro Corona



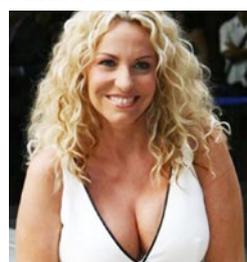
Alessandro Cecchi Paone



Alessia Marcuzzi



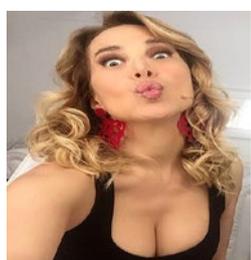
Alfonso Signorini



Antonella Clerici



Divino Otelma



Barbara D'Urso



Fabio Fazio



Gigi Marzullo



Flavio Insinna



Bruno Vespa



Maria De Filippi



Mario Giordano



Massimo Giletti



Concita De Gregorio



Vittorio Sgarbi



Simona Ventura



Teo Mammucari



Mara Venier



Mara Maionchi



Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente



Pio e Amedeo



Gialappàs Band



Tiziano Crudeli



Nunzia De Girolamo



Luca Barbareschi



Cristiano Malgioglio



Platinette (M. Coruzzi)



Daniela Santanchè



Rocco Siffredi



Iva Zanicchi



Emilio Fede



Valeria Marini



Alba Parietti



Vladimir Luxuria



Paola Perego



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

La corazzata Potëmkin (1925) di Sergej Michajlovič Ejzenštejn

“Ascoltate! Non sparate! Il mio bambino è gravemente ferito!”

I soldati cosacchi dello zar marciano sulla scalinata con i fucili puntati verso gli inermi manifestanti di Odessa, i quali scappano calpestando alcuni di loro, tra cui un bambino. Accortasi che il figlio è a terra, la madre lo prende tra le braccia e lo mostra ai soldati, ma questi la fucilano, privi di compassione!

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.losquinchos.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.amicedellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecoloromano.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.scuoladycinemaindipendente.com
www.marxismo.libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarchofestival.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.istitutocinegrafico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2

www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicia.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/
www.raccontardicinema.it



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>



(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
 Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato.
 Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
 Old - Canale YouTube dismesso

