

Mettere al centro il lavoro



"Mettere al centro il lavoro" (Maggio 2024). Un détournement di Massimo Pellegrinotti

Festa del Lavoro

1° Maggio 2024



“Occupazione delle terre incolte in Sicilia” (1949) di Renato Guttuso militante iscritto al PCI. Il quadro è custodito a Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda. I braccianti di Guttuso hanno il segno della fatica, ma esprimono un’orgogliosa dignità. Essi sono i contadini siciliani che in massa si spostavano dal paese fino ai feudi incolti occupando i latifondi e rivendicando con il sudore e il sangue il diritto alla terra.

*“Ogni individuo ha diritto al lavoro,
alla libera scelta dell’impiego,
a giuste e soddisfacenti condizioni di lavoro ed alla protezione contro la disoccupazione.”
Dichiarazione Universale dei Diritti Umani (Articolo 23), 1948*

Per le strade oppresse di questo mondo che attraversa momenti di grande sconforto, il nostro augurio agli ultimi, i diseredati, i dannati della terra, coloro che hanno perso il lavoro, i disoccupati, a tutti i lavoratori, affinché la lotta per la difesa dei propri diritti sia di conforto per loro stessi e per tutti.

DdC

Se ne è andato Adriano Aprà, l'André Bazin italiano



*Ormai da qualche tempo, nel pensare al cinema del futuro, si profila un'ombra che mi tormenta: quella della catastrofe irreversibile del nostro pianeta. E dovrei aggiungere imminente, anche se io non vi assisterò, ma sono già testimone di molti segnali premonitori. Nel 1951 esce un film di fantascienza di Robert Wise, *The Day the Earth Stood Still* (da noi *Ultimatum alla Terra*, ma il titolo originale suona "Il giorno in cui la Terra si è immobilizzata"), in cui si narra di un alieno che, in forma umana (un nuovo Cristo?), cerca di convincere i terrestri di scegliere la pace contro la guerra. L'umanità è scioccata dal messaggio ma nel film non sappiamo se lo seguirà. Nella realtà, sappiamo che non lo ha seguito.*

Adriano Aprà
(da una recente intervista)

Lunedì 15 aprile 2024, in quel di Roma, è morto Adriano Aprà, profondo conoscitore e teorico – sarei tentato di uare il termine di “filosofo” – del Cinema. Lo conoscevo molto bene, seppur senza vedersi di frequente, e condividevo con lui, da anni, la indimenticabile amicizia con due *enfants terribles* della filmica poesia quali i troppo presto scomparsi Enzo Ungari e Marco Melani. Con Adriano ci eravamo incontrati di persona, dopo alcuni colloqui epistolari e telefonici, nel lontano 1967: ad Arezzo, ove Marco aveva organizzato una serata, nel salotto di casa di Pierfrancesco Bargellini, in cui il geniale film maker aretino ci proiettò per la prima volta i suoi capolavori *underground*, tra i quali il mitico *Morte all'orecchio di Van Gogh*, che impressionò molto Adriano e lo spinse a parlarne su *Cinema & Film*, la bellissima rivista da lui fondata e diretta. Talvolta, in occasione di qualche mio viaggio romano, con lui e con Marco siamo andati a cenare assieme da *Settimo*, trattoria piena di gente di cinema che, situata in via del Pellegrino, non era lontana da Via del Governo Vecchio, laddove Aprà viveva (vi ospitò a lungo Marco, con amicizia e generosità turbate dal triste, e progressivo, perdersi del comune amico nelle sabbie mobili della tossicodipendenza). L'ultima volta che abbiamo condiviso, con Adriano, alcuni giorni di riflessione sul cinema e di richiamo alla memoria di Melani, morto troppo presto nel 1996, fu nel maggio del 2002, al Lodi Città Film Festival. Il festival lodigiano era dedicato all'Ugo Tognazzi cineasta - che non piacque granché né ad Aprà né a me – ma nel corso di esso fu presentato anche il volume *Marco Melani. Il Viandante ebbro. Scritti, testimonianze, conversazioni*, curato da Fabio Francione ed Enrico Ghezzi. Tale volume raccoglieva scritti di Marco e su Marco, compresi un articolo di Adriano su *Il nostro comune amico* (“Ho conosciuto Marco Melani attorno al 1968: l'occasione fu l'invito a scrivere un pezzo su Jerry Lewis per una retrospettiva organizzata a San Giovanni Valdarno”) e uno mio su *Marco Melani. Gli anni giovanili* (“Marco e io eravamo coetanei essendo entrambi nati nel 1948”).

Con Adriano Aprà è venuto a mancare, ed è per noi cinefili un lutto assai gravoso, il più sapiente e il più saggio dei cultori di cinema del nostro Paese, l'inventore di *Cinema & Film*, l'André Bazin italiano. Da lunedì, ho collocato una sua foto nella mia *chambre verte*.

S.B.

La Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro riapre

ROMA 

 Biblioteche

 Biblioteca
Villino Corsini



Dopo anni di forzata chiusura, grazie al recente rinnovo della convenzione con l'Istituzione Biblioteche di Roma per l'utilizzo dei locali del Villino Corsini di Villa Doria Pamphilj, si annuncia che la Biblioteca riaprirà al pubblico a partire dal giorno 8 maggio 2024 con il seguente orario:

Mercoledì – Giovedì – Venerdì dalle ore 10:00 alle 13:00

Villino Corsini - Villa Doria Pamphilj; Largo 3 giugno 1849 - Roma

Per la consultazione è necessario prendere appuntamento mediante mail all'indirizzo bi-bliotecabarbaro@gmail.com

Per esaminare il catalogo online della Biblioteca andare al seguente link:

<https://opac.regione.lazio.it/SebinaOpac/do> e selezionare: “Roma Capitale” e poi “Roma - Cinema Umberto Barbaro”.

All'interno dei locali della Biblioteca si possono consultare libri, riviste, soggetti, sceneggiature, periodici di settore e un ampio archivio fotografico e audio. Materiale in buona parte di difficile reperibilità. Un patrimonio documentale di enorme importanza culturale.

La Biblioteca Barbaro nasce nel 1962 su iniziativa di alcuni intellettuali tra cui ricordiamo Mino Argentieri, Lino Micciché, Alberto Abruzzese. Nel 1965 si costituì in “Fondazione Biblioteca del Cinema Umberto Barbaro” dedicata al critico cinematografico, sceneggiatore, regista, traduttore e saggista scomparso nel 1959 e diretta fin dalla sua fondazione dal critico cinematografico Mino Argentieri. Alla sua scomparsa, (Marzo 2017) la Biblioteca ha subito un forte arresto anche a seguito della successiva scadenza della convenzione con l'istituzione Biblioteche di Roma ora rinnovata.

La Biblioteca è supportata dall'Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica F.I.C.C. (Federazione Italiana dei Circoli del Cinema) e da *Diari di Cineclub* – Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica.

DdC

Racconto di due stagioni (About Dry Grasses): sguardi di persone smarrite nel film di Bilge Ceylan



Angel Quintana

Come per gli altri film che compongono la filmografia di Nuri Bilge Ceylan, anche l'ambientazione della sua ultima opera è l'Anatolia. Non richiama però quell'arida landa desolata in cui venne nascosto un cadavere in quel suo thriller meta-

fisico *C'era una volta in Anatolia* (2011). E neppure il suo ultimo film richiama la popolazione della Cappadocia vista come corpo freddo in cui si rifugia un intellettuale, *Il regno d'inverno* (Winter Sleep), Palma d'oro a Cannes nel 2014. Questo particolare territorio non viene completamente espresso neppure con la visione della parte più viva e aperta alle molteplici tensioni interculturali della vita turca, che caratterizzano l'altra sua opera cinematografica *L'albero dei frutti selvatici* (The wild pear tree, 2018). Invece, nel suo ultimo film *Racconto di due stagioni* (About dry grasses, 2023) riesce a penetrare in questo luogo attraverso una diversa ambientazione desolata sempre coperta di neve per quasi tutto l'anno, dove però fa un caldo soffocante durante i restanti mesi estivi. Le erbe secche del luogo definiscono già il paesaggio: ci si trova di fronte ad un ambiente arido d'estate e impraticabile d'inverno a causa della tanta neve.

Nuri Bilge Ceylan filma un mondo claustrofobico in cui l'ambiente diventa un riflesso del dramma interiore che proietta il regista verso la sua dimensione umana.

Il *Racconto di due stagioni* si sviluppa nell'arco di più di tre ore, iniziando la prima parte con un tempo di durata di tipo meditativo, quasi ipnotico. Il cineasta turco dispiega in questo tempo un universo ben preciso, utilizzandolo soprattutto per approfondire un gruppo di protagonisti pieni di contraddizioni, intrappolati nelle miserie del loro piccolo mondo.

In questo suo film, Bilge Ceylan ci mostra in particolare un personaggio disequilibrato di nome Samet, un professore di arti visive che in certi momenti risulta presuntuoso, come altre volte manifesta forme di nichilismo sconcertante di fronte alla vita. Appare un professore che manifesta arroganza, mediocrità, superiorità e nello stesso tempo smarrimento esistenziale.

All'interno della storia di questo film, altri personaggi importanti agiscono in questa trama, essi parlano e ci raccontano dei loro piccoli drammi personali. C'è il suo collega Kenan, con il quale condivide l'appartamento, e Nuray, una ragazza senza una gamba che insegna lingua inglese nella stessa scuola. C'è anche una giovane adolescente, Sevim, alla quale l'insegnante di arti visive fa un piccolo regalo al ritorno dalle sue vacanze. Ci sono ancora altre figure del luogo, della realtà in cui essi opera-

no e che Samet disprezza.

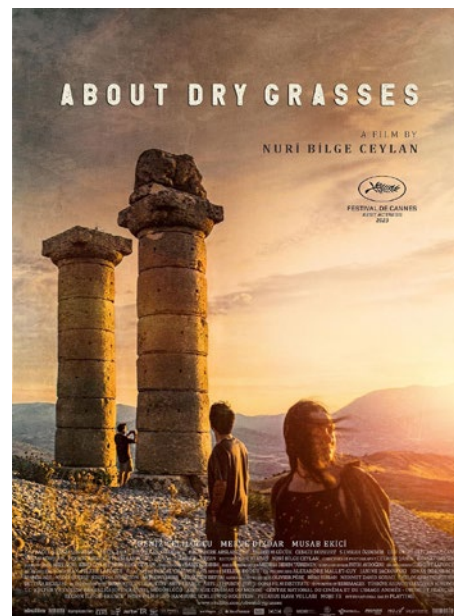
A partire da questi personaggi risalta del film una prima sottotraccia, nella quale Kenan e Samet vengono chiamati dal preside della scuola a occuparsi di una denuncia per molestie sessuali verso ragazze adolescenti della scuola.

I due protagonisti maschili sono ignari di quanto successo e dei fatti riferiti. Gli altri personaggi della storia non prendono bene tutta la faccenda, facendo emergere quanto tutte queste accuse li irritino e li disgustino sul piano morale e sociale. Il film si articola poi in due parti quasi simmetriche, in cui nella prima parte il dramma si sviluppa incentrandosi sull'accusa di molestie sessuali il cui punto finale cade verso l'adolescente Sevim. Nella seconda parte del film risalta invece la storia del triangolo amoroso tra Samet, Kenan (il suo coinquilino) e Nuray. Mentre la prima di queste trame si affievolisce, o sembra svanire sullo sfondo di tutta la vicenda, la seconda avanza con intensità e forza crescente. Nel corso dei dialoghi tra questi personaggi, emerge un dibattito sulla posizione politica combattiva di Nuray e sulla profonda ferita



che le provocò l'amputazione della gamba impedendole di diventare una ragazza normale. L'insicurezza e la manifesta mediocrità del protagonista, mascherata da rispetto e modestia, di fronte alla vitalità e alla franchezza di Nuray, appaiono elementi centrali dei momenti migliori di un'opera complessa. Dopo questo confronto segue un successivo incontro tra i nostri tre protagonisti, in una sequenza progressiva di forte intensità drammatica modulata con assoluta precisione dal regista.

A partire da questi due momenti della storia, si intersecano e avanzano nel mezzo di un racconto drammatico di grandi dimensioni vicende che richiamano un romanzo dovstoevskiano. Il



protagonista maschile ha qualcosa del principe Mishkin, ma il personaggio di Nuray è molto lontano da un'ipotetica Natasha Filipovna, protagonista de *L'idiota* di Dostoevskij. Il senso di colpa come sentimento contraddistingue i personaggi, rendendoli irrigiditi sul piano dell'ambiguità del comportamento umano, nella difficoltà essi di conciliare dolore e felicità, tristezza e amarezza.

In un mondo chiuso, claustrofobico e irrespirabile, le ferite sono presenti in tutti quanti e i personaggi parlano, discutono di sé stessi, dei loro modi di confrontarsi con la vita non comprendendo la complessità della loro emarginazione sociale come elemento specifico della loro esistenza.

La messa in scena del film è costituita da lunghissimi piani sequenza, in cui si cerca di stabilire un legame tra la bellezza del mondo esteriore e quello interiore, in cui i protagonisti finiscono per spogliarsi di sé stessi rivelando la propria dimensione umana. Bilge Ceylan consente alle conversazioni di fluire, senza che nulla le interrompa, e ai confronti difficili di salire in superficie e dare forza e rilevanza alla storia.

Nuri Bilge Ceylan comincia *Il regno d'inverno*, anche con suoi piccoli dettagli, attraverso chiacchiere iniziali di routine per approdare a uno spessore in cui entrano in gioco gli aspetti più sconcertanti della condizione esistenziale dell'uomo.

E' questo un film fedele alla poetica di un cineasta singolare che va controcorrente rispetto al cinema contemporaneo, che ha la consapevolezza dell'importanza del cinema come forma del pensiero, come spazio che ci permette di scavare nelle stesse profonde contraddizioni dell'essere umano.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

Sbarchi



Natalino Piras

L'anno scorso, dopo il naufragio di Cutro, spiaggia di Cotrone, in Calabria, nella notte tra il 25 e il 26 febbraio, 94 morti annegati, tutta gente dei barconi, tutti migranti, infuriò in FB, la parte capace di ragione

e sentimento, un pezzo dal primo libro (versi 538-543) dell'*Eneide* (29 -19 a. C) di Virgilio. Era preso da *Castrum Minervae* (Congedo, 2009) a cura di Francesco D'Andria. A chi scrive il passo dell'*Eneide* arrivò su Whatsapp, mandato da un compagno di Potere Operaio. Scampato a un naufragio sulle coste salentine, Enea riesce a sbarcare a Cartagine e così racconta alla regina Didone:

Huc pauci vestris adnavimus oris. Quod genus hoc hominum? Quaeve hunc tam barbara morem permittit patria? Hospitio prohibemur harenae; bella cient primaque vetant consistere terra. Si genus humanum et mortalia temnitis arma, at sperate deos memores fandi atque nefandi.

«In pochi a nuoto arrivammo qui sulle vostre spiagge. Che razza di uomini è questa? Quale patria permette un costume così barbaro, ci negano persino l'ospitalità della sabbia; apprestano guerre e a noi vietano di posarci sulla terra. Se disprezzate il genere umano e le armi mortali, perlomeno abbiate timore degli dei che sono memori del bene e del male».

Nello sceneggiato Rai 1971-1972, la migliore *Eneide* cinematografico-televisiva, diretto da Franco Rossi, Giulio Brogi (Enea) e Olga Karlatos (Didone), la narrazione dei naufragi, causati dalla fuga dalla guerra, tesse tutte le 7 puntate. Enea se ne intende di sbarchi. Ha visto quello dei Greci arrivati dall'altra parte del mare per mettere sotto assedio la sua città, Troia detta anche Ilio. Dieci anni di guerra moltiplicabili per dieci altri anni all'infinito, tutto l'orrore delle battaglie, delle mischie, degli agguati, dei duelli combattuti dagli uomini e sostenute, volute dagli dei che tra di loro si dividono in due fazioni, partigiani degli achei contro i partigiani della gente di Ilio.

Enea, figlio di un mortale, Anchise, e della dea



Naufragio di Cutro (Kr) nella notte tra il 25 e il 26 febbraio 2023

Venere, è consapevole, oltre le verità dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, poemi entrambi attribuiti a Omero, che lo sbarco dei greci è potuto avvenire dopo un atto esecrando che nessun perdono umano potrà mai lavare. Agamennone, il comandante dell'armata greca, ha acconsentito che Ifigenia, la figlia avuta da Clitemnestra, venga sacrificata sull'altare ad Aulide: perché questo sacrificio, imposto dagli dei, possa far levare il vento e permettere così alle navi di salpare.

Agamennone è fuori da qualsiasi *pietas* – Enea invece è *pious* per antonomasia – e neppure la sua morte, ucciso da Clitemnestra e Egisto al ritorno dalla guerra, potrà lenire la furia che lo colloca dentro l'atto sacrilego nella memoria del mito che dà sostanza alla memoria storica.

Né Agamennone è il solo a pagare, come individuo, la guerra e i suoi inganni. Ulisse, Odisseo, l'inventore del Cavallo di Troia, ne sopporterà molti di sbarchi, tutti naufragi, prima dell'arrivo a casa sua, dieci anni dopo la fine della guerra. I Lestrigoni, Circe, Polifemo. Ulisse, il re, perderà tutti i suoi compagni. La

vendetta contro i Proci, che in sua assenza hanno usurpato la reggia e insidiato la sposa Penelope, la compirà aiutato dal porcaro Eumeo e dal bovaro Filezio, gli unici rimastigli fedeli, e dal figlio Telemaco.

I barconi del naufragio di Cutro, di tanti altri sbarchi, sono pieni di gente come Enea e Ulisse, molto più di loro compagni.

Ancora uno sceneggiato Rai su tutti, su una caterva di film dal classico *Ulisse* (1954) di Mario Camerini, Kirk Douglas è Odisseo, a *Troy* (2004) di Wolfgang Petersen.

L'Odissea, 8 puntate, diretto sempre da Franco Rossi nel 1968 prima dell'*Eneide*, è inarrivabile. Per il rispetto del testo e il suo adattamento, il teatro di Eschilo, Sofocle e Euripide che entra nel linguaggio filmico, gli stasimi, il coro, il fato, la visionarietà, la *pietas* degli eroi e la stolta malvagità dei profittatori, le campiture e i dettagli ripresi con estrema cura, gli interpreti, la virilità e la bellezza femminile. Nell'immaginario collettivo globale, Penelope è Irene Papas, Ulisse rimane Bekim Fehmiu.

Dal mito alla storia. Circa duemilacinquecento anni dopo Enea e Ulisse, lo sbarco per antonomasia è quello del 6 giugno 1944, lo sbarco in Normandia. Lo ho poetato pure nel libro della *Terra sospesa* (2002): «Qualcuno raccontò/la tensione dello sbarco/il giorno più lungo/la visione dei soldati come lumini inesplosi». Il 6 giugno 1944 ci fu lo sbarco in Normandia: la Nuova Armada, così il poeta Vittorio Sereni, si presenta alla costa nord della Francia occupata dal nazismo, tutta l'Europa è ancora sotto tallone nazista, complice il fascismo. Cinquemila navi cariche di soldati americani, inglesi, canadesi, australiani e altri alleati, anche francesi. Bianchi e neri. Ne moriranno migliaia e migliaia in un solo giorno, specie nella spiaggia Omaha (le altre erano, tutti nomi in codice, Utah, Sword, Gold, Juno). Molta nel corso delle rievocazioni lungo ottant'anni anni

segue a pag. successiva



Il giorno più lungo (1962) di autori diversi

segue da pag. precedente

la retorica, lo spettacolo cinematografico, *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1962, dall'omonimo resoconto, 1959, di Cornelius Ryan) di Darryl F. Zanuck, Ken Annakin, Bernhard Wicki, Andrew Marton, americani, Gerd Oswald, e *Salvate il soldato Ryan* (*Save Private Ryan*, 1998) di Steven Spielberg. Molto anche il dolore.

Tra le persone indelebili nella mente e nel cuore, hanno eretto per loro statue nella spiaggia, Lord Lovat e il cornamusista Bill Millin. Erano le 7,30 di quella mattina del 6 giugno 1944 quando i fucilieri scozzesi comandati da Lord Lovat misero piede sulla spiaggia Sword. Sotto il fuoco nazista, Lovat ordinò a Millin di attaccare con *Blue Bonnets over the Border*, suoni di battaglia. Millin fece rispettosamente notare che quei suoni erano proibiti dalla legge inglese. «E chi se ne frega» rispose Lovat. «Noi siamo scozzesi!». Avanzando a fianco di Lord Lovat, in testa al battaglione, Millin vedeva i suoi commilitoni cadere falciati dal fuoco nemico ma continuava a avanzare e suonare, la presa del ponte Pegasus come obiettivo strategico. C'era in gioco la libertà dell'Europa e del mondo intero.

Gli sbarchi, nel mito e nella storia, sono sempre e continueranno a essere nel segno della contraddizione.

529 anni prima delle cinquemila navi del 6 giugno 1944, un'altra armata inglese sbarcò in Normandia, a poco più di due mesi da uno scontro dove l'agguato vale molto più della battaglia campale. La battaglia di Azincourt, nella regione di Calais, fu combattuta il 25 ottobre 1415 durante la Guerra dei cent'anni. I francesi lasciarono sul campo 6000 morti, dieci volte di più di quelli inglesi. A vincere fu il fango. L'esercito di Enrico V d'Inghilterra, sbarcato in Normandia il 14 agosto, fece autentica strage dei soldati francesi, affondati dentro pesanti armature nel terreno reso molle dalle piogge.

Gli inglesi presero possesso della Francia, imposero la loro legge. I giudici francesi che condannarono al rogo Giovanna d'Arco, bruciata viva a Rouen il 30 maggio 1431, erano al servizio degli inglesi.



Statua dedicata a Bill Millin, suonatore di cornamusa di Lord Lovat, comandante della 1a Brigata dei Servizi Speciali durante il D-Day

Due i film, entrambi classici, su Azincourt, lo stesso titolo, *Enrico V* (*Henry V*), entrambi dall'omonima tragedia (1598-1599) di Shakespeare. Il primo, in ordine di tempo, *The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battles Fought at Agincourt in France*, 1944, è diretto e interpretato da Laurence Olivier, l'altro, 1989, diretto e interpretato da Kenneth Branagh.

Entrambi i film molto affidano al discorso del re prima della battaglia.

«Noi siamo un manipolo di fratelli: poiché chi oggi verserà il suo sangue con me sarà mio fratello, e per quanto umile la sua condizione, sarà da questo giorno elevata, e tanti gentiluomini ora a letto in patria si sentiranno maledetti per non essersi trovati oggi qui, e menomati nella loro virilità sentendo parlare chi ha combattuto con noi questo giorno di San Crispino!».

Seguendo il filo storico, a ritroso, 349 anni prima di Azincourt, a Hastings, East Sussex, il 14 ottobre 1066, fu combattuta una battaglia da un esercito di anglosassoni guidato dal re Aroldo II contro l'esercito normanno invasore, al comando del duca Guglielmo. Si erano invertiti imbarco e sbarco. Dalla Normandia a oltre Manica. Guglielmo sbaragliò gli anglosassoni. Aroldo morì in battaglia. Da quel 14 ottobre 1066 Guglielmo diventerà il Conquistatore. Diventerà re d'Inghilterra. La battaglia di Hastings è raccontata, come in un archetipo di piano sequenza cinematografica dall'*Arazzo di Bayeux*, tessuto nell'XI secolo dai monaci dell'abbazia di Sant'Agostino a Can-

terbury.

Lasciato il vecchio mondo lo sbarco degli sbarchi è quello del 12 ottobre 1492, la scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo. Tanti altri sbarchi, tutti di conquista, seguiranno. Molti i film. Ma vale molto anche la letteratura.

Nel suo *Canto General*, Pablo Neruda, così descrive i viaggi verso il Nuovo Mondo dopo la scoperta dell'America, la soldataglia di Cortez e Pizarro, *garras y barbas rojas* de Castilla che portavano, dentro *el buque*, il ventre della nave, «*el hambre antigua de Europa, hambre como la cola de un planeta mortal*». Hambre è la fame, la stessa che nel Seicento popola il romanzo immortale di *Don Chisciotte* e pure l'altro anonimo di Lazarillo de Tormes. La stessa fame, tre secoli dopo, che ad Auschwitz, il lager del genocidio per antonomasia, mise a morte padre Massimiliano Kolbe, offertosi al posto di un altro condannato.

Apocalypto (2006) di Mel Gibson narra del feroce inseguimento di un indio scampato al sacrificio umano, dentro una selva dell'America non ancora scoperta dall'Europa. Lo braccano feroci holcane, più feroci del giaguaro. La fine della fuga, in una spiaggia al limite della foresta, coincide con lo sbarco, armati di tutto punto, dei conquistadores spagnoli. Da loro sono attratti gli inseguitori holcane, come abbagliati. Sono riusciti a raggiungere il fuggitivo ma lo ignorano, passano oltre. La Storia dice quali feroci e devastanti conseguenze ha comportato la scoperta dell'America, la conquista dell'America Latina. *Apocalyto*, catastrofe, è la parola adatta.

Tutte le guerre poi. In quasi tutte le guerre ci sono imbarchi e sbarchi, anche in quelle del cinema fantascientifico, stabiliscono contesto narrativo e termini di paragone tra passato, mito e storia, e presente, tra presente e futuro: un mito privo di prospettiva, di orizzonte aurorale. Tutte le guerre, quelle di adesso comprese, pronubi. Lo dice bene *Ogni caso* (1972), una poesia del premio Nobel 1996, la polacca Wisława Szymborska, una significativa elencazione, in ordine non cronologico, di massacri, eserciti, flotte navali e aeree, di ipocrisie e menzogne, di spettacolo della morte che infine regna in ogni campo di battaglia: Canne, Borodino, Kosovo Polje, Guernica, Pearl Harbour, Hastings, Cheronea, Verdun, Anzio, Hiroshima.

Torna in mente l'inizio dell'*Agamennone* (458 a.C.) di Eschilo quando la sentinella, una scolta, vede dalle mura del palazzo reale di Argo, la nave del re che torna vittorioso dalla guerra di Troia. La visione della sentinella è come un presagio di quello che sarà dopo, della sorte di Agamennone, di Oreste che vendicherà il padre in un susseguirsi di guerra che dal tempo del mito arriva sino a noi.

È questo di cui dovremmo aver paura. È lo stesso «noi» che nega la spiaggia ai naufraghi di Cutro. Lo stesso «noi» fino al giorno prima ancora ossessionato dagli sbarchi degli albanesi, negli anni Novanta del secolo scorso.



"Apocalypto" (2006) di Mel Gibson

Natalino Piras

Fela, il mio Dio vivente (2024) di Daniele Vicari



Alberto Castellano

In genere i *biopic* qualunque sia il personaggio oggetto del film, tendono all'esaltazione enfatica, all'agiografia, alla costruzione di un santino. Non è questo il caso di *Fela, il mio*

Dio vivente anche se il titolo e una certa comunicazione paratestuale possono far pensare a un'ennesima biografia cinematografica dedicata a un artista. Del resto il regista e scrittore Daniele Vicari non è un autore che con un'operazione del genere strizza l'occhio al botteghino visto che dopo aver praticato da giovane la teoria e la critica del cinema, si è ritagliato uno spazio con un cinema spesso "difficile" per il grande pubblico, con opere di coraggioso impegno politico, senza inseguire mode o tendenze, dai primi cortometraggi e documentari ai lungometraggi di finzione *Velocità massima*, *L'orizzonte degli eventi*, *Il passato è una terra straniera*, *La nave dolce*, *Sole Cuore Amore*, *Orlando*, con la parentesi documentaristica di *Diaz* sui drammatici fatti del G8 di Genova. Film che hanno partecipato a vari festival vincendo numerosi premi.

Il film, prodotto da Fabrique Entertainment con Luce Cinecittà e Rai Cinema, presentato alla Festa del Cinema di Roma dello scorso anno, quindi non è un *biopic* nel senso tradizionale, è un film anche su

Fela Kuti, ma è soprattutto un film su una passione, un'ossessione, un rapporto artistico. I protagonisti infatti sono due: il grande musicista nigeriano e il giovane regista e videoartista italiano Michele Avantario. Pur conoscendo Fela non era nei progetti di Vicari dedicargli un film, ma la sua fantasia e la sua lungimiranza si sono accese quando Renata Di Leone, autrice con lo stesso Vicari del soggetto e della sceneggiatura, gli ha raccontato la storia di Michele Avantario, in un incontro casuale alla Festa di Roma del 2019. "Ho immediatamente avuto la sensazione che fosse una storia che in quel momento avevo voglia di raccontare. - dice Vicari - È la storia di una passione travolgente per il cinema come strumento di conoscenza del mondo".

Nei primi anni '80 il giovane regista e videoartista Michele Avantario viene folgorato sulla via dell'Africa. Incontra il grande musicista e rivoluzionario nigeriano Fela Anikulapo Kuti e da quel momento conosce il continente grazie a Fela e conosce meglio l'artista grazie all'Africa. Agli occhi del giovane si apre un mondo, quello del maggior esponente della musica afrobeat ma anche del leader politico e culturale del panafricanismo, per lui diventa il suo "dio vivente". Il rapporto da fan si trasforma in vera amicizia, diventa l'unico bianco ad essere ammesso nella sua famiglia allargata e conosce quella che poi diventerà sua moglie, Renata Di Leone. E da quel momento dedica la sua vita alla realizzazione di un film interpretato dallo stesso Fela, *The Black President*.

Non ci riuscirà mai, ma scoprirà qualcosa di più importante per lui: una nuova idea di esistenza. Un film sull'utopia del cinema, della musica, della politica, del desiderio di cambiare se stessi e il mondo. Per questo Michele lo ha inseguito di concerto in concerto, poi a Lagos, in Africa e gli organizza anche un concerto in Italia dove il musicista avrà problemi per possesso di droga. Un personaggio così eccessivo, stravagante, carismatico con 27 mogli non poteva non essere raccontato. E Avantario dedica molti anni alla realizzazione di un sogno che poi diventa un'ossessione. Incontra però varie difficoltà tra cui la resistenza di Fela ad essere coinvolto nel progetto. Solo alla fine di questo viaggio iniziatico il musicista gli dà il permesso di fare il film che tanto desidera, ma molto materiale girato andò perduto e solo dopo alcuni anni le bobine con la pellicola furono ritrovate in Ghana. Forse era troppo tar-



di anche perché nel 1997 l'artista morì a soli 59 anni e proprio il giorno del funerale, davanti a due milioni di persone ammassate per l'ultimo omaggio al loro Black President, Michele arriva a definirlo pubblicamente "il mio Dio vivente". Ci proverà a riprendere il progetto coinvolgendo il figlio di Fela ma anche lui non ne vuole sapere. Era scritto forse che questo film non si dovesse fare visto che nel 2003 anche Avantario è scomparso a soli 51 anni. A ricostruire tutto questo ci ha pensato Vicari. Ad accompagnarci in questo percorso vitalistico di scoperta è lo stesso Michele con la voce narrante di Claudio Santamaria, che con la sua interpretazione sentita, ci conduce nei meandri di una avventura umana e cinematografica molto più grande e importante di quello che sembra: l'avventura di un giovane che scopre il mondo, perseguendo ossessivamente un'idea grandiosa, quella di un film che racconti *The Black President*, l'uomo che stava cambiando per sempre la storia culturale e politica dell'Africa.



Daniele Vicari (1967)



In questo viaggio non poteva mancare la funzione "di sguardo" e di "testimone" che Renata Di Leone ha svolto in questi anni, tenendo nel cuore la storia di Michele e offrendocela con generosità, avendo lei l'Africa addosso e dentro per le sue chiare e rivendicate origini. Il film di Vicari è anche il frutto di uno straordinario lavoro di archivio con preziosi materiali di repertorio, sia quelli realizzati da Michele che quelli frutto della grande ricerca utilizzando oltre 40 diverse fonti archivistiche, che con un altrettanto straordinario montaggio sono lavorati con assoluta libertà, nel desiderio di valorizzarne la forza soggettiva, emotiva, intrecciata con la musica di Fela, ma anche con la musica di Teho Teardo, che cerca di captare i segnali lanciati dalla travolgente arte di Fela Kuti che hanno contribuito a trasformare la vita di Michele. Restituire il cambiamento di Michele è il compito della musica di Teho in questo film, senza nostalgia, anche sospendendo il rapporto con il passato. Insomma nel filone *biopic Fela, il mio Dio vivente* si ritaglia uno spazio importante proprio per l'ibridazione significativa, perché non è un documentario vero e proprio e non è un film di fiction vero e proprio. Per raccontare un sogno irrealizzato, una passione interrotta, Vicari dosa con abilità le immagini in bianco e nero dell'infanzia e la giovinezza di Michele e i colori sbiaditi dell'Africa di Fela, dei suoi concerti, dei suoi eccessi, dell'amicizia con Michele. Alla fine si resta col desiderio di vedere un film mai portato a termine, con un naturale impulso a immaginare come sarebbe stato e si ha anche la sensazione che l'autore carichi questa operazione di film nel film, di cinema nel cinema, di una riflessione metalinguistica in filigrana, di chi in qualche modo vuole sublimare la frustrazione per il mancato progetto di Avantario nel film che lui è riuscito a fare per raccontarlo.

Alberto Castellano

La vita di Agnes Varda è stata un raccolto



Tonino De Pace

Passato su MUBI finalmente ho trovato il tempo e la calma per dedicarmi alla visione di uno dei film della regista belga, in realtà naturalizzata francese, che avevo in lista d'attesa, quel *La vita è un raccolto*, film a me sconosciuto, ma presentato al Festival di Cannes nell'epocale edizione del 2000 e poi capace di raccogliere premi e menzioni un po' in giro per il mondo.

La regista, che ci ha lasciato nel 2019, è riuscita con il suo cinema avulso da qualsiasi magnificenza spettacolare, se non quella che diventa emozione degli animi, a lasciare una traccia assolutamente originale nel panorama cinematografico. Probabilmente una delle registe che più marcatamente ha impresso nelle sue opere il marchio di uno sguardo femminile autentico, libero da condizionamenti e assolutamente lontano da ogni influenza contingente ai tempi. In altre parole il cinema di Agnes Varda, questo film compreso, riesce a navigare in una controcorrente che diventa al tempo stesso, riflessione morale sulla società dei consumi, sguardo per nulla consueto su una marginalità dignitosa e mai lamentosa e pamphlet politico nell'accezione godardiana.

Il tema del riuso dello scarto, il tema della spigolatura come pratica di opposizione ad ogni corrente pensiero volto al consumo come forma di partecipazione alla scalata sociale.

Les Glaneurs et la Glaneuse, titolo originale del film, centra ogni attenzione sull'idea di spigolatura come riuso del bene rifiutato, che diventa pensiero dominante per una differente concezione del consumo in opposizione ad ogni spreco alimentare. È così che il suo occhio indaga su una realtà fatta di materiali di recupero dalla cucina dello chef stellato, all'arte contemporanea come riciclo in una sua idea arcaica, consustanziale ad ogni forma di espressione umana. Dalla campagna alla metropoli il film di Varda non ha sosta e grazie ad una logica di scrittura stringente riporta in quel paradigma del pensiero ogni gesto e ogni azione. In questo senso ritroviamo anche in questo film così lontano da qualsiasi convenzionalità, in quella già sottolineata estrema originalità del tema, il nomadismo della regista, il suo insaziabile desiderio di attraversare luoghi e interagire con i suoi abitanti. Quella stessa efficacia *sentimentale* che abbiamo già visto in *Les plages d'Agnes*, in *Daguerréotypes*, in *Visages villages* o in *Senza tetto né legge*, vera dichiarazione manifesta e programmatica di intenti per un cinema che fosse libero da legami, ma anche a suo modo ultimativo e disperato, solitario e sempre oppositivo. E questo è stato anche il senso della sua vita artistica. Una vita che solo negli ultimi anni ha trovato una sua più consona collocazione

e attenzione da parte dei curatori dei festival o del pubblico più appassionato. È in questi ultimi anni che il suo cinema ha saputo raggiungere fette consistenti di pubblico. Nata artisticamente durante il glorioso periodo della Nouvelle vague e amica personale dei registi che l'hanno caratterizzata, è rimasta però anche in parte schiacciata da una preponderante presenza maschile. Ma la determinazione di Agnes Varda ha saputo superare anche questo ostacolo, dando vita a quel cinema fatto di assoluto umanesimo in un costante scambio tra lei e l'oggetto della sua indagine. E per sincerarsi



"La vita è un raccolto" (2000) di Agnès Varda



"Point Courte" (1956)



"Daguerréotypes" (1975)



"Senza tetto né legge" (1985)



"Visages villages" (2017)

di questa sua predisposizione all'ascolto e alle vite dei suoi protagonisti basta rivedere quel piccolo grande capolavoro narrativo e diaristico che è *Daguerréotypes*. In quel film, e negli altri nei quali il suo nomadismo diventa cifra artistica di una ininterrotta osmosi con ambienti e persone, siamo a contatto con personaggi sempre veri, e addirittura reali in questi suoi lavori non fiction, esaltati da quel canone narrativo del tutto semplificato, ma di quella ricca semplificazione conquistata con costanza che sa diventare trama artistica.

Un cinema che negli ultimi anni aveva ritrovato nuovo vigore, nuova linfa grazie ad una specie di *matura gioventù* artistica che la nostra regista aveva saputo fare emergere dopo i suoi ottant'anni.

Un lavoro autoriale che però aveva avuto il suo esordio molto autarchico con *Le point courte*, un melodramma molto particolare, una storia d'amore alla fine e un quartiere di Sète che vive la sua vita animata, la vicenda della coppia che chiude la sua esperienza amorosa immersa nel suggestivo borgo marinaro. Il film diventa così quasi più un affettuoso omaggio ai luoghi piuttosto che il racconto dei personaggi principali.

È da questo film - il cui montaggio è curato da Alain Resnais - che parte la vicenda artistica della regista. All'uscita fu lodato anche da Georges Sadoul, che arrivò ad affermare "*Point Courte era l'inizio di un'epoca, quella della Nouvelle Vague (molto più che non Et Dieu créa la femme di Vadim, o Les mauvaises rencontres di Astruc)*". Un film libero da qualsiasi contingenza commerciale, come scriveva Bazin che aggiungeva "*un film miracoloso. Per la sua stessa esistenza e per il suo stile.*"

Da qui, da questo film autoprodotta il cinema di Agnes Varda cominciava a seminare i temi di quel futuro lavoro che oggi, scomparsa la regista, resta un raccolto fruttuoso e intenso e probabilmente una delle voci più alte del cinema femminile che quest'arte abbia mai avuto. Converrà tornare su questa autrice così sensibile e al suo cinema radicale e intenso, fatto di quell'umanesimo vitale che tocca sempre il cuore.

Tonino De Pace

La gioventù bruciata e bruciante di Sofia Coppola



Benedetta Pallavidino

I figli d'arte vengono da sempre guardati con un certo sospetto, soprattutto se i genitori sono figure inarrivabili e ingombranti: in molti vivono di raccomandazioni, di luci riflesse, pochi hanno il coraggio di fare il grande passo, reinventarsi e trovare la loro strada all'interno di un mondo che li considera esclusivamente per il cognome che portano. Tra i tanti che si potrebbero citare nel mondo del cinema, uno dei "casi" più fortunati è quello di Sofia Coppola, figlia di Francis Ford Coppola che sui set ci è nata e cresciuta e che non ancora trentenne ha individuato non solo il ruolo che nel cinema avrebbe voluto esplorare e raccontare. In otto lungometraggi c'è un tema ricorrente, che non è altro quello di partenza, la comfort zone di Sofia, ciò che conosceva ed era certa di poter far arrivare al pubblico: l'adolescenza. Complicata, irrequieta, solitaria, imprevedibile, castrata e castrante, ricca di fascinazioni, sogni e desideri di indipendenza.

E' il 1999 quando *Il giardino delle vergini suicide* spiazza un pubblico pronto ad arricciare il naso e puntare il dito, dimostrandosi un esordio valido e centrato, realizzato con sicurezza e consapevolezza. Spiazzante e crudele come l'omonimo romanzo di Jeffrey Eugenides da cui è tratto, un viaggio senza ritorno verso l'impossibile conquista della libertà per cinque sorelle controllate e recluse in casa da due genitori rigidi e bigotti che nel tentativo di proteggerle da un mondo che le renderebbe impure e dozzinali, le spinge all'atto estremo, unico rito catartico possibile per non soccombere o

arrendersi a essere prede di una delirante follia calcolatrice. Bellissime, angeliche, di bianco vestite sono leggendarie e inarrivabili per i coetanei che vorrebbero trascinarle con loro nella sfrenata normalità di un'adolescenza viva e pulsante. Silenziose, madonne dipinte, bacciate dalla luce dorata del sole e velate dalla nebbiolina impercettibile della notte, sono inseparabili, attratte dalla vita, invogliate a seguire le piccole trasgressioni della più estroversa, Lux Lisbon (Kirsten Dunst), e incapaci di dividersi, fuggire, strappare non solo il cordone ombelicale, ma anche il filo invisibile che le lega rendendole ancelle della stessa comune ed inesprimibile solitudine. La morte le rende eterne, intoccabili, enigma e marchio di una giovinezza che vola via lasciando frammenti dietro di sé, impigliati nei ricordi e nei sentimenti mai estinti di chi resta. L'unità e la disperata brutalità delle sorelle Lisbon riecheggia se davanti alla macchina da presa vengono immortalate le allieve e il corpo docente del collegio femminile de *L'inganno* (2017); altre giovani donne manovrate – dalla direttrice in questo caso, Martha (Nicole Kidman) – e rinchiusi in una doppia gabbia, quella fisica del collegio isolato e quella storica della guerra di secessione. La presenza di un uomo, un soldato ferito, risveglia i loro istinti e le porta ad agire dapprima separatamente e poi in gruppo cedendo agli ordini di chi l'oltraggio non lo può sopportare e la quiete la deve ristabilire. Non più un suicidio di massa, ma un omicidio a regola d'arte che dice addio alla libertà per chi avrebbe potuto scappare, che ha un retrogusto di vendetta misto a quello di un'impotenza concreta. Il fascino esercitato dall'estraneo, dal potere, dal desiderio riscalda, arde, brucia ogni parvenza di umanità, purezza e

ingenuità rintracciabile nelle bamboline ben educate alla ricerca di cambiamento e novità. Essere quattordicenni non è uno scherzo per le sorelle Lisbon nell'America di provincia degli anni Settanta, come non lo è a Parigi nel Settecento se ti chiami Maria Antonietta d'Asburgo Lorena. Sofia Coppola con il suo *Marie Antoinette* (2006) realizza un'opera pop in cui la delfina e regina di Francia non è nient'altro che una ragazza straniera in un paese inospitale pronto a criticarla e a festeggiare il suo fallimento. Lasciatasi alle spalle il rigore di Vienna, superata l'insicurezza, e catturata dallo sfarzo di Versailles, Antoinette indossa una nuova pelle lasciandosi trascinare dal divertimento, dal gioco e riempiendo le sue giornate di una bellezza frivola, superficiale e tracotante che la rende idolo dei suoi fedelissimi amici, maestra di stile, icona di moda e seduttrice. Maschere che si indossano e si calano, immagine pubblica e privata che si sovrappongono in un caleidoscopio di colori brillanti, bollicine e ciprie dove la scalata verso l'immortalità è possibile anche quando la ghigliottina sta per calare la sua lama. Eppure nel cinema di Sofia Coppola la fama può anche essere il riflesso di chi ci sta attorno o un gioco pericoloso alla conquista di milioni di dollari: In *Somewhere* (2010) la undicenne Cleo (Elle Fanning) deve fare i conti con l'assenza e poi con la riscoperta di un padre star del cinema che di lei non ha mai avuto cura. La convivenza forzata porterà la ragazzina a vivere una solitudine condivisa, a riflettersi in quella del padre ma anche a capire come entrambi abbiano bisogno dell'altro per dare una svolta alla monotonia della loro esistenza. In *Bling Ring* (2013), dove i giovani tornano ad essere

segue a pag. successiva



"Priscilla" (2023)

segue da pag. precedente



"Il giardino delle vergini suicide" (1999)

assoluti protagonisti, l'assenza delle famiglie e il loro disinteresse li porta ad essere delle versioni più adulte di quella che avrebbe potuto diventare Cleo se non avesse imparato a conoscere suo padre. L'assoluta libertà – l'estremo opposto di quella negata alle vergini suicide – porta al crimine: per noia e bramosia di eccessi che superino l'anestesia dell'alcol e della droga, le ragazze e il ragazzo della banda del *Bling Ring* danno una scossa alle loro serate svaligiando le ville di Beverly Hills delle celebrities, in principio pochi pezzi da sfoggiare come trofei, in seguito con lo scopo di rivendere il bottino e arricchirsi. Senza scrupoli e amorali, ipocriti e artefatti, sono lo specchio di un mondo alla deriva, di generazioni allo sbando che non hanno limiti e nessun fondamento di emotività e sentimento autentico che vada oltre l'apparenza e il possesso. Ultima solo in ordine di apparizione, eppure completamente assimilabile ai suoi antecedenti è Priscilla Beaulieu – che come Antoinette, con il suo nome è titolo del film (*Priscilla*,



"Bling Ring" (2013)

appunto, 2023): la "bambina" sposata da Elvis Presley che Sofia Coppola decide di raccontare è una creatura costruita. Priscilla e Elvis si conoscono in Germania, lei è affascinata e presto totalmente dipendente dalla rockstar, segue l'uomo di cui è innamorata per sfuggire al controllo paterno e così finisce dalla padella alla brace. Prima a Memphis a casa del suocero, poi a Graceland dove è Presley a scegliere quali abiti, trucchi, colori, tagli di capelli deve avere, a trasformare una ragazza che vuole vivere il sogno d'amore e brillare insieme al marito, in un ibrido compendio di madre, amante e moglie, un surrogato di ciò che desidera da cui poter tornare quando anche lui ha bisogno di una parvenza di normalità. Priscilla è tra tutti i giovani di Sofia Coppola quella che deve diventare grande prima del tempo, il silenzio del suo pudore, smosso da fremiti che la spingono a volere qualcosa di nuovo e diverso con un uomo che è già qualcuno prima di conoscere lei, è destinato a diventare un desiderio – anche carnale – mai completamente

soddisfatto perché non esclusivo e perché di lei e del suo sentire nessuno ha e vuole avere cura. Anzi, Priscilla diventa per Elvis l'oggetto di sfogo di tutte le sue frustrazioni. Priscilla incarna così la personificazione e il riflesso di tutte quelle giovani donne, che hanno scelto credendosi libere, e che poi, finché non hanno avuto il coraggio di reagire, hanno osservato la vita degli altri, immobili, inermi, aspettando a casa l'uomo che invece lavorava e faceva strada.

Tra alti e bassi formali e stilistici, Sofia Coppola si conferma in più di vent'anni di carriera una delle autrici maggiormente capaci a indagare e a dar forma e voce alle tumultuose esigenze dei giovani, ai loro stati d'animo e alle insoddisfazioni, approfondendo i silenzi e i vuoti che li turbano e li gettano alla deriva, incapaci di comunicare e di affidarsi a mani sicure che li guidino verso la stabilità.

Benedetta Pallavidino



"Marie Antoinette" (2006)

Carbonari, rivoluzionari e camicie rosse, il Risorgimento nel cinema italiano



Pierfranco Bianchetti

“Il Risorgimento è, senza dubbio, il luogo di memoria privilegiato - scrive Gian Piero Brunetta nel suo libro *L'Italia sullo schermo* - Carocci Editore - attorno a cui il primo cinema italiano ha subito tentato di costruire, su inedite modalità di fruizione, la mitologia degli eventi e figure di fondazione dello Stato nato da pochi decenni, definendo alcuni caratteri e alcune proprietà, senza riuscire peraltro a produrre in seguito opere memorabili, destinate a costituire il patrimonio immaginativo. L'arco di tempo che va dai primi moti carbonari lombardi e napoletani del 1820 alla Prima guerra mondiale diventa, dal primo decennio del Novecento, una sorta di potente e capace serbatoio tematico a cui i padri fondatori del cinema italiano si sono rivolti facendosi portatori di ideali diversi, quasi sempre improntati a un'idea comune di sacrificio nel nome della patria e per la realizzazione di un sogno individuale e collettivo...”

Come ricorda lo studioso Osvaldo Campassi in *Cinema* (1939) “Il nostro pubblico, in fin dei conti, ha visto ben poco del nostro Risorgimento al cinema, specialmente a paragone di quel che ha visto di movimenti storici forestieri”. E si riferiva certamente all'epopea del West americano intelligentemente contrabbandata da Hollywood come la nascita di una nazione moderna e civilizzata, ma in realtà realizzata attraverso lo sterminio dei nativi locali, i pellerossa.

La storia cinematografica del Risorgimento italiano nasce dunque nel 1905 per merito del regista Filoteo Albertini, autore del film *La presa di Roma* prodotto dalla Cines, le cui immagini con i bersaglieri che aprono la breccia a Porta Pia diventeranno materiale obbligatorio per raccontare l'evento storico dell'affermazione nazionale.

Il presidente del Consiglio Giolitti, compresa l'importanza della cosa, aveva invitato i prefetti a non ostacolare in nessun modo la realizzazione del progetto cinematografico di Albertini, anche perché sui palcoscenici italiani molti erano i drammi storici dedicati all'Unità d'Italia. E non solo perché la letteratura sfornava molti testi che si rifacevano allo stesso tema della nascita dello stato italiano.

Negli anni Venti del cinema (muto) escono sugli schermi diverse pellicole sull'argomento come *La cavalcata ardente* di Carmine Gallone; *I martiri d'Italia* di Domenico Gaido; *Anita* che è conosciuto anche con il titolo *Garibaldi, eroe dei due mondi* di Aldo De Benedetti, ma l'opera cinematografica più celebre è *1860* di Alessandro Blasetti (1934), prodotto dalla Cines, rievocazione storica della spedizione dei Mille che naturalmente il governo fascista porterà come esempio di un cinema patriottico, di felice connubio fra arte e ideologia.

“Non a caso - scrive Enzo Natta sul Giornale dello Spettacolo del 4 marzo 2011 - uno storico del cinema, Morando Morandini, parla di consonanze con la propaganda di regime e sottolinea che ‘i 5 minuti che mancano dall'edizione originale ne contenevano i segni più grossolani’ (l'identificazione tra camicie rosse e camicie nere, legittime eredi delle prime). Il filo prosperò con film come *Villafranca* di Giaocchino Forzano, *Teresa Confalonieri* di Guido Brignone, *Pic-*



“1860” (1934) di Alessandro Blasetti

colo mondo antico di Mario Soldati, *Giacomo l'idealista* di Alberto Lattuada, *Mater dolorosa* di Giacomo Gentilomo, *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica e proseguì nell'immediato secondo dopoguerra con *Cavalcata d'eroi* di Mario Costa, *Camicie rosse* di Goffredo Alessandrini (con Anna Magnani nel ruolo di Anita), *Eran trecento...* di Gian Paolo Calegari e l'episodio deamicisiano del *tamburino sardo* in *Altri tempi* di Blasetti”.

Negli anni Cinquanta e Sessanta si assiste a un cambiamento di passo e il tema del Risorgimento da celebrativo diviene introspettivo e antierico, con *Senso* (1954) e *Il Gattopardo* (1963), entrambi di Luchino Visconti, due pellicole che ci raccontano l'emergere nella società italiana di nuove classi sociali.

Nel '61 è Roberto Rossellini a dare il colpo di grazia a una visione storica incline alla retorica con *Viva l'Italia*, sceneggiato da Diego Fabbri e da Antonio Petrucci (cattolici) e Antonello Trombadori e Sergio Amidei (comunisti), con un Garibaldi interpretato dal grande attore di teatro Renzo Ricci, raffigurato come un anziano e un po' malandato Eroe dei due mondi.

Non può mancare nella rappresentazione del Risorgimento sul grande schermo il brigantaggio meridionale, la lotta feroce tra le truppe piemontesi e bande di uomini armati che lottano contro quella che è considerata una vera e propria invasione da parte di un esercito nemico “straniero” del loro territorio. Tra i più noti *Il brigante di tacca del Lupo* di Pietro Germi (1952), *I briganti italiani* di Mario Camerini (1961), *O'Re* di Luigi Magni (1989), incentrato sulla figura di Francesco II di Borbone e *Li chiamarono... briganti!* di Pasquale Squitieri (1999).

A metà degli anni Settanta il cinema italiano risente del clima politico di quel periodo: “.i

fratelli Taviani - afferma Brunetta - girano due film d'ambientazione risorgimentale *Allonsanfàn* e *San Michele aveva un gallo*. Entrambi parlano delle speranze e delle ipotesi di trasformazione che eventi più recenti, come il Sessantotto, hanno alimentato. In entrambi al centro dell'attenzione è lo scontro tra il primato della politica sulla cultura e sull'arte, del prevalere degli interessi comuni su quelli individuali. La delusione storica per la rivoluzione mancata, per i processi di modificazione dei rapporti di potere interrotti, tocca i Taviani in misura differente dagli altri registi: non c'è in loro né rabbia, né urlo e neppure senso di impotenza. C'è bisogno dell'analisi lucida soprattutto delle ragioni della sconfitta. Se *San Michele aveva un gallo* è un film che avverte e comunica, in modo lacerante, il senso di rottura all'interno delle forze di sinistra e la caduta delle speranze rivoluzionarie rialimentate dei movimenti del Sessantotto, *Allonsanfàn* registra la resa, pone in primo piano le ragioni del singolo su quelle collettive.

Prima dei due titoli dei Taviani esce, nel 1972, *Bronte*. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato, di Vancini, tratto da una novella di Verga, (*Libertà*), e scritto con la collaborazione alla sceneggiatura di Sciascia. Un film che sviluppa nei confronti di tutte le mitologie risorgimentali un'opera di dissacrazione che fino a quel momento non si era mai vista. E suscita reazioni critiche violente, che sembrano riecheggiare gli anni della Guerra fredda”.

Nel 1976 Ennio Lorenzini firma *Quanto è bello*



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

lu morire acciso che racconta la tragica spedizione del socialista Carlo Pisacane guidando trecento detenuti del carcere di Ponza al fine di fa scoppiare una rivoluzione del popolo nel Sud; film che può essere interpretato in chiave moderna come i tentativi dei movimenti politici estremisti che porteranno ai terribili anni di piombo.

Il cinema italiano non smette di occuparsi del mondo ottocentesco. Mauro Bolognini firma nel 1961 *La viaccia*, *L'eredità Ferramonti* (1976), *Metello* (1970), tutti tratti da romanzi di successo. E ancora alla fine degli anni Settanta in avanti arrivano sugli schermi altre pellicole di Luigi Magni come *In nome del papa re* (1977), *Arrivano i bersaglieri* (1980), *In nome del popolo sovrano* (1990), *La carbonara* (2000), tutti di ambientazione romana; *Le cinque giornate* di Dario Argento (1973) dedicato all'insurrezione

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

milanese del 1848 contro gli austriaci e ancora nel 1988 *Domani accadrà* di Daniele Luchetti, che si svolge nel periodo precedente della Prima guerra d'indipendenza, protagonisti due guardiani di cavalli in fuga dopo un furto malriuscito, inseguiti dalle truppe austriache.

I due si aggogheranno agli insorti patriottici per raggiungere Milano felici di aver trovato dentro di loro una coscienza politica che li spingerà alla lotta per un'Italia finalmente libera e unita.

Nel 2010 Mario Martone firma *Noi credevamo*, sceneggiato da Giancarlo De Cataldo e presentato alla Mostra del Cinema di Venezia; una pellicola ispirata all'omonimo romanzo di Anna Banfi uscito nel 1967, che racconta il Risorgimento come una rivoluzione incompiuta. Il film vede al centro della storia tre personaggi, Domenico (Luigi Lo Cascio), Angelo (Valerio Binasco), Salvatore (Luigi Pisani), che dopo i moti meridionali del 1828 repressi duramente dai Borboni, aderiscono alla Giovane Italia di Giuseppe Mazzini (Toni Servillo). La pellicola ci mostra la strategia complicata e difficile per l'indipendenza della nazione divisa tra Nord e Sud e le difficoltà dei "padri della patria" di trovare una comune linea di lotta.

Nel numeroso cast spiccano anche Guido Caprino nel ruolo di Felice Orsini, Luca Zingaretti in quello di Francesco Crispo e Renato Carpentieri che è Carlo Poerio.

Con *Noi credevamo* - scrive ancora Brunetta - il Risorgimento ha trovato il regista che meglio ha saputo immaginarlo nella sua complessità, scegliendo un punto di vista di parte e unitario e riuscendo a raccontarlo facendo risuonare molte note del registro epico, guardando esplicitamente al presente e al futuro, quasi tenendo conto delle parole di un celebre aforisma di William Faulkner: 'Il passato non è mai morto. Non è solamente passato'.

Lo sguardo in macchina di Domenico e le sue parole che concludono il film sono un'allocuzione per l'oggi:



"Noi credevamo" (2010) di Mario Martone

'Eravamo tanti. Eravamo insieme, il carcere non bastava: la lotta noi dovevamo cominciarla quando ne uscimmo. Noi, dolce parola. Noi credevamo...'. *Le cinque giornate di Milano sul grande e sul piccolo schermo: Milanesi alle barricate, andemm a menà i man!* -

Nel 1848 Milano è la capitale del Regno Lombardo - Veneto appartenente all'impero d'Austria. Il clima che si respira in città è molto teso. I milanesi non sopportano più la presenza degli ottomila soldati invasori agli ordini dell'ottantaduenne Josef Radetzky comandante in capo di tutta l'Armata austriaca.

Già l'anno in prima in piazza Fontana durante i festeggiamenti per l'insediamento del nuovo arcivescovo Carlo Borromeo Romilli, la polizia aveva ucciso un concittadino e ne aveva gravemente ferito un altro.

Nel gennaio del '48 inizia uno sciopero del fumo per limitare l'introito proveniente dalla tassa sul tabacco. In marzo i tre gruppi di rivoluzionari (mazziniani - repubblicani, democratici - riformisti e nobili - patrizi) si danno appuntamento davanti al palazzo del Governo in piazza Mercanti per chiedere la libertà di stampa e la sostituzione del corpo di polizia con una Gendarmeria Civica Municipale.

Sabato 18 un raduno pacifico si trasforma in una sommossa spiazzando Radetzky che con le sue truppe si rifugia nel Castello Sforzesco. E' l'inizio dei combattimenti nelle strade con l'erezione di barricate, mentre il suolo viene ricoperto dai rivoltosi con vetri e ferri per impedire l'intervento della cavalleria.

L'unica vera arma di difesa contro lo strapotere militare austriaco sono le famose barricate costruite con ingegno popolare. A Porta Romana sono erette utilizzando le carrozze di corte prese a una chiesa; alla Scala con le sedie del teatro, le quinte e le attrezzature di scene; al Cordusio mediante centinaia di libri bollettari del vicino Ufficio del Bollo.

Tutti contribuiscono come possono e c'è chi

sacrifica perfino un pianoforte a coda trascinato in mezzo alla via come ricorda Franco Fucci nel libro *"Radetzky a Milano"* (Mursia Editore). Dopo quattro giorni di combattimenti con morti e feriti tra urla, fumo, colpi di fucile, assalti alla baionetta e l'uso di ogni genere di armi improprie, Milano si sente vicina alla vittoria.

Si forma un Governo provvisorio cittadino guidato dal podestà Gabrio Casati, ma il cui vero leader e ideologo è il federalista Carlo Cattaneo. La notte tra il 22 e il 23 marzo le truppe d'occupazione lasciano la città.

Radetzky anche per evitare un ulteriore bagno di sangue raggiunge con i suoi uomini il quartiere generale nelle Fortezze del Quadrilatero di Peschiera -Verona - Mantova -Legnano.

Questa pagina gloriosa del nostro Risorgimento studiata sui libri di scuola, è tradotta per la prima volta sul grande schermo nel 1923 con il film ovviamente muto *"Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia"* diretto da Silvio Laurenti Rosa. Una carrellata sugli avvenimenti di quegli anni faticosi e difficili nei quali si lotta per costruire un'Italia unita.

Con l'avvento del sonoro il cinema italiano dedica diverse opere alla storia del nostro Risorgimento (la spedizione dei Mille, Giuseppe Garibaldi, la breccia di Porta Pia, le guerre d'Indipendenza), ma trascura la rivolta del popolo milanese.

E' solo la televisione italiana che nel 1970 mette in onda lo sceneggiato a puntate diretto da Leandro Castellani *"Le cinque giornate di Milano"* incentrato sulla figura del barone austriaco Joseph Alexander von Hübner inviato a Milano da Metternich come commissario straordinario (sarà poi imprigionato dagli insorti) interpretato da Ugo Pagliani, all'epoca attore di televisione e di teatro di grande popolarità.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il cast come tradizione di quel periodo è ricchissimo di nomi prestigiosi e molto amati dai telespettatori quali Arnoldo Foà (Radezsky), Franco Graziosi (Felice Casati), Romano Malaspina (Luciano Manara), Silvano Tranquilli (Cesare Correnti), Raul Grasselli (Carlo Cattaneo).

Nel '73 il regista Dario Argento dopo la "trilogia animalesca" ("L'uccello dalle piume di cristallo", 1970; "Il gatto a nove code", 1971; "Quattro mosche di velluto grigio", 1972) che lo ha reso famoso, si prende una pausa e cambia genere firmando "Le cinque giornate", una sorta di incrocio tra la commedia all'italiana e un film storico utilizzando come protagonisti "due proletari senza rivoluzione", il ladruncolo Cainazza, un Adriano Celentano capellone, e il fornaio romano Romolo, con il viso tenero di Enzo Cerusico, coinvolti nei moti quasi senza volerlo e testimoni smarriti delle violenze compiute da entrambe le parti.

Sceneggiata da Nanni Balestrini, Luigi Cozzi e Enzo Ungari, la pellicola di Dario Argento, cineasta tecnicamente dotato, nella rappresentazione popolare e stracciona delle barricate e degli scontri vorrebbe essere una rilettura in chiave grottesca e antiborghese delle "Cinque giornate", ma il risultato non convince né il pubblico né la critica.

Per Tullio Kezich il film "è una netta denuncia contro chi ha strumentalizzato il furore e l'eroismo delle masse in rivolta a fini di trasformismo conservatore". Il riferimento è alla sequenza nella quale Celentano proclama al popolo milanese "Io ho idea che ci hanno fregato" dopo aver visto l'amico Romolo fucilato per aver ucciso involontariamente un rivoluzionario violentatore di una ragazza.

"... La narrazione risulta troppo rapsodica e dispersiva - prosegue ancora Kezich - e nelle smagliature del film, tra un episodio e l'altro, ha anche modo di inserirsi un vago malumore qualunque (a che serve ribellarsi tanto, tutto torna come prima) che non era certo nelle intenzioni dell'autore".

Dopo circa vent'anni la Rai nel dicembre 2004 affida al regista Carlo Lizzani una nuova rivisitazione dei moti del 1848 nella capitale lombarda con "Le cinque giornate di Milano".

Il film tv ha inizio nel 1861 quando durante i festeggiamenti per l'Unità d'Italia un medico, Giovanni Grimaldo (Fabrizio Gifuni) racconta in flash back a suo figlio che cosa accadde tredici anni prima quando la brutalità dell'esercito austriaco lo induce a seguire le idee rivoluzionarie dei patrioti tra i quali il giovane Carlino (Giuseppe Soleri) e lo scrittore - filosofo Carlo Cattaneo (Giancarlo Giannini), animatore del movimento federalista però inizialmente scettico nei confronti degli scopi di questa rivolta.

Lizzani descrive attraverso le vicende sentimentali dei personaggi l'intendimento rivoluzionario da parte dei patrioti incentrato sull'Unità d'Italia, cosa "che ha disturbato chi avrebbe preferito un prodotto da utilizzare a fini separatistici" (Vittorio Giacci "Carlo Lizzani", Il Castoro Cinema).

Sono infatti anni politicamente caratterizzati dal "tormentone federalista" certamente estraneo alle idee del grande regista italiano. Dopo più di un secolo e mezzo camminando per le vie del centro cittadino tra i palazzi storici dell'epoca ancora ben curati, con la nostra fantasia possiamo immaginare i rivoltosi popolari nei loro abiti modesti e nobili nei loro eleganti vestiti uniti dagli stessi ideali che urlano nel fragore della battaglia "Milanesi alle barricate, andemm a menà i man!" (Milanesi alle barricate, andiamo a menare le mani!").

Giuseppe Garibaldi, il mito Roma, 1925. Al Supercinema venne proiettato in pompa magna il film *Cavalcata ardente* diretto da Carmine Gallone. In sala sono presenti alcuni reduci garibaldini. Ma già nel 1909 sempre Filone Albertini aveva realizzato *Il piccolo garibaldino* anche se la figura di Giuseppe Garibaldi non è mai stata sufficientemente raccontata dal cinema italiano. "A parte le dovute eccezioni, che vedremo - scrive Alberto Crespi su l'Unità del 4 aprile 1982 - nel nostro cinema Garibaldi non c'è. Quasi mai. Anche nei pochi film che trattano, in un modo o nell'altro, dell'impresa dei Mille, colui che di quell'epopea fu il comandante non entra in scena come personaggio. Prendiamo un film famoso, 1860 di Alessandro Blasetti, Garibaldi lo si

vede in due o tre scene, di spalle, o in cima a una collina lontanissimo. Tutto il film è vissuto dal punto di vista dei picciotti, dei soldati semplici. Altro esempio, il *Gattopardo* di Visconti: si assiste all'ingresso dei garibaldini a Palermo, ma 'lui' il capo, non si vede mai. Oppure, *Un garibaldino in convento* di De Sica: ancora una volta, la storia di 'uno' dei mille, con il condottiero nominato solo di sfuggita.

E pensare che Garibaldi, insieme a Cristoforo Colombo, è di gran lunga l'italiano più popolare all'estero, a dimostrazione che 'i naviganti e gli eroi' sono più conosciuti 'dei poeti e dei santi'. A Mosca, per dirne una, la via Garibaldi non è certo un vicolo di periferia ed esiste perfino un documentario intitolato *Il testamento di Garibaldi*, dedicato alle prese di posizione dei patrioti italiani a favore della liberazione della Bulgaria dall'oppressione turca. D'altronde, è proverbiale, l'eroe dei due mondi ha percorso l'intero globo. Il cinema italiano, invece - prosegue Crespi - nichia. Certo, ci sono per lo meno tre eccezioni. La più illustre si chiama *Viva l'Italia*, un film di Roberto Rossellini girato nel 1960 in cui Garibaldi è interpretato da Renzo Ricci. Meno noto *Camicie rosse*, girato nel '52 da Goffredo Alessandrini, in cui il nostro eroe ha il volto e le spalle di Raf Vallone. Il telespettatore, invece, si ricorderà il Garibaldi televisivo, con Maurizio Merli. Sono pochi i titoli, per una cinematografia che è sempre stata reticente a occu-



"Viva l'Italia" (1960) di Roberto Rossellini

parsi del nostro Risorgimento, che bene o male è l'unica epopea nazionale ottocentesca di cui possiamo vantarci".

Sono concordi anche gli storici nel sottolineare come la figura dell'Eroe dei due mondi non ha mai veramente appassionato il nostro cinema anche se va ricordato che una gran parte del materiale cinematografico girato sull'argomento è andato perduto.

Nei primi anni del Novecento le case di produzione come la Cines di Roma e l'Ambrogio di Torino hanno dedicato in realtà diversi titoli al condottiero dei Mille come *Garibaldi* (1907) di Mario Caserini, *Cuore di patria* (1908), *Per la patria* (Epopea garibaldina) (1910), *Anita Garibaldi* (1912), ancora di Caserini, *Garibaldi a Marsala* (1912), *Lealtà di soldati* (1912), *I mille* (1912).

"Negli anni Venti - scrive Marco Giusti su *Venerdi* di La Repubblica giugno 2007 - la propaganda fascista cerca di appropriarsi del mito di Garibaldi. I Mille, in qualche modo, anticiperebbero le Camicie nere. Non ha molto successo *Garibaldi e i suoi tempi* (1925) di Silvio Laurenti Rosa. Del tutto ridicolo, nei panni di Garibaldi, un attore strabico, Silvio Raffaelli. Molto più interessante *Anita* o il romanzo d'amore dell'Eroe dei due mondi (1926) del commediografo Aldo De Benedetti, con Guido Graziosi e Rina De Liguoro.

segue a pag. successiva



"Il Gattopardo" (1963) di Luchino Visconti

segue da pag. precedente

Il film venne prodotto sotto il patrocinio di un Comitato presieduto dallo stesso Mussolini. 1860 (1934) di Alessandro Blasetti su sceneggiatura di Emilio Cecchi è il primo film sonoro sull'epopea risorgimentale e preannuncia il neorealismo. Protagonisti sono i siciliani che si uniscono ai garibaldini nell'impresa dei mille. Prima di Luchino Visconti, Blasetti riprende come ispirazione visiva Fattori e i Macchiaioli. In un finale che non esiste più di pura propaganda fascista, al termine della battaglia di Calatafimi assistiamo a un tripudio mussoliniano. Sul Corriere della Sera dell'epoca, Filippo Sacchi parlava di 'baldanzosa visione delle falangi fasciste'. Retorica a parte, quello che interessava a Blasetti era la nascita dell'idea di nazione, come disse anni dopo: 'Lo scopo di 1860 era quello di esortare gli italiani, così poco uniti, a conoscersi e ad amarsi'. Bellissimo, a metà tra la commedia e il film di avventure, Un garibaldino al convento (1942) di Vittorio De Sica, con Leonardo Cortese, Maria Mercader, Carla Del Poggio e lo stesso De Sica, come Nino Bixio. La storia è quella di un giovane ufficiale garibaldino che, ferito, si ripara in un collegio femminile. Curato, rischierebbe però la vita, se Caterinetta, cioè Carla Del Poggio, non chiamasse a salvarlo i garibaldini di Nino Bixio (lo stesso De Sica)".

Nel dopoguerra l'epopea risorgimentale si presenta molto meno eroica. Camicie rosse di Goffredo Alessandrini ha una lavorazione travagliata. Gino Cervi e Fosco Giachetti dopo il provino non risultano nelle corde del regista ma poi tra i due protagonisti scelti, Raf Vallone e Anna Magnani, l'antipatia reciproca prevarrà per tutto il film a cui bisogna aggiungere le tensioni tra Alessandrini e la Magnani, ex moglie del regista.

Dopo il capolavoro di Visconti *Il Gattopardo* (1963) e *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Vancini, tocca alla televisione realizzare due sceneggiati di successo come *Il giovane Garibaldi* (1974) di Franco Rossi, con Maurizio Merli e *Il generale* (1987) di Luigi Magni, con Franco Ne-

ro.

Luigi Magni, il cantore della Roma papalina con la cinepresa

Luigi Magni, detto Gigi, nasce a Roma il 21 marzo 1928 in via Giulia poi diventata la strada chic degli antiquari. Fin da ragazzo, affascinato dalla storia della sua città, entra nel mondo del cinema come sceneggiatore al fianco della coppia Age e Scarpelli e al servizio di molti registi italiani.

Del '64 è il suo copione di *Le voci bianche*, film



"In nome del popolo sovrano" (1990) di Luigi Magni

diretto da Festa Campanile e parallelamente si distingue anche come autore teatrale. Nel '68 esordisce dietro la macchina da presa con *Faustina*, pellicola nella quale già si intravede il suo talento per la ricostruzione storica, seguito due anni dopo da *Nell'anno del signore* ambientato tra i carbonari nella Roma papalina, che otterrà un buon successo di pubblico. Nel '71 è la volta del meno convincente *Scipione detto anche l'Africano*, apprezzato dagli spettatori, ma non dalla critica. Del '73 è *La Tosca*, trasposizione dell'opera pucciniana in chiave ironica e musicale, che anticipa il suo film considerato più maturo, *In nome del Papa Re*, un'ideale continuazione di *Nell'anno del signore*. Magni dopo *La via dei babuini* (1975), un ritratto di un'Africa pura e incontaminata, e due commedie popolari, *Quelle strane occasioni* e *Signore e signori, buonanotte*, nel '80 torna a suoi temi più congeniali con *Arrivano i bersaglieri*, la caduta dei papalini il 20 settembre 1870 e dopo *State buoni se potete* del 1983, tratto da

una serie televisiva sulla vita di San Filippo Neri, tocca a *Secondo Ponzio Pilato* del 1987 e a *O' Re* (1989), storia dell'ultimo sovrano delle due Sicilie.

Ancora del '89 è *In nome del popolo sovrano*, penultimo capitolo del ciclo papalino con al centro la figura del prete antipapista Ugo Bassi, seguito nel 1999 da *La carbonara*, le vicende di una locanda nelle campagne non molto distanti da Roma nel 1825 gestita da Cecilia, la bella proprietaria.

Luigi Magni muore a 85 anni il 27 ottobre 2013 e con lui scompare un vero cantore di Roma che ha saputo raccontare il presente usando il passato.

Suso Cecchi D'Amico, sceneggiatrice di *Senso* e *Il Gattopardo*

Con più di cento film scritti, da *Ladri di biciclette* a *I soliti ignoti* e *Il Gattopardo*, Suso Cecchi D'Amico ha lavorato con i più grandi registi, Visconti, Antonioni, Monicelli e con gli scrittori Brancati, Flaiano, Zavattini e ha tenuto a battesimo generazioni di attrici e attori. Nata a Roma nel 1914, cresciuta in un ambiente culturale di alto livello (suo padre è lo scrittore Emilio Cecchi e la madre la pittrice Leonetta Pieraccini), entra nel mondo del cinema come sceneggiatrice, scrivendo per il regista Luigi Zampa (*Vivere in pace*, *L'onorevole Angelina*) e nel '58 è l'autrice del copione di *I soliti ignoti* di Monicelli. Con Visconti scrive la sceneggiatura di *Senso* e *Il Gattopardo*, due opere filmiche incentrate nel profondo Risorgimento italiano). Sceneggiatrice conosciuta anche a livello internazionale, Suso che muore nel 2010 a novantasei anni, ha saputo imporsi in un ambiente artistico, quello degli scrittori di cinema, prevalentemente maschile.

Alida Valli, il volto simbolo del Risorgimento nel cinema italiano

Una delle attrici simbolo del cinema italiano, Alida Valli nasce a Pola nel 1921 ed entra giovanissima nel mondo del cinema dimostrandosi già dal suo primo film *Il feroce saladino* del 1936, un'interprete di solido mestiere. Presto per lei arrivano ruoli importanti come Manon in *Manon Lescaut* (1940) e di Luisa in *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati, il suo primo personaggio risorgimentale, seguito poi da *Oltre l'amore*. Diretto da Carmine Gallone, il film ottiene un grandissimo successo anche per merito dell'attrice che interpreta la Vanini di Stendhal (la pellicola è ambientata nella prima metà dell'Ottocento nello Stato Pontificio).

Nel '54 ecco l'incontro con Visconti che la vuole per *Senso*, ispirato all'omonima novella di Camillo Boito pubblicata nel 1883. Lei veste con eleganza e fascino i panni della contessa Livia Serpieri che si innamora del tenente dell'esercito austriaco Franz Mahler. Un amore sconvolgente che finirà in tragedia. Alida Valli, attrice internazionale (recita in più lingue) vincitrice di numerosi premi, rimarrà per sempre legata al personaggio di Livia. Muore a Roma nel 2006.



"Senso" (1954) di Luchino Visconti

Pierfranco Bianchetti

Il sogno della farfalla (1994) di Marco Bellocchio



Roberto Lasagna

Massimo Fagioli, dove la vicenda è composta di lacerti emblematici disposti come epigrammi di una composizione che si vuole scavo allegorico della condizione di Massimo (Thierry Blanc), ventenne che dall'età di quattordici anni ha smesso di parlare, limitandosi ad usare la voce (molto bella) soltanto per recitare. Un giorno, un regista lo vede interpretare a teatro "Il Principe di Homburg" e, affascinato da lui, vorrebbe scritturarlo per un ruolo importante, ma non ottenendo risposte, si rivolge al padre del ragazzo (Roberto Herlitzka), un professore universitario ed eccelso studioso di archeologia che lo informa della scelta del figlio di rappresentarsi solo nel silenzio, e gli porge una possibile spiegazione in una delusione d'amore. Il regista cambia prospettiva e ritiene allora che Massimo potrà essere lui stesso oggetto e protagonista di uno spettacolo, e vuole fare del giovane un grande personaggio. Si rivolge alla madre del giovane, poetessa, che accetta l'incarico di scrivere un dramma sul figlio con quest'ultimo come protagonista. Mentre il padre cerca di scuotere Massimo accusandolo di immaturità e presunzione, la madre ne accarezza invece l'orgoglio, cercando di fare breccia nel suo animo per indurre Massimo a rivedere la sua irremovibile fermezza a non parlare. Anche il fratello Carlo (Henry Arnold), fisico e molto somigliante a Massimo, lo accusa di essere un



Marco Bellocchio (1939)

egoista e di non rivelarsi in alcun modo utile. La madre redige il testo ma Massimo percepisce che l'esperienza autobiografica proposta dalla scrittura è pur sempre altra cosa rispetto alla vera esperienza di lui che ha scelto il silenzio, ovvero avverte la distanza che sussiste tra il personaggio recitato e il vero Massimo. L'uso della voce recitante, per Massimo, è una fuga e insieme un riparo in forma simulata: egli con evidenza non è portato ad appiattare la sua esperienza autobiografica in una direzione aneddotico-realistica, mentre il suo tono alto lo tiene distante dalle relazioni. Nel recitare il capolavoro di Heinrich von Kleist *Il principe di Homburg*, Massimo ha la possibilità di cogliere nell'Elettore la figura paterna non più repressiva ma rappresentante quell'autorità con cui avviene la riconciliazione, appunto, attraverso la messinscena. Una dimensione che nella quotidianità della sua condizione esistenziale Massimo sconta invece con la presenza di un padre museale di cui vive il rifiuto attraverso il silenzio. Massimo non parla dall'età di quattordici anni e "dialoga" con il linguaggio fisico del corpo, affidandosi alla "ragazzina" che lo accetta inizialmente per come lui vuole essere, mentre i molti personaggi che cercano di farlo parlare intendono ricondurlo alla loro presunta normalità ma non possono evitare che Massimo continui a esprimersi senza parlare o citando, seppure raramente, altri testi teatrali come l'Edipo re o il Macbeth. I vari personaggi che gravitano attorno a Massimo non fanno che vivere i loro complessi irrisolti e lo stesso linguaggio fisico che Massimo predilige discende da quell'attitudine corporea che i bambini utilizzano in origine con la madre. L'autorità paterna è negata con la decisione di rifiutare un padre persino ingombrante nella sua autorevolezza di professore archeologo e capofamiglia.

Bellocchio filma una sceneggiatura non convenzionale ma lacunosa, e il suo film sembra adattarsi al sogno-ideale del protagonista che, come la farfalla, vive una vita breve ma "sogna" di viverla intensamente e senza compromessi. La limpida visionarietà delle immagini a fianco di una scrittura che punta all'essenziale non aiuta lo spettatore che si ritrova quasi respinto da un racconto i cui silenzi tuttavia lasciano i bagliori di un discorso in cui il film si fa espressione del bisogno di raccontare la propria interiorità e il confronto con la Legge che, ne "Il principe di Homburg", diventa qualcosa non più di subito passivamente, ma una necessità che, incarnata dalla figura paterna (l'Elettore), rappresenta il padroneggiamento della propria passionalità. Portandosi verso il paterno (e il successivo film di Bellocchio sarà appunto *Il principe di Homburg*), Bellocchio troverà nel ritratto del giovane romantico un travaglio non estraneo a quello di Massimo, chiuso nel suo silenzio e irretito dal registro realtà/sogno che divampa nel connubio legge/ribellione che attraversa l'opera del cineasta piacentino.

Marco Bellocchio chiama l'attrice bergmaniana



Bibi Andersson per interpretare la madre di Massimo. In *Persona* (1966) Andersson si trovò alle prese con un analogo caso di afasia, e adesso è lei a preparare una scrittura che allinea attorno a Massimo le figure di una famiglia in un reticolo di sussulti e pretese. Tra di loro anche la cognata Anna (Nathalie Bouteffeu), che cerca distrazioni in una comunità di zingari. I personaggi tentano di far parlare Massimo, per ricondurlo alla normalità con il recupero del linguaggio verbale comprensibile a tutti. Ma è in questa normalità che si produce il terremoto, non solo metaforicamente, nel finale in cui la terra esplose nell'isola di Creta. Lì tutta la famiglia si è raccolta attorno alla tenda del padre archeologo, dando espressione alla ribellione di una follia "geologica" che è sonda di un bisogno profondo di liberazione e cambiamento. I presunti normali si ritrovano dunque perseguitati a loro volta dalla loro intransigente esigenza di normalità e Bellocchio, che con *Il sogno della farfalla* vorrebbe coniugare visionarietà e spessore tematico, disegna un film che nei suoi nodi complessi conduce a momenti opachi come i silenzi di Massimo, ma trova le sue luminose evidenze nei momenti che confliggono con il mutismo, ovvero tra le pagine in cui Massimo recita "Il principe di Homburg" - la cui vicenda è tutto un sogno e che emblematicamente riporta al tema del dissidio tra principio di autorità e necessità di fare ciò che è giusto - e tra gli incontri con la "Ragazzina" (Simona Cavallari). Quest'ultima, accettando il modo di essere di Massimo, lo porta lontano dal tentativo di seduzione della cognata, mentre lei stessa ha rispetto del silenzio e si rappresenta con la sua grazia. Insieme si portano all'anfiteatro e trovano accoglienza nella casa di una contadina che, senza ricevere alcuna spiegazione, confida loro di apprezzare il silenzio e di conoscere bene la solitudine; quindi, si sdraiano sulla spiaggia,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e, in una cava, si ritrovano con un gruppo di disabili, a cui la ragazzina spiega invano che Massimo cerca di somigliare a loro. Per Massimo la "persecuzione" non ha quindi sosta, e attraverso il suo enigmatico film Bellocchio riflette sulla comunicazione come reale bisogno dell'essere umano. Una vicenda, quella de *Il sogno della farfalla*, che per la critica "sembra composta di centoni psicoanalitici, senza che il collante di una vera ispirazione sfumi i contorni delle tessere di ogni simbolo. È il difetto di impianto di un film che, contraddittoriamente con il suo stesso assunto, disperde la magia visiva di Bellocchio nelle ovvietà di una prosa e una pseudopoesia da roto-calco rosa e mette attori anche bravi come Herlitzka nella difficile posizione di pronunciare battute improponibili" (Irene Bignardi, *Inutili, fastidiose parole. Vive nel silenzio il protagonista di Bellocchio*, "Repubblica", 11 maggio 1994). Ma *Il sogno della farfalla* è anche un film sperimentale che completa un rapporto, tra lo psicoanalista Fagioli e l'artista Bellocchio, sotto forma di saggio scarnificato e baluginoso, dove il padre, non ancora ritrovato e interiorizzato nella quotidianità di Massimo, prelude al recupero anche della parte positiva femminile, di cui darà voce il cinema di Bellocchio che seguirà. Quando nel 2017 lo psichiatra Massimo

Fagioli morirà, Bellocchio rilascerà una dichiarazione che farà riflettere su come i tre film *Diavolo in corpo* (1986), *La condanna* (1991) e *Il sogno della farfalla* (1994) siano anche il frutto dell'elaborazione del loro rapporto: "Io ero il regista, ma lui era il regista di me. Questo ha creato una serie di sentimenti che io non conoscevo. In questo senso potremmo dire che in 30 anni di esperienza mi ha salvato la vita, nel senso che ha rigenerato una serie di sentimenti che ormai si erano inariditi o che non erano mai esistiti". Un rappor-



to artistico che nel caso de *Il sogno della farfalla* segna il momento di un processo stilistico in cui anche il mondo di Bellocchio percepisce la sua chiusura (come quella del protagonista Massimo, che porta lo stesso nome dello psicoanalista) in una torre d'avorio in cui le ombre dominano la maggior parte delle riprese e i

silenzi sono accompagnati da una fotografia bellissima che corrisponde alla nebulosità di certi sogni, dove le immagini si soffermano su un volto immobile, su un interno, su un paesaggio, decretando una libertà dello sguardo che non disdegna momenti di fissità indigeribili per lo spettatore. Tutti cercano di portare Massimo alla loro presunta normalità ma a Bellocchio interessa fare un cinema che quella normalità la ridiscute. Per lo spettatore abituato a seguire una trama, *Il sogno della farfalla* rappresenta un'esperienza frustrante, sutu-

rata in alcuni momenti dai movimenti in cerca di libertà dei viaggi in motocicletta. Chi cerca in Bellocchio il coraggio della sperimentazione ritrova spiragli come il parallelo tra i mostri sconfitti da Ulisse e quelli dell'inconscio. Ma questo labirinto di gesti criptici e di atmosfere arcane si colloca in una ricerca non solo linguistica bensì anche "sentimentale": ritrovare il padre, che a Massimo risulta arduo, a Bellocchio aprirà l'orizzonte del recupero (anche) della parte positiva del femminile. La ne-

cessità di guardare oltre quella torre d'avorio in cui la difesa della purezza primigenia (la scelta del "figlio più bello") rivela il rischio di rinunciare a crescere e affrontare il mondo.

Roberto Lasagna



Il Gobbo del Quarticciolo. Una storia di popolo e gioventù ribelle



Giovanni Parrella

Il libro *Il bandito Partigiano. Vita e morte del Gobbo del Quarticciolo* è un'ottima occasione per conoscere alcuni aspetti poco noti della Resistenza romana. Lo facciamo attraverso le vicende del giovane protagonista Giuseppe Albano,

noto come il Gobbo del Quarticciolo, per evidenziare il doveroso tributo dato alla lotta di liberazione dalle borgate romane.

Una storia corale e individuale – narrata anche grazie a testimonianze dirette, facendo uso della cosiddetta storia orale – che permette di restituire al lettore un'atmosfera storica altrimenti difficilmente rappresentabile.

Descrivere la storia di Giuseppe Albano equivale a raccontare come si viveva (spesso si sovraviveva) nella capitale negli anni Trenta e Quaranta, mettendo in evidenza quali fossero le condizioni di vita generali dei suoi abitanti e in particolare di quel popolo di immigrati e di esclusi di cui il giovanissimo calabrese Albano faceva parte. Per far questo bisogna tener presente che la propaganda fascista aveva sempre dipinto le borgate come luoghi di ladri e prostitute, dove abitavano gli ultimi della società. Le borgate erano popolate, sovraffollate, versavano in una povertà estrema e le case degli abitanti erano spesso baracche.

Dopo l'8 settembre del '43, a soli 16 anni, Giuseppe Albano si ritrovò ad affrontare l'avanzata dei tedeschi, a fianco di soldati e altri civili, prima a Porta San Paolo e poi nei pressi di piazza Vittorio. Così, nelle prime righe di un articolo, il giornale Italia Libera ne descrive il battesimo del fuoco:

«È il più leggendario. Il popolo ne racconta le gesta fremendo. Passano per via Balbo i carri tedeschi. Ed ecco da una porta uscire un gobbo armato di moschetto e di un tascapane di bombe. Si piazza in mezzo a un quadrivio e lancia una bomba. Poi, tranquillo, tira un primo colpo di moschetto. I tedeschi rispondono. Il Gobbo tira un'altra bomba ed un altro colpo. I tedeschi gli sparano con la mitragliatrice. Ma il Gobbo è faticato: nessun colpo lo raggiunge. E continua a tirare bombe e a sparare. Per un quarto d'ora tiene in scacco i tedeschi, lui solo.»

Il Gobbo partecipò a numerose operazioni di sabotaggio, soprattutto di treni tedeschi, di assalto ai forni per distribuire la farina e altre derrate alimentari alla popolazione affamata e divenne subito popolare per la rapidità d'azione e l'abilità nel dileguarsi tenendo costantemente sotto scacco le truppe tedesche che occupavano la città di Roma.

Fu così che, dalle fasce più povere della popolazione, Giuseppe Albano venne considerato

una sorta di Robin Hood, perché esse vedevano nella sua figura un giustiziere difensore dei più deboli; il Gobbo divenne un simbolo anche in virtù del fatto che rappresentava quella parte di città separata in senso fisico e geografico – la borgata contrapposta ai quartieri residenziali borghesi – impersonificando la popolazione discriminata socialmente ed economicamente, di fatto ghettizzata, rastrellata negli anni precedenti dal centro storico della città e deportata nelle periferie.

Le gesta del partigiano Albano – del campione del suo popolo, autore della requisizione della farina – venivano così descritte dal comandante partigiano dell'organizzazione Bandiera Rossa Orfeo Mucci: *«Lui era il mitragliatore di tutti i compagni che andavano a fa' le azioni. Ne ha fatte tante, come vedeva un tedesco gli sparava. Ai camion che portavano da magna' ar fronte je montavano sopra, buttavano li sacchi der magna' e sfamavano er Quarticciolo e Torpignattara»* (da Alessandro Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, p. 89).

Il mito del «Gobbo» conosce la sua fama so-

conflitti a fuoco, assalti a treni e a forni – quasi sempre la refurtiva veniva distribuita alla popolazione – tutte azioni realizzate con rapidità e altrettante abilità nel dileguarsi. Sul suo capo gravava la taglia di un milione e mezzo di lire per l'uccisione di 16 fascisti e di un'ottantina di tedeschi tanto che, come racconta il libro a pagina 89, nell'aprile del '44 *«i tedeschi avevano ricevuto la consegna di rastrellare tutti i gobbi di Roma»*.

L'uccisione di tre soldati tedeschi, avvenuta durante un assalto con la sua banda a un'osteria sulla Tuscolana, fu tra le cause del tristemente famoso «rastrellamento del Quadraro» che, il 17 aprile 1944, portò alla deportazione di circa un migliaio di persone. Albano fu arrestato qualche giorno dopo e condotto nel carcere-lager nazista di via Tasso, dove venne torturato.

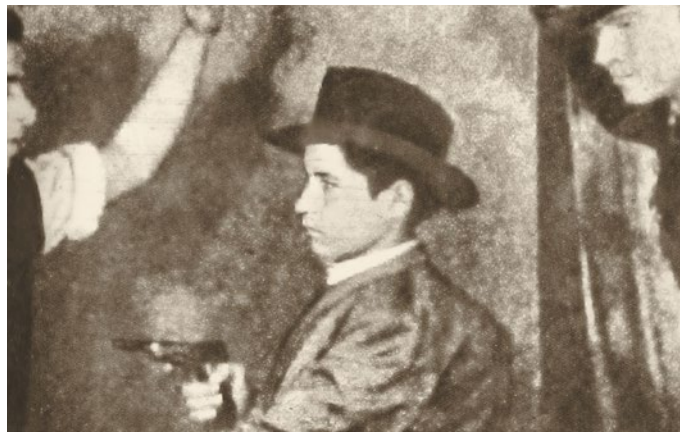
Dopo la liberazione di Roma del 4 giugno 1944 la sua vita cambiò: si mise a disposizione della questura per catturare i torturatori di via Tasso e, allo stesso tempo, costituì una banda di pregiudicati, con sede al Quarticciolo, dedicata

a furti ed espropri a danno di ex fascisti e di arricchiti dalla borsa nera. Fu così che, ancora una volta, divenne il «nemico pubblico numero uno» a Roma. Poi, suo malgrado, finì invischiato in vicende di una destra eversiva già allora pronta all'organizzazione di un'embrionale «strategia della tensione».

La leggenda del «Gobbo» ebbe fine il 16 gennaio 1945, quando cadde in un'imboscata. Sulla sua morte – attribuita secondo la versione ufficiale a un conflitto a fuoco contro i carabinieri – sono state fatte diverse ipotesi (lasciandola così avvolta in un alone di mistero), ma i racconti e le testimonianze inedite incluse in questo libro alimentano un'ulteriore, credibile, ipotesi.

Alla figura di Giuseppe Albano si è ispirato il film di Carlo Lizzani *Il gobbo*, del 1960, che però racconta – ahinoi – una storia molto diversa da quella reale...

Giovanni Parrella



Massimo Recchioni, Giovanni Parrella, Paola Polselli

Il bandito Partigiano

Vita e morte del Gobbo del Quarticciolo

Prefazione di Alessandra Kersevan

Postfazione di Pierluigi Amen



LE ROCCE

prattutto all'inizio del 1944. Per ben due mesi tedeschi e fascisti rinunciano a entrare nei quartieri di Centocelle e Quarticciolo e Giuseppe Albano, insieme ad altri ragazzi di borgata, fu autore di espropri proletari, disarmamenti,

Il bandito Partigiano

Vita e morte del Gobbo del Quarticciolo

Massimo Recchioni, Giovanni Parrella e Paola Polselli

4 Punte Edizioni, 2024,

pagine 164,

euro 15,00

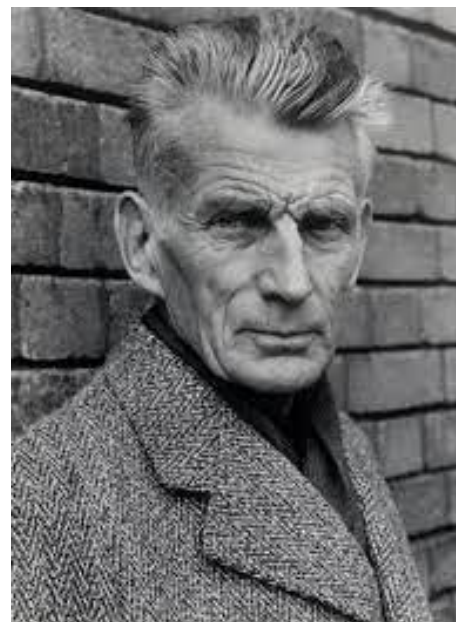
Samuel Beckett o della distruzione del linguaggio



Fabio Massimo Penna

“Clov (con violenza): Vuol dire già mille disgrazie fa. Adopero le parole che mi hai insegnato tu. Se non vogliono più dir niente, insegnamene altre. O lascia che me ne stia zitto” (Samuel Beckett, *Finale di partita*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1961). Le parole che Clov rivolge ad Hamm rinviano al tema della crisi della comunicazione che tanto spazio trova nella cultura del Novecento (per l'opera cinematografica di Michelangelo Antonioni si parlò di “incomunicabilità”) e che domina i drammi di Samuel Beckett. Nelle tragedie dello scrittore irlandese il dialogo appare fine a se stesso, svuotato di qualsiasi finalità significativa, e si traduce in un insensato conversare che si propone solo di riempire i tempi morti nelle relazioni individuali. Annamaria Cascetta trova nell'opera di Beckett “ipertrofia della parola. Atrofia del senso.” (A. Cascetta, F. Antolini, B. Cuminetti, C. Bernardi, *I discorsi del teatro, Vita e Pensiero*, Pubblicazione dell'Università Cattolica, Milano, 1982). Esempio in questo senso è il finale di *Aspettando Godot* (1953): “Vladimiro: Allora andiamo? Estragone: Andiamo. Non si muovono” Le parole dei protagonisti indicano che stanno per muoversi ma, nella realtà, restano fermi. È evidente lo scarto tra il dialogo che indica movimento e la realtà concreta che mostra la stasi fisica di Vladimiro ed Estragone. Anche l'idea più semplice, l'invito ad incamminarsi, appare impossibile da comunicare. La parola si rivela inservibile e si distacca dal gesto che sembra contraddirla. Questa inadeguatezza di parole e gesti spinge l'uomo verso il nulla. Questo percorso di distruzione della

comunicazione, partito nel 1953 con *Aspettando Godot* e proseguito con *Finale di partita* (1957) approda ad *Atto senza parole* (1957) in cui il linguaggio viene completamente annullato in favore della pantomima. Nella sua ricerca Beckett viene accostato dalla critica a Eugene Ionesco e Arthur Adamov ai quali era unito “dall'oggetto del loro rifiuto: le convenzioni accreditate del teatro tradizionale francese, l'importanza della parola, la causalità, una certa propensione al realismo e lo sviluppo psicologico dei personaggi” (Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988). Beckett, Ionesco e Adamov rompono con la tradizione naturalista a teatro per avviare l'affermarsi di un teatro astratto. Raccolti sotto la definizione di “teatro dell'assurdo” questi autori non presentano vicende di personaggi, avvenimenti concreti o tesi ideologiche, ma mostrano il progressivo frantumarsi del reale che, come già affermato, inizia con la disintegrazione del linguaggio. I tre grandi autori del teatro dell'assurdo adottano per la loro opera la lingua francese, che è per tutti e tre un idioma d'adozione, essendo Beckett irlandese, Ionesco di origini romene e Adamov di nascita caucasica. La definizione di “teatro dell'assurdo” veniva respinta dagli stessi autori perché secondo Ionesco “l'esistenza è non assurda bensì incredibile” (...) Adamov espresse nei confronti del termine un rifiuto ancora più radicale, giudicandolo sbagliato e irritante: “La vita non è assurda, è solo difficile, molto difficile”, (Marvin Carlson, op. cit.). Per tornare a Beckett, la sua formazione è caratterizzata dagli anni di studio presso il prestigioso Trinity College di Dublino, egli inoltre, in gioventù, aveva avuto l'opportunità di conoscere James Joyce, l'influenza del quale sarà evidente nei suoi lavori. Beckett si trasferisce presto a Parigi dove si appropria della cultura e della lingua



Samuel Beckett (1906 - 1989)

francese. Inizia la sua carriera di scrittore con *Murphy* (1938) seguito dalla pubblicazione di una trilogia di romanzi *Molloy* (1951), *Molloy muore* (1951), *L'innominabile* (1953) nella quale l'autore affronta la questione della solitudine dell'uomo contemporaneo. È il teatro, però, a decretare la fama di Beckett. *Aspettando Godot* ha un enorme impatto sul teatro francese e regala al drammaturgo irlandese un clamoroso successo internazionale. I personaggi della pièce sono presenze fantasmatiche segnate da una paralisi interiore che le condanna all'inazione. La cifra che connota le loro esistenze è quella dell'attesa. L'attesa di un'entità (persona? Avvenimento? Rivelazione Divina?) indecifrabile dal bizzarro nome di Godot. Alla fine il sipario si chiude sul nulla, unica certezza esistenziale. Dopo il trionfo di *Aspettando Godot*, Beckett scrive quello che i critici ritengono il suo capolavoro, *Finale di partita*. La visione pessimistica dell'autore nei confronti del genere umano raggiunge qui il suo apice, il drammaturgo diviene muto di fronte al cinico materialismo e all'ingorda avidità della società contemporanea. Di fronte a un'umanità interessata solo all'affermazione economica e al successo sociale, lo scrittore irlandese opta per fare tabula rasa e costringere i suoi contemporanei a ripartire da zero. In seguito Beckett regala altre due gemme al teatro, *Atto senza parole* e *Giorni felici* (1961). Nel 1969 il drammaturgo irlandese viene insignito del premio Nobel per la letteratura con una motivazione che sintetizza efficacemente il senso del suo lavoro: “Per la sua opera letteraria che, con nuove forme di romanzo e dramma, interpretando la degradazione dell'uomo moderno, raggiunge vertici sublimi”.



“Aspettando Godot” opera teatrale di Samuel Beckett, dramma associato al cosiddetto “teatro dell'assurdo” e costruito intorno alla condizione dell'attesa. La prima rappresentazione si tenne a Parigi nel 1953 al Théâtre de Babylone

Fabio Massimo Penna

Minnie, la fanciulla del west

Nel primo centenario della morte di Giacomo Puccini



Stefano Beccastrini

Introduzione. "Tutti contro Giacomo"

"Tutti contro Giacomo" era il titolo del servizio d'apertura, curato da Alessandro Di Profio, del supplemento *Il Venerdì* di *Repubblica* del 15 marzo 2024, numero 1878. "Sarà suffi-

ciente parlare dell'uomo cordiale, della caccia, dell'affabilità, dell'amico, nulla del resto'. Antonio Puccini fissava nel 1938 la scaletta di un discorso commemorativo". Quel 'resto' sul padre era già ingombrante. "Commerciale. Amante del lusso e dei motori. Fascista. Poi, ci si è messa la *cancel culture*. Misogino. Razzista. Imperialista. E s'infoltisce il rango di chi esige la revisione delle sue opere, dal libretto alla musica. Il centenario della morte di Giacomo Puccini, avvenuta il 29 novembre 1924 a Bruxelles, rischia di riportare a galla diatribe vecchie e nuove". Di tali diatribe, generalmente campate in aria e fondate su bugie o malignità, credo sia meglio fare a meno, godendosi la musica del maestro lucchese e, ogni tanto, lasciar cadere qualche lacrima di sincera commozione (come, di frequente, faccio io). Con questo articolo intendo celebrare di fronte ai lettori di *Diari di Cineclub*, nell'anno del Centenario della sua morte, Giacomo Puccini e le sue opere, parlando soprattutto di una di esse: la più bistrattata di un musicista anch'egli altrettanto bistrattato ossia la meravigliosa *La fanciulla del West*.

1904-1910: un brutto periodo per Giacomo Puccini

Nel 1904, al teatro della Scala di Milano, Puccini aveva presentato *Madama Butterfly*, l'opera che, ispirandosi a un dramma in prosa dello scrittore americano David Belasco, dette inizio anche in lui a quell'interesse per la cultura esotica, non europea, che andava caratterizzando gran parte della più vivace arte del nostro continente (la musica, appunto, come la pittura o la narrativa). Il melodramma giapponese fu un tremendo fiasco, sebbene presto smentito dalle versioni successive a cominciare da quella di Brescia. Nel 1906, peraltro, morì Giacosa ossia il librettista privilegiato di Puccini, il più fidato. Questo lo mise in crisi, in un momento del suo sviluppo artistico orientato alla sperimentazione, appunto, del filone esotico. Cosa fare, cose scrivere, a cosa dare vita dopo la *Madama Butterfly*? Puccini fu tentato da una versione lirica del *Notre Dame* di Victor Hugo, poi da una *Maria Antonietta*, poi da una collaborazione con D'Annunzio che, peraltro, sentiva profondamente lontano da sé. A questi, tutti naufragati, progetti artistici, si sommò un tremendo scandalo familiare (una vicenda portata anni fa, nel 2008, sullo schermo con il titolo di *Puccini e la fanciulla* dal cineasta pisano Paolo Benvenuti). La domestica ventunenne Doria Manfredi si suicidò avvelenandosi. Ella era stata accusata dalla gelosissima

moglie di Puccini, Elvira, di avere una tresca con il marito (fra l'altro, invece, diabetico). L'autopsia comprovò la verginità di Doria. Il fattaccio ebbe pesanti strascichi giudiziari. Puccini ne fu sconvolto tanto che in una lettera all'amica Sybil Beddington scrisse: "Non posso lavorare più! Sono così scoraggiato! Le mie notti sono orribili, ho sempre davanti agli occhi la visione di quella povera vittima, non posso levarmela dalla mente - è un tormento continuo... La mia vita passa in mezzo alla tristezza e alla più grande infelicità... Come risultato *La Fanciulla* si è completamente inaridita - e Dio solo sa quando avrò il coraggio di riprendere il lavoro". Alla fine, in cambio di 12.000 lire, i legali del compositore convinsero i Manfredi a ritirare la causa contro Elvira, che la sentenza di primo grado aveva condannato a una pesante pena detentiva. Così Giacomo poté riprendere la propria ricerca d'un nuovo soggetto per la sua successiva opera. E finì con lo scegliere *La fanciulla del West* di David Belasco, l'autore che già aveva ispirato *Madama Butterfly* (la quale evidentemente, fiasco



Giacomo Puccini (1858 - 1924)



o non fiasco, stava molto a cuore al musicista). *David Belasco: chi era costui?*

Puccini conosceva bene l'opera teatrale di Belasco (il "vescovo di Broadway", com'era chiamato per il suo vestiario sempre similtalare): come già si è accennato poco fa, dal suo dramma *Madama Butterfly*, a sua volta ispirato al racconto omonimo dello scrittore americano John Luther Long, il musicista lucchese trasse il soggetto del proprio melodramma *Madama Butterfly*, dopo che aveva visto, con entusiasmo, la *piece* di Belasco nel giugno del 1900 al Duke of York Theater di Londra. Belasco era nato a San Francisco nel 1853, in una famiglia di origini ebraico/portoghese. Educato da un prete cattolico, aveva esordito sulla scena teatrale a cinque anni di età quale attore e a dodici quale

drammaturgo: a vent'anni aveva già alle spalle una considerevole carriera di uomo di teatro, fatta d'una decina - fra commedie e tragedie - di opere. Alla sua morte, nel 1931, aveva realizzato - in qualità di autore o di regista, di impresario o di attore, di scenografo o di costumista - oltre cento opere teatrali. Un vero factotum del palcoscenico, talvolta anche troppo vulcanico.

Divenne celebre e potente, avviò alla carriera di attore e di attrice numerosi talenti (quali, per esempio, Mary Pickford, prima interprete teatrale eppoi anche cinematografica), diventò persino un personaggio da romanzo (per esempio, nelle pagine di Henry Miller o in quelle di Francis Scott Fitzgerald). Tra le sue opere più memorabili vale la pena di ricordare la commedia *La moglie*, l'epopea western *Il cuore del Maryland*, il già ricordato dramma d'ambientazione giapponese *Madama Butterfly*, la tragedia romantica e d'ambientazione antica *Andrea* e, con strepitoso successo, *The Girl of the Golden West* (*La ragazza del dorato West*) che divenne appunto il melodramma *La fanciulla del West* di Giacomo Puccini. La capacità di Belasco, sia da scrittore che da regista e impresario di drammi e commedie in prosa fu quella di saper portare sul palcoscenico, trasformandoli in arte teatrale, gli stili letterari del suo tempo, per esempio il naturalismo di Emile Zola. Questa operazione, negli Stati Uniti, fu chiamata "naturalismo teatrale" e si basò su uno standard di messa in scena che curava molto i dettagli dell'arredamento, quelli dell'illuminazione, quella degli effetti speciali, quella dell'invenzione di nuove tecnologie per il teatro (oltre che dalla letteratura naturalistica, il linguaggio teatrale di Belasco apprese molto dal nascente linguaggio cinematografico). Puccini,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

per assistere a una rassegna delle sue opere al Metropolitan Opera House di New York, il 9 gennaio 1907 partì insieme ad Elvira per gli Stati Uniti ove soggiornò per due mesi. Colà, dopo aver assistito ad una rappresentazione a Broadway, ebbe l'ispirazione per un nuovo lavoro basato sul *The Girl of the Golden West*, il western/drama fortemente ispirato dal cinema nascente di David Belasco. Complice della scelta, fu senza dubbio la passione di Puccini per l'esotismo (da cui era nata *Butterfly*) e per le innovazioni stilistiche del linguaggio musicale, capaci di andare oltre i confini del melodramma italiano tradizionale.

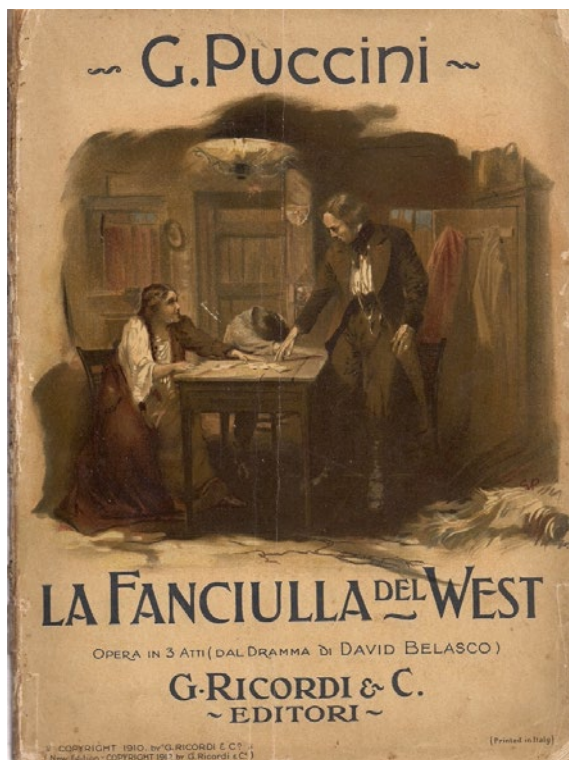
"La fanciulla del West": un capolavoro

La prima della nuova opera (il cui libretto, sul quale un Puccini insoddisfatto dovette a lungo rimettere le mani, fu scritto da Guelfo Civinini e Carlo Zangarini) ebbe luogo, diretto da Toscanini e con Caruso quale tenore, al Metropolitan di New York 10 dicembre 1910, riscuotendo un clamoroso trionfo di pubblico. Tuttavia, non tutti i critici furono d'accordo con il pubblico plaudente: seppur senza stroncarla, parve a molti di loro una anomalia rispetto all'arte pucciniana del vicino passato. La tematica centrale di tutta l'opera, sia drammaturgicamente sia musicalmente, è quella della redenzione dell'uomo, della possibilità di uscire da un'esistenza che non appartiene al personaggio e di costruirsi una vita migliore. Tutto questo, molto insolito nel teatro pucciniano ove siamo abituati alla sconfitta inevitabile del personaggio (generalmente femminile) che lotta contro l'ambiente che lo ospita e che lo sovrasta, è presentato fin dall'inizio: qui è appunto la redenzione lo sbocco inevitabile della vicenda: tutto è costruito nella prospettiva del lieto fine, del trionfo e non della sconfitta dell'amore. Da allora, questa è la valutazione dominante de *La fanciulla del West*: opera anomala, diciamo pure minore, non appartenente al repertorio principale dell'autore. Puccini non condivise mai tale giudizio. Egli sapeva di aver creato un'opera moderna, appunto non tradizionale: per esempio, di elevatissima orchestrazione (la protagonista musicale dell'opera è chiaramente l'orchestra più che il canto: non ci sono arie e romanze nella *Fanciulla*); per esempio il tono drammatico ma non tragico della narrazione (l'opera termina, appunto, con un lieto fine molto hollywoodiano); attenta alle influenze della nuova musica europea (non soltanto di Wagner e soprattutto del *Parsifal*, che è anch'esso opera di redenzione) ma anche di Debussy, di Mahler, di Webern, di Schonberg, di Maurice Ravel e anche di esotismi quali la cultura musicale degli indiani d'America e l'epopea canora del western cinematografico. La vicenda raccontata è quella del classico triangolo amoroso (in tal caso la ragazza Minnie, lo sceriffo Jack Rance e il fuorilegge Dick Johnson detto Ramerrez) ma esso non conduce – come in genere accade nelle precedenti opere pucciniane – alla morte della

protagonista (per esempio, in *Manon Lescaut*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*) o di essa assieme al suo innamorato (come in *Tosca*). In questo caso siamo in California, intorno al 1850 ovvero ai tempi della febbre dell'oro e Minnie, donna coraggiosa, benevola, generosa è la giovane padrona della "Polka", un Saloon sorto ai piedi delle montagne alte e boschive. Ella, per tutti i cercatori d'oro dei dintorni, rappresenta la compagna, la consolatrice, la confidente. Un giorno capita nel Saloon di Minnie il bandito Ramerrez, un crudele pistolero in fondo in fondo dal cuore vulnerabile, Minnie se ne innamora, lo sceriffo Jack Rance – che di Minnie è a sua volta innamorato – cerca invece di catturarlo e di impiccarlo, alla fine Minnie – battendo (barando) a carte lo sceriffo e commuovendo (ricordando loro tutto il bene che ha loro donato nel corso di tanti anni) i cercatori d'oro – riesce a salvarlo e lascia per sempre,



da sx: David Belasco, Arturo Toscanini, Giacomo Puccini



Mille, un vero pioniere del cinema americano, girò ispirandosi al testo di Belasco *La fanciulla del West* (*The Girl of the Golden West*). Del film esiste una copia conservata presso l'archivio della Library of Congress. Perché, dopo di allora, il cinema si è disinteressato dell'opera western di Puccini? Eppure l'interesse di musicista lucchese per il West diventò, a partire dal 1907, un vero e proprio entusiasmo. Proprio in quell'anno, egli scrisse a Giulio Ricordi: "La Girl promette di diventare una seconda Bohème ma più forte, più ardita, più ampia. Ho l'idea d'un scenario grandioso, una spianata nella grande foresta californiana con gli alberi colossali, ma occorrono otto o dieci cavalli a far da comparse". Il compositore – come aveva già saputo fare, seppur con minore radicalità, con il Giappone di *Madama Butterfly* – riuscì a trasformare in musica il contesto ambientale e culturale (in tal caso non nipponico bensì Western) utilizzando materiale folklorico americano, melodie autentiche come quella di Jake Wallace «Che faranno i vecchi miei», il canto dei cercatori d'oro *Doodah doodah day*, danze esotiche quali il *ragtime* o il *bolero*, una ninna-nanna pellerossa. Insomma, prima ancora che Sergio Leone ed Ennio Morricone dessero vita cinematografica al "western all'italiana", Puccini la dette al "western/melodramma italiano"! C'è da rilevare, tuttavia, che – nonostante alle opere musicali del maestro lucchese si siano ispirati oltre cinquanta film (di Carl Koch, Carmine Gallone, Mario Costa, Luigi Magni, Luigi Comencini eccetera eccetera) nessuno di essi è stato dedicato a *La fanciulla del West*. Insomma: fra quei pucciniani distratti che considerano *La fanciulla del West* un'opera minore, anomala, quasi da dimenticare ci sono dunque anche i cineasti? "Colpisce il fatto che questo lavoro, così 'visivo', non abbia incontrato l'interesse dei cineasti" constata Luca Scarlini in *L'opera nell'epoca del cinema: La fanciulla del West*. Cosa ne dicono i cinefili come noi (insomma, i lettori di *Diari di Cineclub*)?

Stefano Beccastrini

cavalcando al suo fianco verso una vita in comune colma d'amore, la valle californiana.

Perché il cinema non si interessa alla Fanciulla? Conclusioni

Al tempo in cui Puccini presentò a New York la sua *fanciulla del West*, il cinema, da poco inventato in Francia, si era ormai diffuso anche negli Stati Uniti. In particolare, il cinema americano – come del resto la letteratura e la pittura di quel grande paese – aveva scoperto il West quale ambiente dal quale era nata l'epopea della nazione che stava diventando la vincitrice morale e industriale, oltretutto di lì a poco anche bellica, della Rivoluzione del Primo Novecento. Capostipite del filone era stato indicato *The Great Train Robbery*, un film muto diretto da Edwin S. Porter ed interpretato da Broncho Billy Anderson. Fu proiettato nel 1903 e risultò così popolare che Anderson divenne una vera star. Nel 1915 Cecil B. De

Il cinema della Tanzania, la nuova Africa nel cinema



Leonardo Dini

La Tanzania è nota nel mondo per la sua natura e per la celebre montagna del Kilimangiaro, la vetta più alta dell'Africa, al centro di un vasto parco riserva naturale. Il cinema della Tanzania, per antonomasia, è noto,

a livello internazionale, come Swahiliwood o Bongo movie, con un gioco di parole sul nome della cultura Swahili, una delle maggiori culture dell'Africa e che coincide con l'espressione Swhaili, diffusa in gran parte dell'Africa dell'est e centrale: lo Swahili è equivalente dell'inglese, come lingua considerata universale e multiculturale, in un'ampia parte del continente africano.

Swahiliwood ha quindi la caratteristica di essere per l'Africa un equivalente di Hollywood, dunque un importante centro di produzione cinematografica e di valorizzazione dei film collegati alla cultura autoctona africana. Superfluo dire quanto questo ruolo sia decisivo, anche per lo sviluppo di tutto il cinema africano attuale e in prospettiva. Ovviamente questo nuovo cinema dell'Africa, pasolinianamente definibile giovane, come il popolo dell'Africa, è anche, culturalmente, millenario, come lo è la cultura Swahili. Questo cinema non ha i mezzi finanziari del cinema occidentale ma proprio per questo dispone della formidabile risorsa della creatività e originalità d'idee, d'invenzioni, e di modi alternativi del fare cinema. Il tutto incentivato poi da una scenografia naturale e geografica imponente e unica, nel contesto africano.

Laghi e monti e parchi dell'Africa dell'Est, sono un mondo a sé, nel continente africano, tanto distanti dai paesaggi desertici del Sahara, del Nord Africa, quanto dai climi e atmosfere dell'Africa del Sud. Anche il nome in gergo cinematografico dei film della Tanzania: Bongo Film, è originale. Si tratta di film essenzialmente diffusi nel formato Dvd. Il sistema del Bongo Movie si è strutturato dal 2011 e curiosamente finora solo pochi film sono entrati nel circuito cinematografico classico. Il centro del mondo cinematografico di Swahiliwood si trova a Dar Es Salaam. Come molte nazioni africane la Tanzania è una ex colonia inglese e risente dell'eredità culturale anglosassone, anche nella sua cinematografia. Tra i film girati in Tanzania vanno ricordati *Le miniere di Re Salomone - King Salomon Mines*, opera del 1950, un classico del cinema internazionale, e il film *Africa Addio*, e la serie tv *Africa: a voyage of discovery*, con Basil Davidson.

Per quanto attiene ai film della Tanzania, soltanto nel 2001 è stato proposto un film tanzaniano alla Academy Award for Best International Feature Film, con l'opera *Maangamizi: The Ancient One*, film in inglese e swahili, diretto da Martin Mhando e da Ron Mulvihill. Nel 2022 invece ha corso



"Le miniere di re Salomone" (1950) di Compton Bennett e Andrew Marton

per l'Oscar *Tug of war*, titolo originale *Vuta N'Kuvute*, di Amil Shivji.

Tra i film drammatici tanzaniani si annovera *Binti*, del 2021, di Seko Shamte. Il film descrive quattro caratteri di donne contemporanee,



"Tug of war" (2021) di Amil Shivji

sviluppati a Dar Es Salaam, in quattro capitoli ispirati ai rispettivi nomi delle donne. L'elaborazione del colore del film è stata realizzata in India e a Los Angeles, e il sound del film in Egitto, una particolarità del film che è stato presentato in molti festival. Altro film da ricordare è *Fatuma*, nome teatrale originale *Hadithi Za Kumecha*, del 2018, diretto da Jordan



"Maangamizi: the ancient" on (2001) di Martin Mhando, Ron Mulvihill

Riber, il film è sequel dell'omonima opera detta *Tuno*. Attrice principale è la tanzaniana Beatrice Taisamo. In generale l'industria cinematografica della Tanzania è in pieno sviluppo, anche grazie alle collaborazioni internazionali e alle nuove regole di investimento emerse in Tanzania nell'agosto 2023. Inoltre quella della Tanzania è una delle cinque maggiori industrie cinematografiche dell'Africa, con Nollywood, Ghallywood del Ghana, Sud Africa, Kenya (con Riverhood), e ha la caratteristica di celebrare la cultura e storia dell'Africa nel suo mood creativo. Tra i primi film storicamente ambientati in Tanzania, va citato *Stanley and Livingstone*, del 1939, film sull'esplorazione dell'Africa del Dr. David Livingstone, il film vede protagonista Spencer Tracy e rappresenta un classico che appartiene alla storia del cinema internazionale.

La natura dei paesaggi della Tanzania è protagonista di grandi documentari: tra i più noti è *Africa: The Serengeti*, del 1994, di George Casey, docufilm girato nel Parco Nazionale del Serengeti, oltre che nel Kenya, e si avvale della narrazione di James Earl Jones. Ugualmente noto è il documentario *Darwin Nightmare*, del 2004, di Hubert Sauper, premiato al Festival di Venezia del 2004. Questo documentario descrive gli effetti sociali e ambientali causati dall'industria della pesca

che sfrutta il celebre Lago Vittoria, lago protagonista anche nei film sull'esplorazione della Tanzania, così come il monte Kilimangiaro. Tra i film commedia, genere meno comune in Tanzania, si può citare *Kiumeni*, del 2017, di Nicholas Marka, film che ha vinto due premi, nel 2017, allo Zanzibar International Film Festival. L'opera descrive, oltre a Dar Es Salaam, sei città tanzaniane, fra cui Mikocheni e Mbezi. Tornando ai film drammatici, si segnalano, sempre in epoca recente, *White Shadow* e *Mapenzi Ya Mungu*, del 2014. Nel Tanganyika, regione del nord della Tanzania, sono stati ambientati film come *Hathari*, film in Technicolor, che descrive lo scenario spettacolare del monte Meru, un vulcano silente; e in tema etnologico *Men of two worlds*, di Thorold Dickinson, il cui plot si riferisce a un compositore nativo di Marashi, in Tanganica, diviso fra

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il vivere a Londra e nel suo paese di origine. Il citato *White Shadow*, nato da una coproduzione fra Italia, Germania e Tanzania, oltre a essere stato scelto nella Selezione della Settimana della Critica, al 70mo Festival di Venezia, nel settembre 2013, ha anche vinto il premio Leone del Futuro, nella stessa edizione, questo film, diretto da Noaz Deshe, che lo ha scritto con James Masson, è stato apprezzato anche nel Sundance Film Festival. Di altro genere, nel 1987, ma con la stessa sensibilità sociale ed umana, il documentario, *Kumecucha*, di Flora M'Mbugu-Schelling: il film parla di alcune donne che realizzano il loro empowerment, mediante gli studi, riuscendo così a essere in grado di produrre un'evoluzione nel contesto sociale.

Storicamente il cinema in Tanzania è presente già prima dell'indipendenza del 1961, con film girati in Tanganyika e a Zanzibar, ma soltanto con l'indipendenza nasce l'industria nazionale del cinema. È il periodo dell'interazione con i filmmaker del SudAfrica, poi a causa dell'apartheid, sostituiti da quelli jugoslavi, nel 1963. Inizialmente vengono realizzate opere a carattere educativo. Dunque solo dopo molti anni, e ormai nel XXI secolo, comincia ad affermarsi nel paese una nuova e autonoma cinematografia: con *Bongoland*, con *Ni Noma*, del regista Karabani, del 2016, un film del genere *dramedy*, quindi un film di commedia drammatica, anch'esso in lingua Swahili. Ne è protagonista l'attrice africana Elisabeth Michael che nel 2013 ha vinto lo Zanzibar Festival, come migliore attrice, per *Women of principles*. Tra gli altri attori della Tanzania si distinguono Steven Kanumba, Kajala Masanja, Mzee Chillo, Wena Sepetu.

Ma la Tanzania è anche conosciuta nel mondo per lo Zanzibar International Film Festival (ZIFF), detto anche Festival dei paesi Dhow, evento che coinvolge tutta l'Africa dell'Est, ogni anno. Creato nel 1997, in coincidenza con la nascita dell'attuale cinema della Tanzania, il festival promuove la crescita del cinema della regione orientale dell'Africa, con il Premio Golden Dhow. Si tratta di un festival multidisciplinare, di tutte le arti. È il maggiore festival artistico dell'Africa, con 5 giurie e 12 premi internazionali e propone sezioni come il Festival dei Festival, Soko Film e Difficult Dialogues. Il festival coinvolge tutta la regione, urbana e rurale, di Zanzibar e include anche un premio Unicef e il Sembene Ousmane Award. Nel 2023, *Eonii*, di Eddie Mzale, ha vinto il festival.

Leonardo Dini



Teatro

Natalino Balasso ci guida alla riscoperta di Ruzante



Giuseppe Barbanti

Natalino Balasso, autore, ma prima ancora autore di testi e instancabile cineasta con i video del suo canale youtube, ci fa riscoprire la grandezza di una delle più importanti figure della storia del teatro italiano, Angelo Beolco detto appunto il Ruzante. "...è senz'altro il più grande autore di teatro che l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare - ha scritto il premio Nobel Dario Fo accomunandolo a Molière - entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia e la disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia". Balasso ha riletto l'intera opera di Ruzante e ne è nato un nuovo e unico testo, Balasso fa Ruzante. Amori disperati in tempo di guerre in cui ha rielaborato "I dialoghi", li ha arricchiti di alcune scene della "Moscheta" ed ha personalmente curato da valente autore la ricomposizione del tutto in una unica drammaturgia. L'intervento del Balasso autore, peraltro, ferma restando l'ambientazione, ovvero il contesto rurale della campagna veneta del 16° secolo, procede su più fronti: da un lato, sul versante della lingua, sia addolcendo il pavano - una variante arcaica della lingua veneta - in cui erano scritti i testi per facilitarne la comprensione nei due personaggi maschili e mutando, invece, radicalmente rotta per il personaggio femminile Gnuia che parla inaspettatamente un fiorentino compito, dall'altro rendendo meno oscuri doppi sensi e circonlocuzioni di più immediata presa sul pubblico odierno. Impressionante è l'attualità delle tematiche che vengono affrontate nell'arco dei novanta minuti scarsi di durata dello spettacolo: l'intreccio di relazioni fra Menato, abbandonato dalla moglie Celestina, e Gnuia, in precedenza legata allo stesso Menato ed ora moglie del più maturo Ruzante porta in primo piano il sempiterno scontro fra la volontà maschile di avere il controllo della donna e l'aspirazione di quest'ultima a godere di margini di libertà e autodeterminazione. E, a questo proposito, il "naturale", il cuore della poetica del Beolco, si prende giustamente il suo spazio in vario modo: non solo gli esibiti impulsi erotici, quasi animaleschi, di Menato e Ruzante - che ancora oggi hanno una efficace ricaduta sul pubblico - ma anche il rifiuto di ipocrisia e doppiezza, laddove l'ambiguità riemerge nelle soluzioni di comodo che, ciascuno dei tre personaggi finisce con l'accettare, ma non nel contesto vitalistico in cui questi approdi maturano. Anche il concetto di fedeltà coniugale spiegato da Ruzante



a Menato - l'importante è che la donna che si "distrarre" ritorni sempre dallo stesso uomo che deve essere molto soddisfatto di questo risultato - da un lato non può non suscitare ilarità nel pubblico, dall'altro offre indubbiamente elementi di riflessione su quanto (poco? tanto? O niente?) sia cambiato nei rapporti fra i sessi nel corso dei secoli. La guerra, poi, è l'altro polo dei "dialoghi" molto "agili" che intavolano i tre personaggi nella seconda parte dello spettacolo: si spazia dall'incidenza che ha sulla esistenza di chi ne è travolto ai diversi modi di convivere in un'epoca, ben lontana dagli odierni scenari in cui la guerra può portare alla distruzione del genere umano. Ancora Ruzante teorizza, evidentemente in contrasto con la visione dei re che vedevano nella guerra un mezzo per affermare e estendere il potere, che l'obiettivo più importante per il soldato è tornare a casa sano e salvo. Anche in questo caso sono le obiezioni dell'ambiguo Menato sull'inopportunità di tornare dalla guerra senza nemmeno un graffio a suscitare in Ruzante prese di posizione che, tenuto conto dei tempi, non possono dirsi lontane dai pacifismi moderni. Certo i contenuti non mancano, ma sono anche percorsi da una comicità graffiante, spesso ai confini del sarcasmo, che ha nella coppia Ruzante - Menato il suo fulcro. Uno spettacolo, insomma, questo che riporta dopo anni di lontananza Ruzante sulle scene a parlare alle giovani generazioni. Forse anche perché la regia di Marta Dalla Via ha particolarmente curato la fisicità dell'interpretazione di Balasso (Ruzante), Andrea Collavino (Menato) e della sorprendente Marta Cortellazzo Wiel che ancor giovane, sottolineava Balasso, è già stata scelta e diretta dai più affermati registi italiani per importati allestimenti. Da non dimenticare per il gradimento del pubblico anche musiche e canzoni molto vicine alla sensibilità dello spettatore odierno.

Giuseppe Barbanti

Fumetti

Se i quaderni dal carcere testimoniano l'infinita tragedia della Palestina: l'arte del racconto di un popolo che (r)esiste

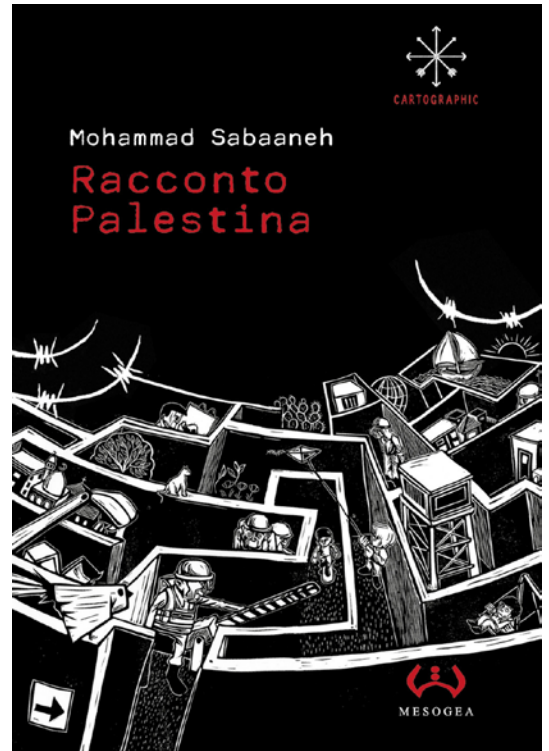


Ali Raffaele Matar

Perché si scrive? Perché si racconta? Giorgio Manganelli direbbe, non senza una punta di ironia, che lo si fa perché non si è capaci di fare altro. Ma se al mondo c'è chi può "fare altro", bisogna rammentare chi

non dispone di alcun altro mezzo all'infuori del racconto. Per Refaat Alareer, ad esempio, raccontare è un atto di vita, di resistenza, di costruzione della memoria. E siccome le storie sopravvivono a ogni esperienza umana, a volte, una patria finisce per diventare essa stessa un racconto. Esattamente come nel caso della Palestina, la cui volontà di (r)esistere è strettamente legata ai racconti che si trasmettono, di generazione in generazione, affinché non si dimentichi cos'era la Palestina prima dell'occupazione di Israele. E, in effetti, il colonialismo agisce proprio sottraendo agli autoctoni il diritto alla memoria, attraverso l'assassinio di ogni pensatore, narratore, testimone o artista. Se non fosse così, non si giustificerebbe in alcun modo l'uccisione mirata del poeta e docente palestinese Refaat Alareer, deliberatamente bersagliato da Israele lo scorso dicembre, a Gaza. A chi ancora nega l'evidenza, il massacro di Alareer dovrebbe far comprendere che far fuori gli intellettuali, le menti che pensano e arricchiscono il tessuto culturale di un popolo, è il più evidente tra i segnali di intento genocida, perché riduce ogni speranza di progresso e priva l'umanità tutta di una voce irripetibile, insostituibile, inestimabile. Non a caso,

prima di scomparire, il poeta aveva lasciato, ai posteri ancora capaci di provare empatia, il monito di raccogliere il suo testimone: "Se dovessi morire, fa che porti speranza, fa che sia un racconto". Un altro artista palestinese capace di smuovere gli animi con i suoi racconti è il fumettista Sabaaneh, che con il suo *Racconto Palestina* (Mesogea, 2023) descrive la tragedia del suo popolo intrappolato su più fronti, costretto a passare costantemente da una prigione all'altra: da quelle classiche, di dimensioni asfissiantemente ridotte, agli invivibili villaggi palestinesi che, sotto occupazione militare israeliana, si sono tramutate nel tempo in vere e proprie prigioni circondate da muri, checkpoint e insediamenti illegali. E così, questo "quaderno dal carcere" a fumetti finisce per diventare una "Mille e una notte" in cui si ribaltano i ruoli: la cella si fa regno del racconto ma Shahriyar non è più un re iracondo bensì un ostaggio palestinese, archetipo del palestinese medio, vittima di un sistema, quello israeliano, che da più di mezzo secolo applica la detenzione amministrativa (la carcerazione preventiva senza alcuna accusa) al preciso fine di strozzare i palestinesi e spingerli a desistere da ogni minima volontà di ribellione o voglia di giustizia e indurli a lasciare la propria terra in modo da inglobarla nella tanto ambita e mai sopita "Grande Israele" che includerebbe tutti i piccoli pezzetti di terra rimasti ai palestinesi. E Shahrazad? Nella penna di Sabaaneh, diventa un morigerato



"Racconto Palestina" Sabaaneh

uccellino che, nell'istante in cui si posa sulla finestra della cella, fa un patto col carcerato: raccontare storie per salvarsi e ricostruire – col segno e il disegno – la mappa della memoria di un popolo che ancora resiste dopo aver subito ogni sorta di sopruso immaginabile e che ha accettato di subire il carcere pur di non lasciare la propria terra. Sabaaneh, attraverso la linoleografia, dà vita a illustrazioni allegoriche, potenti e claustrofobiche ma anche lisergiche e poetiche, che gridano sete di libertà e rivalsa e in cui ogni dettaglio è una storia a sé. Non semplici immagini a corredo di una sequela di racconti ma vero e proprio fulcro dell'opera. Interessante il ruolo della "fotografia" come leitmotiv della narrazione, cornici che si sostituiscono al carcerato per chi lo attende fuori e che consentono a chi è in cella di conoscere i cambiamenti e la crescita dei figli o di parenti e amici scomparsi. In lizza ai premi Comicon 2024 per la miglior traduzione (a cura di Enrica Battista), a metà tra la denuncia di Seth Tobocman e la malinconia delle vignette di Najji Al Ali, *Racconto Palestina* dimostra quanto sia urgente e necessario leggere le opere e ascoltare le voci degli artisti palestinesi, senza il filtro di intermediari terzi. Da accompagnare alla visione di due film palestinesi che raccontano la tragedia delle donne nelle carceri sioniste: *3000 notti* (2015) di Mai Masri e *Bonboné* (2017) di Rakan Mayasi.



Tavole



Tavole

Ali Raffaele Matar

Teatro

Otello, di precise parole si vive

“L'attore dev'essere invisibile, trasparente”
Enrique Vargas



Andrea Verga

Infatti, spiega, se ci accorgiamo che l'attore è bravo vuol dire che non siamo totalmente immersi nell'esperienza poetica, di cui l'attore è solo un canale.

Come applicare queste parole, che condivano, a una personalità e a una grande attrice come Lella Costa?

Lella Costa è brava, bravissima. Lo sappiamo e lo vediamo subito. È brava con la voce, a fare gli accenti. È brava perfino col fiorentino, un vernacolo che a imitarlo nasconde le sue insidie. È brava a parlare veloce, a muoversi sul palco, a cambiare registro e personaggio e a caratterizzare ogni personaggio con un suo tic. Trasmette la sua passione per le storie e per il teatro come spazio poetico e politico, come necessità quasi fisiologica non tanto dell'individuo, ma proprio del corpo della polis.

Ma non è invisibile. Lo spettacolo potrebbe chiamarsi “Lella Costa e Otello” dove non si sa se sia più importante lei o lui. Bene? Male? Sospendiamo il giudizio.

La pièce, infatti, si chiama “Lella Costa. Otello. Di precise parole si vive”. Citazione da Fossati: “Di precise parole si vive, e di grande teatro”.

Le “precise parole” di cui spesso oggi sentiamo la mancanza, che sembrano, quando ci sono, abbastanza smarrite, nel nostro mondo, spesso veloce e sfaticato. Per arrivare alla parola precisa, infatti, è necessario uno sforzo, e un silenzio, che ci sono sempre più difficili.

Lella Costa e Gabriele Vacis tornano, dopo 25 anni, a Otello. Ma lo rinfrescano un po' con varie allusioni al presente. Ha un classico bisogno di essere rinfrescato? Non era classico proprio perché “non ha mai finito di dire quello che ha da dire”, come scrisse Calvino? Certo ma Otello, come ogni opera, ma forse più di altre, è nata come un'opera non di repertorio ma contemporanea, che parlava del suo tempo, con “allusioni e citazioni per noi incomprensibili”

spiega Lella Costa nella Scheda dello Spettacolo. E qui Calvino ci aiuta di nuovo: “È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno”.

Allora si scopre che Otello parla di discriminazione razziale, di femminicidio (parola nuova, tuttora non conosciuta dal mio correttore automatico, ma parola precisa, quindi necessaria), di manipolazione...

Lella Costa mentre racconta la storia procede allo stesso tempo a una raffinata indagine drammaturgica sui tempi e i ritmi in Otello e in Shakespeare, nei personaggi: Iago velocissimo, la banalità del male, intrighi su intrighi, per il puro piacere dell'incastro; Otello lento e solenne, eppure così fragile; Desdemona prima estremamente vivace, poi, dopo la calunnia, come “congelata”. È anche un'attenta ricerca sul linguaggio: «Otello – spiegano Costa e Vacis – è un uomo meraviglioso, ed è un immigrato. È considerato un grande condottiero, si esprime con una proprietà di linguaggio, una cura, quasi una devozione nei confronti della lingua, che non è la sua, non è la lingua con cui è nato. Iago è un mascalzone, un farabutto, un opportunista, un profittatore, ma Iago va veloce, perché quella lingua lì è la sua, ci è nato, la usa, mente».

Iago, andando veloce, come spiega efficacemente Costa, doppia, tripla quei poveri disgraziati che gli stanno attorno. È una grande tragedia sul male, il nome dei due protagonisti già contiene l'inferno in cui finiranno, non per colpa loro, se non per quella loro incapacità di resistere al male, mare che si allarga come una macchia di petrolio nel mare limpido di Cipro: Desdemona e Othello contengono *Demon* e *Hell*, chi l'avrebbe mai detto, belli, giovani, intelligenti e innamorati, com'erano. Costa entra ed esce dalla narrazione, dai dialetti di questo Mediterraneo di cinquecento anni fa che appare più cosmopolita e interconnesso di adesso. Fa incursioni critiche, accenni al presente, come si diceva, anche con la



LELLA COSTA e GABRIELE VACIS
**OTELLO,
di precise parole si vive**



ricerca di applausi facili a scena aperta con le sue annotazioni sulle miserie della politica attuale. Si spara sulla Croce Rossa ma è comunque confortante sentirsi tra persone che condividono inquietudini simili.

Teatro di narrazione, in cui lo spettacolo è narrato più che messo in scena, in cui la finzione teatrale è spesso interrotta, interrogata. Cosa resta alla fine? L'immagine di Desdemona congelata che, stando ferma, spera di riuscire a sparire. La fonologia della lingua veneta con le sue *elle* evanescenti o che a volte si scambiano con le *erre*. Lo stupore di fronte al male che è spesso più organizzato e più strategico del bene ma anche la gratitudine per il genio di Shakespeare. L'amore di Lella Costa per i personaggi anche secondari, come l'ammirevole Emilia, moglie di Iago. La voglia di tuffarsi nel teatro e non uscirne più, come hanno fatto Costa e Vacis.

Andrea Verga

Otello, di precise parole si vive
di Lella Costa e Gabriele Vacis
Scenofonia di Roberto Tarrasco. regia Gabriele Vacis. distribuzione a cura di Mismaonda



Associazione Nazionale di Cultura Cinematografica

A Spoleto il XXX Congresso della FICC

Dal 17 al 19 Maggio Cinema Pegasus



Marco Asunis

In questo inizio anno, del 2024, la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema ha appena concluso una "lunga marcia" caratterizzata da un intenso festival cinematografico durato oltre due mesi, da metà febbraio fino ad aprile. Questo bel progetto culturale ha riproposto per la sua XII edizione il tanto atteso festival "Buon compleanno Faber", che la FICC annualmente organizza prendendo spunto da quanto suggerisce la poetica artistica, ribelle e anticonformista rivolta agli umili del cantautore genovese Fabrizio De André. Immediatamente dopo, facendo seguito a questo intenso e importante appuntamento culturale, nei giorni che vanno dal 17 al 19 Maggio la FICC ha programmato la sua XXX assemblea nazionale.

E' questo un importante appuntamento assembleare che la FICC svolge orientativamente ogni tre anni, con il compito di riunire e far incontrare tutti i rappresentanti dei circoli del cinema presenti nel territorio nazionale, ma non solo in questo. Difatti, seppure sia questo un appuntamento assembleare di particolare importanza che vedrà riunirsi i responsabili degli oltre 150 circoli del cinema della FICC, sarà l'occasione anche di incontrare i nostri operatori culturali che operano in

Istria, Slovenia, Serbia e a Monaco di Baviera

in Germania, quindi del territorio europeo. La visione ampia di una storia associazionistica nazionale ed internazionale sarà al centro del dibattito dell'assemblea grazie anche a una nutrita presenza di ospiti, a iniziare da quella di Joao Paulo Macedo presidente della prestigiosa IFFS International Federation of Film Societies, che dal lontano 1947 riunisce tutti i cineclub del mondo.

Ma gli obiettivi principali di questa assemblea saranno quelli di fare il punto, anzitutto, sullo stato dell'associazionismo culturale cinematografico nel nostro Paese con l'intento di rilanciarne l'attività culturale cinematografica generale, a iniziare da quei territori con maggiore sofferenza di partecipazione e presenza. Naturalmente in questo importante confronto dialettico non apparirà di second'ordine l'impegno per il rinnovo delle cariche e l'elezione del nuovo gruppo dirigente, che anzi agli obiettivi programmatici e al rilancio dell'attività culturale dovrà uniformarsi. Gli incontri assembleari si svolgeranno tutti nella prestigiosa Sala cinematografica Pegasus di Spoleto di Piazza Bovio, 1, ospiti e delegati tutti coadiuvati dal nuovo circolo del cinema FICC che li opera.

L'assemblea generale della FICC sarà anche l'occasione per rivisitare con la memoria la storia della Federazione e dei suoi protagonisti, a iniziare dai padri fondatori. E' a partire dal loro tempo, dai valori democratici nella ricostruzione di un paese che usciva dalle macerie lasciate dal fascismo e dalla devastazione di

una tragica guerra mondiale, è da lì che prende piede la nostra una storia. Una storia che abbiamo ancora oggi la necessità ed il dovere di perpetuare. Una storia quindi che viene da lontano, che intreccia i bisogni fondamentali dell'uomo verso una sua partecipazione attiva alla vita pubblica, rivolta alla necessità di organizzare un tessuto associativo fondamentale per un pubblico che lavora per la propria crescita e autodeterminazione. Sono questi i principi basilari che si muovono su quel terreno rivolto alla crescita e alla formazione di un nuovo pubblico, che di questi valori vuole fare tesoro e pratica. E' su queste basi che si è mossa dal dopoguerra ad oggi, una storia ricca di attività culturale cinematografica e di straordinari intellettuali. A iniziare dai suoi primi presidenti che di questa storia sono stati importanti protagonisti: il regista Antonio Pietrangeli, l'intellettuale gobettiano torinese Franco Antonicelli e Cesare Zavattini che non ha bisogno di nessuna presentazione. Con loro emerge un'epoca pionieristica non priva di difficoltà e generose illusioni, quella che va dagli anni '50 e '60. Un tempo di cultura e di politica ricco per la FICC di un popolo e di tante belle figure culturali del nostro paese, come, ad esempio, quelle di Callisto Cosulich, Carlo Lizzani o di Virgilio Tosi che di questa epopea molto ha lasciato nel suo straordinario libro *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*. E ancora tantissimi altri di questa generazione hanno messo

segue a pag. successiva

CONGRESSO 2024

17 - 18 - 19 MAGGIO
SPOLETO (PERUGIA)



FICC

FEDERAZIONE ITALIANA DEI CIRCOLI DEL CINEMA



FICC Federazione Italiana dei Circoli del Cinema



www.ficc.it

segue da pag. precedente

le radici nella storia della FICC, come Cecilia Mangini e Lino Del Fra, diventatone il marito dopo averla conosciuta nello storico VI congresso della FICC a Orvieto che elesse Cesare Zavattini presidente nazionale (già trattato su DdC con articoli del sottoscritto e di Cecilia Mangini ved. www.cineclubroma.it/images/Diari_di_Cineclub/edizione/diaricineclub_030.pdf). Ma ancora innumerevoli altre personalità della cultura italiana appartengono a quei ricordi, lasciando una testimonianza indelebile alle generazioni successive. Come quelle di Filippo Maria De Sanctis e Riccardo Napolitano che hanno caratterizzato le loro presidenze con le politiche culturali della FICC dagli anni '60 fino agli anni '90.

Ci presentiamo perciò alla XXX assemblea generale della FICC a Spoleto con questo straordinario bagaglio di storia e di memoria. Storia e memoria che indubbiamente ci appartengono come nostra prima linfa, stella polare per superare tutte le avversità più difficili di questo nostro tempo. In questo senso ci è sembrato doveroso inserire nel programma della prossima Assemblea nazionale di Spoleto due momenti particolari di riflessione. Quello del ricordo della figura di Riccardo Napolitano e del suo impegno sociale come regista, proponendo la visione di un suo documentario sulla condizione manicomiale in Italia realizzato alla fine degli anni '60 dal titolo, "1904, n. 36". E poi quella di ricordare la figura nel trentennale della sua scomparsa di Fabio Masala, fondatore della Società Umanitaria di Cagliari e della Cineteca Sarda. Una storia quella di Fabio Masala che non possiamo non legare alle pubblicazioni, teorizzazioni e pratiche dell'autoformazione del *nuovo pubblico* sviluppate in particolare con Filippo Maria De Sanctis. Insieme, loro due, parteciparono in qualità di delegati italiani per la FICC al congresso IFFS di Tabor nel 1987, presieduto dal nostro indimenticato Carlo Lizzani che della IFFS ne era il presidente. Furono loro due, Fabio e Filippo, i principali protagonisti nel voler far approvare da tutta l'assemblea il fondamentale testo sulla *Carta dei Diritti del Pubblico*, la meglio nota *Carta di Tabor*, bussola ancor oggi importante per tutto l'associazionismo di cultura cinematografica.

Marco Asunis
Presidente FICC



www.ficc.it



Sala Pegasus di Spoleto, già Premio Lizzani della Mostra del Cinema di Venezia 2018 come esercente cinematografico dell'anno. Sarà la sede del XXX congresso FICC 17-19 maggio 2024. La sala, situata in Piazza Bovio, 1 una monosala di 78 posti ospitata all'interno di una chiesa medioevale sconsacrata, nel centro storico di Spoleto, in Umbria. La sala è contraddistinta da una programmazione di qualità, un cinema che propone cicli, retrospettive, incontri e che è ormai un punto di riferimento culturale per la città.



Una parte dei delegati FICC e IFFS al corso di autoformazione per i 70 anni delle due Federazioni e i 30 anni della Carta di Tabor per i diritti del pubblico. (Foto di Mario Sanna)



Ostia Antica. Corso di autoformazione della Ficc – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Dicembre 2015. Foto di gruppo al termine della cerimonia laica in memoria di Pier Paolo Pasolini al parco letterario dell' idroscalo di Ostia dove venne ucciso il poeta (foto di Luigi Zara)

La letteratura di pace contro gli orrori della guerra



Maria Rosaria Perilli

“La deformità che nella guerra, fra le tante ripugnanti, ripugna di più è di sovvertire una legge sacra della natura: quella che siano i figli a piangere i padri e non i padri a piangere i figli”. Così scriveva Gesualdo Bufalino nel lontano, ma neppure lontanissimo, 1987. Nella frase, tratta da *Il malpensante*, è racchiusa tutta la bestialità della guerra che dalla notte dei tempi ha messo in ginocchio il genere umano, mandando a morte i giovani, facendo strage di bambini, uccidendo volontari, privando chiunque del proprio futuro. Ogni conflitto, dal più antico al più recente, ha portato a questo raccapricciante risultato, eppure, nonostante le tante belle intenzioni, si torna sempre lì. “Pace” è una parola che da parecchio il mondo occidentale dava quasi per scontata ritenendola una realtà, e invece da quando le basi della stabilità europea sono state poste in discussione, il 24 febbraio 2022, dall’attacco di Putin all’Ucraina, ecco che tutto si è ribaltato e dunque una riflessione sui concetti di concordia e rispetto diventa non solo necessaria, ma anche improrogabile. Dopo lo sgomento e l’incredulità iniziale, da oltre due anni viviamo infatti come abituati, ascoltare le notizie dei giornalisti, siano essi a Kiev o in Israele – non dimentichiamo appunto la guerra di Gaza, iniziata il 7 ottobre 2023 – sul momento ci smuove quel pizzico inevitabile ma poi si ritorna alle proprie occupazioni, praticamente “assuefatti” alle immagini di violenza e agli orrori. Alla morte. Perché sì, si muore ogni giorno e su ciò bisogna riflettere, meditando insieme anche sul tema dell’accordo tra i popoli (ci sono altre decine di combattimenti regionali in corso sparsi in diversi continenti). La pace, insomma, argomento che può sfuggire all’analisi geopolitica ma non alla letteratura, che fortunatamente da secoli tiene alta la bandiera della fratellanza e offre interessanti spunti sulla possibilità di evitare future guerre. Leggendo le storie, i memoriali di chi ha vissuto il campo di battaglia, i romanzi ispirati a quei momenti, ne cogliamo la disperazione comune, la profonda convinzione dell’assurdità di ogni conflitto, e sorge spontanea la domanda: «Possibile che non si riesca a fermare un simile abominio? Possibile che ancora oggi gli interessi di pochi, interessi che vedono il potere quale motivo scatenante, siano sempre più importanti delle vite di milioni di persone?» Tanti autori, in modi e tempi diversi, si sono occupati della guerra, alcuni raccontandola in prima persona, altri analizzandola a posteriori, e altri addirittura tentando, attraverso la scrittura, di liberarsi del suo peso insopportabile. Si tratta di libri per lo più famosi, è vero, quale ad esempio *Se questo è un uomo* di Primo Levi, coinvolgente testimonianza di quanto vissuto dall’autore nel

campo di concentramento di Auschwitz, o *La pelle* di Curzio Malaparte, in cui vediamo come dall’ottobre 1943, quando gli eserciti alleati, convinti che un popolo vinto non possa che essere un popolo di colpevoli, sono entrati come liberatori nella città di Napoli, questa si è trasformata in un inferno, o *La storia* di Elsa Morante, affresco sugli eventi della Seconda guerra mondiale visti con gli occhi dei protagonisti e della popolazione ferita che si muove tra i quartieri romani martoriati dai bombardamenti e le borgate di periferia affollate da poveri. Seconda guerra mondiale, appunto, è quasi sempre questa a cui ci si riferisce quando pensiamo alla letteratura, ma in realtà c’è anche il Vietnam di *Niente e così sia* di Oriana Fallaci, che vi giunge quale inviata de “L’Europeo” e può assistere ai tanti orrori annotati giorno dopo giorno sul suo diario, e c’è la corrispondenza di Tiziano Terzani da Kabul, Peshawar, Quetta, ma anche da Orsigna, Firenze, Delhi e dal suo rifugio sull’Himalaya, *Lettere contro la guerra* poi raccolte in un volume che porta lo stesso titolo e insegna che bisogna invertire la rotta, che i conflitti non portano da nessuna parte se non ad altri, identici scenari di morte. E poi Gino Strada, fondatore di Emergency, l’associazione umanitaria italiana per la cura e la riabilitazione delle vittime di guerra e delle mine antiuomo, con le cronache di chirurgo nei Paesi devastati dai conflitti. Il suo libro, che spiega la realtà terribile della guerra per invocare la necessità della pace, porta in copertina quasi un ossimoro: il titolo, *Pappagalli verdi*, che fa pensare a qualcosa di gioioso e colorato, e subito sotto la foto di un ragazzino ferito, forse rimasto cieco, disteso su una barella. Eppure, come enunciava Voltaire nel suo *Trattato sulla tolleranza*, dovremmo capire che sono maggiori i punti in comune tra gli uomini rispetto a quelli che li rendono diversi, e convivere senza farsi accecare dal fanatismo sarebbe un



vantaggio per tutti sia a livello di coesistenza pacifica che di benessere economico. Pubblicata in Francia nel 1763, quest’opera rappresenta un testo fondamentale della riflessione sulla libertà, sul rispetto delle opinioni e delle credenze altrui e di quelle caratteristiche che oggi ci permettono di identificare una società come civile andando al di là delle differenze culturali e storiche, un po’ come insegnano i sette saggi di Frederic Lenoir ne *L’anima del mondo*. Provenienti dai quattro angoli del pianeta, essi si incontrano in un luogo sperduto fra i monti del Tibet per trasmettere a due giovani le chiavi della saggezza universale, lasciandosi ispirare dall’Anima del Mondo, la forza misteriosa e buona che mantiene l’armonia dell’universo. Diversità e conoscenza non devono dividerci, piuttosto unirli, sono infatti le armi più potenti a disposizione dell’umanità, e solo una società aperta a voci differenti, ci dice Carolin Emke in *Contro l’odio*, può realizzare una democrazia piena. Naturalmente questa è una breve lista, e se dovessimo trovarci nella necessità di rivolgerci ai più piccoli nessuna delle opere citate potrebbe essere adatta. In tal caso basterà chiedere aiuto a *Uno e sette* di Gianni Rodari, libro illustrato che narra la storia del bambino che è sette bambini, ognuno dei quali ha un suo nome e vive in un Paese diverso. Qualcuno è bruno, qualcuno biondo, qualcuno ascolta film in spagnolo e qualcun altro in inglese. Ma sono



lo stesso bambino, perché tutti ridono nella stessa lingua. E proprio in questo “ridere nella stessa lingua” si racchiude un messaggio di eguaglianza in grado di superare ogni confine e che poi è il messaggio di tanta letteratura capace di insegnare a essere migliori, capace di insegnare la pace. E la pace, come affermava con semplicità Walt Whitman, è sempre bella.

Maria Rosaria Perilli

Abbiamo ricevuto

Una grazia sconosciuta

Giovanni Cocco
Editoriale Scientifica

“Sembra che Vigo lavorasse continuamente in questo stato di trance e senza perdere nulla della sua lucidità. Si sa che era già malato mentre girava i suoi due film...
[...]

A un suo amico che lo consigliava di non stancarsi, di risparmiarsi, Vigo rispose che sentiva che il tempo non gli sarebbe bastato e che doveva dare tutto e subito».
(François Truffaut, *I film della mia vita*)

“Gli eventi mi stavano suggerendo di dare retta al mio istinto: per comprendere la vera natura di Jean Vigo e del suo cinema era necessario abbattere qualsiasi tipo di sovrastruttura, e liberarsi da ogni forma di ideologia. Solo così avrei potuto avere accesso al miracolo della vita unica e irripetibile di un uomo che, solo e contro tutti, si era imposto all'attenzione del mondo intero, arrivando a modificare l'immaginario di un'intera generazione di cineasti e, di conseguenza, di milioni di spettatori.”

Jean Vigo è stato uno dei geni del Novecento. La sua breve vita e la sua carriera cinematografica – quattro film girati in quattro anni, per un totale di due ore e mezza di regia capaci di cambiare per sempre la storia del cinema – diventano la magnifica ossessione dell'autore, che si mette sulle tracce del regista parigino durante un soggiorno a Nizza nel 2016, l'anno della strage del 14 luglio.

La Costa Azzurra e Parigi sono le due tappe principali da cui prende forma, come in un coinvolgente biopic, la vicenda umana e artistica del regista nella Francia degli anni Venti e Trenta.

L'incontro nel sanatorio alpino di Font-Rameu con Elisabeth «Lydou» Lozinska, la malattia, le prime esperienze nel mondo del cinema, il matrimonio a Nizza, i primi due



Jean Vigo (1905 - 1934)

cortometraggi, la nascita della figlia Luce, infine il trasferimento a Parigi, dove Jean realizza *Zero in condotta* e muore tra le braccia dell'amata moglie lasciando incompiuto il suo capolavoro, *L'Atalante*, girato interamente a bordo di una

chiatta che solca le acque della Senna: ogni evento legato alla biografia di Vigo emerge vivido tra queste pagine, con toni drammatici e da commedia romantica insieme, alternandosi con l'autobiografia di chi racconta, che si specchia nell'oggetto di una ricerca in cui la vita dell'altro si trasforma, inesorabilmente, in indagine e scoperta di sé, di quella «grazia sconosciuta» che è la misteriosa scintilla di ogni passione.

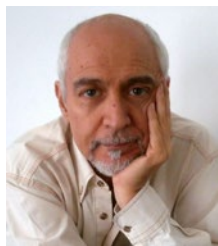


Una grazia sconosciuta
Giovanni Cocco
Editoriale Scientifica
Collana S-Confini diretta da

Fabrizio Coscia
Pagine: 208
Prezzo: 15,00
ISBN: 9791259768797 - Pubblicazione: 15 aprile 2024

I dimenticati #108

Luise Rainer



Virgilio Zanolla

Non si può definire 'dimenticata' un'attrice che ha vinto due premi Oscar consecutivi come migliore protagonista femminile (record eguagliato solo da Spencer Tracy nel 1938 e '39, Katharine Hepburn nel 1968 e '69, e Tom Hanks nel 1994 e '95; conseguito inoltre prima d'aver compiuto i trent'anni d'età, precedendo in questo primato Jodie Foster e Hilary Swank); considerando come in una carriera d'attrice durata ben settant'anni (settanta-sei, se si aggiungono le interpretazioni teatrali e televisive) il suo contributo alla settima arte si è limitato alla partecipazione a soli diciassette film. Eppure, se in Germania, Stati Uniti e altri paesi di grande tradizione cinematografica la Rainer occupa lo spazio che le compete, in Italia lo spettatore ne ha ben scarsa contezza; ciò è dovuto anzitutto al fatto che le principali pellicole in cui ella lavorò hanno avuto scarsissime presenze televisive, e nel pur immenso e variegato spazio del web attualmente se ne trovano pochissime, solo in lingua inglese.

Prematura di due mesi, Luise Rainer era nata a Düsseldorf, in Renania, il 12 gennaio 1910, secondogenita e unica femmina dei tre figli di Heinrich e di Emilia Königsberger. Il padre, molto legato a lei e morbosamente possessivo, era orfano e apparteneva a un'agiata famiglia ebraica; aveva trascorso la fanciullezza presso uno zio nel Texas, rientrando in patria anni più tardi per occuparsi di import-export; la madre era pianista, da lei ricordata come «una donna calda e intelligente e profondamente innamorata di suo marito». Dopo Düsseldorf, i Rainer si spostarono ad Amburgo, quindi lasciarono la Germania per trasferirsi a Vienna, e, più tardi, vissero in Svizzera. All'età di sei anni, assistendo allo spettacolo d'un circo Luise s'innamorò di quel mondo. Era una bimba sveglia e ricca di energia fisica, che crescendo mise a frutto nello sport, vincendo alcune gare di corsa a scuola e mostrandosi provetta alpinista. Pian piano il suo interesse s'indirizzò verso la recitazione, tanto che a sedici anni, mentre la madre si trovava a Düsseldorf, col pretesto di recarsi da lei, una volta nella città natale si presentò al Teatro Dumont per sostenere un'audizione alla celebre scuola di teatro di Louise Dumont, tramite la quale nel '28 esordì in palcoscenico come Wendla in *Risveglio primaverile* di Franz Wedekind.

Poco tempo dopo, grazie alle spiccatissime doti d'interprete la giovanissima aspirante attrice entrò nell'ensemble di giovani di talento che il celeberrimo regista Max Reinhardt aveva riunito a Vienna al teatro Josefstadt: ne facevano parte anche gli attori Hans Albers e Peter Lorre e i futuri registi Otto Preminger e

Wilhelm Dieterle. Le sue prime interpretazioni spinsero più d'un critico a vaticinarle una promettente carriera. Negli anni che seguirono, si segnalò in *Madeimoselle* di Jacques Deval, *Uomini in bianco* di Sidney Kingsley, *Santa Giovanna* di George Bernard Shaw, *Misura per misura* di Shakespeare e *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Nel frattempo, nel '32 aveva esordito nel cinema, nella commedia degli equivoci *Desiderio 202* (Sehnsucht 202) di Max Neufeld, interpretando Kitty, una ragazza in cerca di lavoro, che viene scambiata per Magda (Magda Schneider), una milionaria che è invece a caccia di un marito. Seguirono, quell'anno stesso, *Madame hat Besuch* di Carl Boese, con Attila Hörbiger, Herbert Hübner e Hans Olden, e nel '33 un'altra commedia, *Heut kommt's drauf an* di Kurt Gerron, con Hans Albers ed Oskar Karlweis, ambientata nel mondo del jazz europeo, dov'ella era Mari-ta Costa, la direttrice di una banda musicale formata da sole ragazze; questa pellicola, distribuita nei paesi anglosassoni col titolo *Today Is the Day*, scandalizzò il futuro ministro



della Propaganda nazista Joseph Goebbels, che la definì «terribile spazzatura»: certo anche a motivo del fatto che, oltre a Luise, vi lavorarono altri artisti ebrei, a partire dal regista: non a caso, undici anni dopo il povero Gerron avrebbe perso la vita nel campo di concentramento di Auschwitz.

Nel frattempo, Luise s'era profondamente innamorata di un alto ufficiale dell'Aeronautica Militare Italiana, cedendo al suo assiduo corteggiamento: ma quando questi perse la vita in un incidente aereo finì per lasciarsi sedurre da suo fratello. In quelle settimane del tardo autunno 1934 venne chiamata a lavorare negli Stati Uniti: Phil Berg, un talent scout della Metro Goldwyn Mayer, assistendo alla recita di *Una tragedia americana*, versione teatrale dell'omonimo romanzo di Theodor Dreiser, restò colpito dalla sua straordinaria bravura, e persuaso d'aver scoperto una nuova Garbo le

offrì un contratto di tre anni ad Hollywood. Senza mostrare grande entusiasmo (all'epoca era il palcoscenico a darle le maggiori soddisfazioni) Luise accettò, anche perché, scopertasi incinta, desiderava sottrarsi alla scabrosa situazione: così, il 9 gennaio 1935, s'imbarcò col suo cane Johnny sull'"Île de France" diretto a New York.

Quando raggiunse la Mecca del cinema, il patron della MGM Luis Burt Mayer, il suo geniale braccio destro Irving Thalberg e lo story editor Samuel Marx avevano visionato alcuni film da lei interpretati, ricavandone un'ottima impressione. Bruna e flessuosa, occhi fondi vivaci e sognanti e magnifico sorriso, Luise era dotata di garbo e freschezza e di un'invidiabile eleganza naturale. È certo che, nel più stretto anonimato, dovè abortire; Mayer le assegnò subito un'insegnante d'inglese, l'attrice Constance Collier, che le permise rapidamente di avere padronanza della lingua e una dizione più che soddisfacente.

Pochi mesi dopo Luise debuttava nel cinema americano nella commedia romantica *La modella mascherata* (Escapade) diretta da Robert Zigler Leonard, a fianco di William Powell. La pellicola era il remake del film *Mascherata* (Maskerade) di Willi Forst, una commediola tedesca uscita neppure un anno prima: ella ottenne la parte per la rinuncia di Myrna Loy, quando la lavorazione era già avviata da settimane, e se la cavò egregiamente, suscitando molto interesse tra pubblico e stampa. Nonostante ciò, quando assisté alla proiezione d'anteprima dell'opera fuggì dal cinema sconcertata: «Sullo schermo sembravo così grande e dalla faccia piena, era orribile» ricordò tempo dopo.

Il secondo impegno professionale dell'attrice renana per la MGM fu in un altro film diretto da Leonard, *Il paradiso delle fanciulle* (The Great Ziegfeld, '36), biografia musicale del celebre impresario Florenz Ziegfeld (William Powell), nella quale ella impersonò l'attrice e cantante polacca naturalizzata americana Anna Held, prima moglie di Ziegfeld; nel cast c'era anche Myrna Loy, nel ruolo dell'attrice Billie Burke, seconda moglie dello stesso. Per affidarle la parte, Thalberg dovè persuadere Mayer, che la riteneva troppo modesta per Luise, essendo quest'ultima «ormai una star»: ma ella l'accettò convinta, e da figura tutto sommato secondaria rese quel personaggio memorabile, raggiungendo il culmine dell'espressività nella scena in cui, parlando al telefono con l'ex marito, si congratulava con lui per le sue seconde nozze: quel suo mantenere il dialogo con Ziegfeld in bilico tra l'ostentata allegria e lo sconforto, per poi, al termine del colloquio, sciogliersi in lacrime, impressionò tutti. William Powell, che la stimava moltissimo, la definì «un'artista creativa» che «pensa a ogni sfumatura di emozione per farla sembrare vera». La sera dell'assegnazione degli Oscar lei era rimasta a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente
 casa, non immaginando di vincere: invece, il premio 1937 per la migliore attrice protagonista andò proprio a lei, che s'impose su Irene Dunne, Gladys George, Carole Lombard e Norma Shearer; così, Mayer dovette inviare in gran fretta a prenderla il responsabile della pubblicità MGM Howard Strickling. A Luise venne assegnato anche il New York Film Critics Circle Award for Best Actress.

Il suo successivo impegno cinematografico fu quello che le meritò il secondo Oscar: la parte della contadina cinese O-Lan nel drammatico *La buona terra* (The Good Earth, 1937) di Sidney Franklin, tratto dall'omonimo romanzo di Pearl Sydenstricker Buck appena premiato con il Pulitzer per la narrativa. Quasi agli antipodi di quello di Anna Held, il ruolo era quello d'una donna di poche parole, umile e sottomessa al marito Wang (Paul Muni). Anche stavolta, Thalberg dovette pensare parecchio per convincere Mayer che per quel personaggio Luise era perfetta: lei stessa, per raggiungere la massima verisimiglianza con una donna cinese rifiutò d'indossare una maschera di gomma dai tratti orientali, affidandosi a sapienti truccatori. La lavorazione del film fu segnata da due tragici avvenimenti: il suicidio del regista George William Hill, al quale la produzione aveva inizialmente affidato l'opera, e la morte improvvisa di Thalberg - a soli trentasette anni, per un attacco di cuore -, a cui poi *La buona terra* venne dedicato; la perdita di Thalberg costituì per Luise un colpo fortissimo, per la sintonia che la legava a lui. Con la sua prova drammatica nell'Academy Award 1938 la nostra attrice mise in fila Irene Dunne, Janet Gaynor, Barbara Stanwyck e una certa Greta Garbo. Luise considerò sempre questa parte come uno dei «più grandi risultati» della sua carriera nella settima arte.

Per la nuova regina di Hollywood - che nel frattempo si era sposata col drammaturgo, regista e sceneggiatore Clifford Odets, anch'egli d'origine ebraica - sembravano aprirsi nuove stimolanti prospettive, ma purtroppo non fu così. Dopo un paio di progetti abortiti, Luise interpretò la contessa Olga Mironova nel thriller romantico *I candelabri dello zar* (The Emperor's Candlesticks, '37) di George Fitzmaurice, per l'ultima volta a fianco di William Powell, quindi offrì un'altra grande prova attoriale nel melodrammatico *La grande città* (Big City, '38) di Frank Borzage, vestendo i panni di Anna Benton, la moglie del tassista Joe (Spencer Tracy), che a causa di contrasti tra compagnie di taxi, essendo straniera rischia d'essere rimpatriata. Risalgono al '38 anche altri tre film, che per lei furono gli ultimi col marchio MGM: il drammatico *Frou Frou* (The Toy Life) di Richard Thorpe, accanto a Melvyn Douglas e Robert Young, dove incarnò la protagonista Gilberte Brigard detta 'Frou Frou', la biografia musicale *Il grande valzer* (The Great Waltz) di Julien Duvivier, in cui impersonò Poldi Vogelhofer, moglie del compositore Johann Strauss jr. (Fernand Gravey), e il dramma sentimentale *Passione ardente* (Dramatic School) di Robert Bruce Sinclair, con Paulette Goddard, Lana Turner,

Alan Marshal e Genevieve Tobin. Film accolti piuttosto bene: soprattutto *Il grande valzer*, in realtà un po' melenso, che costituì l'ultimo grande esito dell'attrice.

Ella infatti, che non amava lo «stile di vita



Luise Rainer con Spencer Tracy (*La grande città*, 1938)



Luise Rainer con William Powell (*Il paradiso delle fanciulle*, 1937)



Luise Rainer con William Powell (*I candelabri dello zar*, 1937)



Luise Rainer e il patron della MGM Luis Burt Mayer

glamour di Hollywood», alla MGM si sentiva «un cavallo in una stalla» e non gradendo apparire nelle commedie, preferiva ruoli anche circoscritti ma impegnativi: mentre Mayer la vedeva esattamente al contrario. Sicché un giorno, benché avesse firmato da poco un impegno settennale con la MGM, Luise si recò dal gran capo e affrontò la questione: - *Devo smettere di fare film, la mia fonte si è prosciugata. Lavoro dall'interno verso l'esterno ma dentro non ho più niente da dare.* - Quando Mayer le chiese di sedersi sulle sue ginocchia come facevano molte sue attrici lei appuntò: - *Non ha comprato un gatto in un sacco.* - Imbestialito, lui la congedò con queste parole: - *Ti abbiamo creato e ti distruggeremo.* - Ella replicò fredda: - *A crearmi è stato Dio, non lei.*

Luise si trasferì a New York, per vivere col marito, che lavorava con il Group Theatre: ma tra loro le cose non andarono bene fin dall'inizio, tanto che Odets si consolò subito con l'attrice Frances Farmer; lei inoltre si scoprì di nuovo incinta, e senza dire nulla al coniuge si sottopose a un nuovo aborto. Nel maggio '40 i due divorziarono. Luise tornò a dedicarsi al teatro, interpretando nuovamente la *Santa Giovanna* di Shaw. Fu soprattutto grazie a lei se nel '42 Bertold Brecht poté fuggire negli Stati Uniti, dove l'anno seguente, su suo suggerimento, scrisse il dramma *Il cerchio di gesso del Caucaso*. Data al '43 anche l'ultimo film hollywoodiano dell'attrice: il bellico *Hostages* di Frank Tuttle, a fianco di Arturo de Córdova, che venne prodotto dalla Paramount.

Nel '46 sposò l'editore Robert Knittel, dal quale l'anno seguente ebbe la figlia Francesca, e per la circostanza si convertì al cattolicesimo. La loro unione fu solida, ma venne messa a dura prova quand'ella apprese che i genitori di lui erano simpatizzanti nazisti: tanto che quando la cosa si riseppe negò di prestarsi alla loro riabilitazione, e chiese addirittura il divorzio dal marito. La coppia visse tra la Svizzera e Londra: Luise lavorò in teatro, apparendo in alcuni sceneggiati e altri programmi televisivi. Si dedicò anche alla pittura, e ricusò varie proposte cinematografiche, tra cui quella di Fellini per un ruolo ne *La dolce vita*. Soltanto nel 1997, ottantasettenne, apparve nel ruolo della nonna nel dramma romantico *The Gambler* di Karoly Makk, tratto dal romanzo *Il giocatore* di Dostoevsky, e nel 2003 fu se stessa in *Poem: Ich stezte den Fuß in die Luft und sie trug* di Ralf Schmerberg, parlando in tedesco sullo schermo per la prima volta dopo più di settant'anni.

Rimasta vedova nel 1989, da allora ha vissuto a Londra, nel quartiere di Belgravia, al 54 di Eaton Square, in un appartamento abitato in precedenza da un'altra vincitrice di due Oscar: Vivien Leigh. Luise si spense il 30 dicembre 2014 a causa di una polmonite, tredici giorni prima di festeggiare il suo centocinquantesimo compleanno. La Hollywood Walk of Fame le ha dedicato una stella al 6300 dell'Hollywood Boulevard.

Virgilio Zanolla

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



Carmen De Stasio

Nella mutevolezza delle facoltà delle arti, la fotografia svolge un ruolo preponderante rispetto a qualsiasi rigidità, proiettandosi in un andamento che recupera il visto in una dimensione soggettuale, così esplicitando il carattere estetico del visibile attraverso l'occhio di chi guarda, in una tendenza polimorfica contro qualsiasi contraffazione. A trarne giovamento è l'azione che, dalla fotografia, si estende all'esperienza cinematografica quale momento lungo da cui si irradia un'identità talora simbolica.

Nel nostro viaggio alla ricerca delle prospettive cinematiche di una poesia senza tempo, vale la pena riprendere quelli che – pur sovente in limitazione – sono i simboli che dicono di una persona. Nel nostro caso, la persona alla quale poggia l'attenzione è Antonia Pozzi. A lei è dedicato un film – *Antonia* – per la regia di F. Cito Filomarino e uscito nelle sale nel 2015. Sviluppandosi continuamente all'interno della narrativa storica e circostanziale della vita della Pozzi, il film ne ripercorre le essenze che, nel suo pur breve percorso (la Pozzi muore ad appena ventisei anni nel 1938), resta nella memoria a motivo di un audace coinvolgimento nei casi esistenziali, nelle intuizioni che pure le immagini degli ambienti le rimandano, al punto da sigillare non soltanto una scrittura intessuta di riflessioni elaborate in versi, quanto una prospettiva che, attraverso la fotografia, risuona di una ritmica articolata che dalla fotografia promana di egual intensità. E il regista Cito Filomarino riesce nell'intento di riunire la visualizzazione immaginabile, quanto sensibile, in una poetica degli spazi: senza restrizione alcuna, infatti, l'immaginario intrapreso suggerisce la personalità di contesti che sembrano formarsi in una solida continuità tra l'io prospettico e l'io immerso in un amplificato rinnovamento.

In effetti, così come avviene nel verso, alla stregua di un mondo di lacerti di memoria condivisa, con quest'opera il regista porta sullo schermo la fisionomia di una lettura delle cose e del mondo in una velata aderenza al modo in cui A. Pozzi sul mondo si sporge con abilità descrittiva pura – vale a dire, nella riservata pienezza di un'identità simultanea –, passando per la potenza inclusiva di emozione e logica; emozione e logica che in un tutt'uno pervadono l'impianto cinematografico per quel che è: combinazione che non trae in inganno e che si appresta a porre una visibilità scerverata da aggiunzioni artificiali.

A tal riguardo, così come scritto nel recente saggio dedicato ad A. Pozzi – più specificamente alla Pozzi-fotografa¹, il conseguimento

di rivelazione avviene attraverso un processo di decostruzione, tendente a dissolvere qualsiasi forma di pacifica resistenza. Senza operare alcun confronto con altri artisti di chiara rilevanza, l'obiettivo di Antonia Pozzi si dilegua dalla pur magistrale operazione intesa a descrivere, nell'immediatezza del mezzo, tutta una serie di allusioni di diversa antologia. Ed invece, quel che nella cristallinità quasi disarmante delle riprese par di comprendere marca un'attività che comporta il dileguarsi da pregiudiziali evoluzioni cromatiche, quanto di pleonastico gaudio, evitando qualsiasi facile appiglio a trasmissioni funamboliche, la cui determinante presa potrebbe suggellare esagerazioni, sottrazioni interpretative.

Orbene, tutto questo può esser ricondotto all'azione filmica di *Antonia* – dal cui tessuto emerge un vero e proprio processo di montaggio delle tensioni che investono l'esistere per momenti della Pozzi nel suo tracciato di poeta totale, della quale pur si riprende – nell'attitudine a mantenere la fedeltà dei con-



testi nell'atmosfera delle fotografie – la tenuta verbale di uno stile incline a conseguire, nella rigenerazione visuale, la densità poetica di una scrittura che, quindi, non cede a stravaganze, né ad interruzioni. Il regista non si ferma alla riproduzione biografica: al contrario, con quella che può dirsi quale azione (di sollecitazione) culturale, egli supera qualsiasi tentativo di lasciarsi attrarre (al pari della Pozzi) dalla fulmineità di una retorica sfuggente, quanto artefatta, e accompagna, invece, al riconoscimento di una poeticità semantica che resta attiva nella dimensione visuale, in una sincronicità



suto fotografico – *Antologia Stile Euterpe* vol. 6 «La parola nuda. Scritti su Antonia Pozzi» a cura di F. Gagliardi, Euterpe APS, Jesi (An), 2024, pp. 94 – 98



che (riprendendo dal mio saggio) mette al proprio posto emozione e logica senza diffusioni perturbative, viepiù permettendo al suo occhio-mente di conservare la magia (...) e lo scalpore suscitato da quel senso di immantinenza propria della singolarità.

Inevitabile, pertanto, che gli scenari all'interno del film di F. Cito Filomarino concretizzino una rappresentazione visuale e non solo: siano condensazione panoramica del tutto e dell'individuale della protagonista nella singolarità di un vivere in costante e intima partecipazione. La musicalità – destata al silenzio e all'impatto gravido di significati – interviene poi a concepire gli anditi invisibili di un'intesa con le cose e che, soprattutto, mai si colloca in una posizione di predominanza rispetto agli ambienti, ambienti che ella vive con la lucidità di chi non si ferma all'assolutezza e che ritrova la variazione pur con un dolore che si trattiene dall'esser visibile.

Nell'intimità della sua costruzione, nell'articolazione dei chiaroscuri e di elementi colti nella loro noncuranza risiede un'accuratezza tecnica che direziona, per certi aspetti, le pieghe di una cadenza permeata di non detti. Così, insieme all'assenza di estremistiche intonazioni, il valore del film riserva una fluida complessità da cogliere con rispetto e che non già tenta di afferrarsi come specchio di un richiamato distacco. Al contrario, concede alle disposizioni l'identità di una natura intera, predisposta alla persistenza di un tempo che vive nella varietà della forma, nella riservatezza di una storia narrata attraverso un movimento a passo lieve, nell'immagine d'insieme dalla quale cogliere, infine, l'intensità di un'intera vita.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

I tempi della meditazione d'arte – Edward Hopper

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #19

Il personaggio del mese: Emma Stone



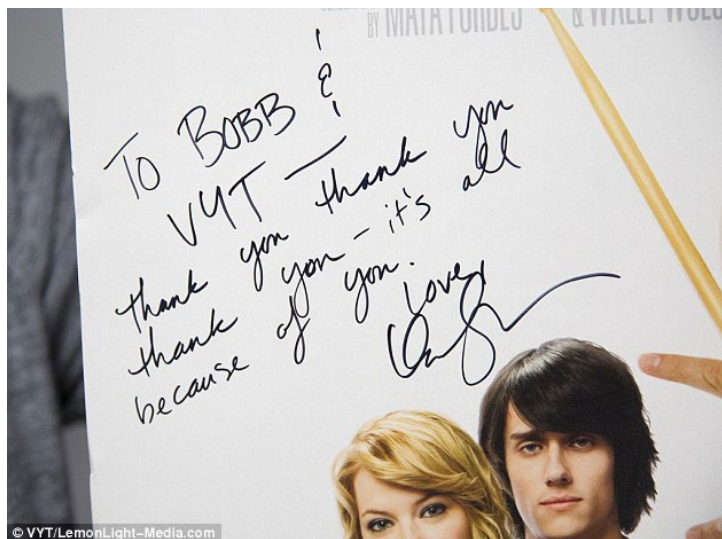
Barbara Taglioni

Un secondo Oscar come miglior attrice protagonista nel film *Povere creature* del 2023 diretto da Yorgos Lanthimos, l'ha consacrata nell'Olimpo delle Star di Hollywood. Emma Stone, 35 anni, è considerata, da almeno un decennio, una delle attrici più talentuose

della sua generazione, apprezzata in particolare per una grande versatilità che le permette di adattarsi a produzioni diversissime per ruolo, budget e pubblico di riferimento. Emily Jean, il suo vero nome, un sorriso dolce e ammaliante e due grandi occhi verdi da cerbiatta, è nata in Arizona, ma nelle sue vene scorre sangue svedese, tedesco, inglese, scozzese e irlandese grazie alle origini miste dei suoi genitori: suo padre amministratore delegato di una società e sua madre casalinga. La sua infanzia è stata disturbata dal punto di vista fisico e psichico: timida ma *rumorosa*, come lei stessa si definisce, è stata vittima di bullismo, soffriva di coliche, di noduli e calli alle corde vocali, dovuti ai pianti frequenti e interminabili, e di attacchi di panico, che hanno condizionato la sua quotidianità e le sue capacità sociali. Tutti sappiamo quanto possano essere fondamentali e a volte difficili i primi anni della nostra vita, in cui tutto appare più grande di noi, in cui ci si sente giudicati, imbarazzati, spesso fuori luogo e in cui le paure e le ansie a volte prendono il sopravvento. Emma usciva poco, non amava i luoghi troppo affollati, viaggiava raramente. È stata sottoposta a varie terapie, ma è stato il suo carattere forte, la caparbietà e la passione per la recitazione a curare gli attacchi e a procurarle una maggiore serenità e salute. Poco amante della

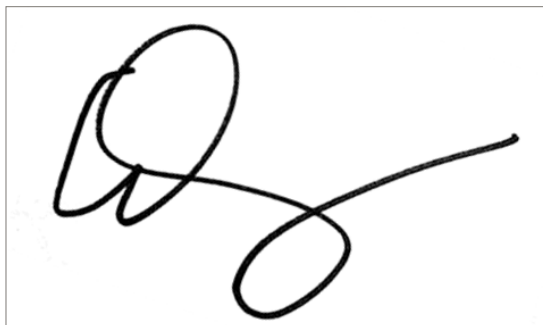
scuola, in effetti voleva declamare e calcare le scene sin dall'età di quattro anni. Una bambina timida e chiusa, ma non sul palcoscenico, con un qualcosa di evidentemente speciale, che è diventata una ragazza bionda e solare con una profonda voce rauca, che si è trasformata oggi, in una stella luminosa e in una meravigliosa guerriera dalla chioma fulva. Insomma con un grande lavoro, tanta pazienza e buona volontà, Emma Stone ha sconfitto i suoi fantasmi ed è diventata una donna di successo, sia professionalmente che nel privato. Sposata in segreto nel 2020 con David Lawrence McCary, detto Dave, comico e regista statunitense, da cui ha avuto una bimba, Louise Jean nel 2021, è riuscita a cambiare la propria vita.

Vediamo cosa ci racconta la sua grafia nelle poche righe esaminate. Lo spazio è occupato con protagonismo, le forme sono grandi, inclinate, con evidenti allunghi sia superiori che inferiori, e la zona media è ben tenuta. Il movimento è ascendente ed esuberante. Caratteristiche riconducibili a un soggetto che ha tendenza all'espansione, ma anche alla combattività, dotata di vigore fisico, forza, calore, sensualità, generosità e allegria. Emma è una donna orgogliosa, dinamica, ambiziosa, protesa verso il futuro (*ascendente, gonfi in zona superiore, inclinata, finali in curva aperta*). È spontanea, sensibile, con una viva immaginazione. È piena di gioia di vivere e desiderosa di successo, un po' permalosa, capace di affrontare ogni sfida con grande forza di volontà, disciplina e concentrazione. Possiede un'istintiva efficienza ed è abile nel trovare rapidamente le soluzioni alle varie difficoltà che possono presentarsi e nel portare avanti interessi differenti, non senza qualche spreco di energie. Ha difficoltà a rivedere le proprie posizioni/convinzioni e non è sempre disposta a concedere il perdono a coloro che in qualche modo l'hanno offesa (*ovoidi*). Dietro la facciata esu-

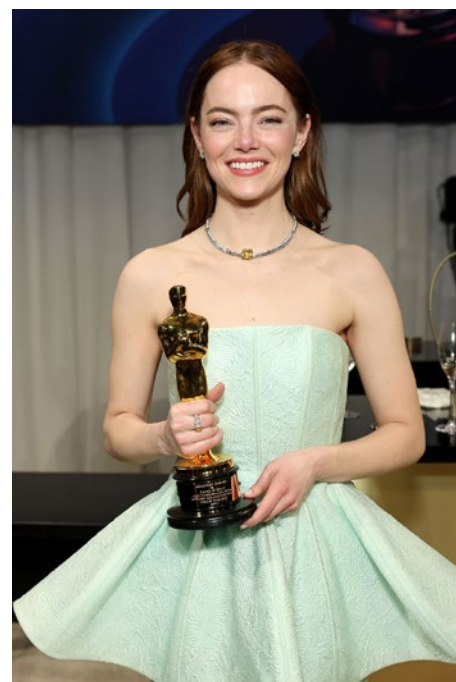


Grafia di Emma Stone

berante e solare si nascondono il bisogno di appoggio e qualche irrequietezza che a volte disturbano il suo equilibrio faticosamente raggiunto e la sua chiarezza di spirito (*inclinata,*



Firma di Emma Stone



Emma Stone (1988)

intrichi tra righe), ma traspaiono anche ricettività e sensibilità che accolgono gli stimoli provenienti dall'esterno e favoriscono la fantasia e l'immaginazione, il senso e le capacità artistiche (*ovali aperti in alto*). La firma, esuberante, gonfia, oscura, disomogenea al testo e ridotta a una sorta di sigla, fa pensare al desiderio di spazio e di movimento di un carattere pronto a sfondare ogni porta, capace di comunicare con facilità e desiderosa di attenzione, ma attenta a porre sempre una certa distanza di sicurezza tra la parte pubblica e quella più intima e privata. Sempre protesa verso il futuro, da qualche anno ha sentito l'esigenza di ampliare il proprio ruolo e ha fondato insieme al marito anche una casa

di produzione, instancabilmente sollecita a esplorare, scoprire, vivere e raggiungere i propri ambiziosi obiettivi. Uno di questi è quello di continuare a lavorare con il regista Yorgos

Lanthimos in un terzo film dal titolo *Kinds of Kindness*, prossimamente nelle sale italiane. Una sorta di favola in tre atti che racconta la storia di un uomo che cerca di prendere il controllo della propria vita; della moglie di un poliziotto scomparsa in mare e improvvisamente riappare molto diversa da prima e di una donna destinata a diventare un prodigioso leader spirituale. Come disse Nelson Mandela: *a volte il vincitore è semplicemente un sognatore che non ha mai mollato.*

Barbara Taglioni

Accadde 50 anni fa. 1974 - 2024 #5

Chinatown, l'immortale noir di Polanski

Nella Los Angeles degli anni Trenta, l'investigatore Jake J.J. Gittes è costretto a destreggiarsi tra *femmes fatales* e cadaveri eccellenti



Lorenzo Pierazzi

Quando inizia a girare *Chinatown*, Roman Polanski sta per compiere quarant'anni. Di origine polacca, ma nato a Parigi il 18 agosto 1933, si sta riprendendo a fatica dall'immensa tragedia che lo ha colpito soltanto pochi anni prima, quando la moglie Sharon Tate (all'ottavo mese di gravidanza)

era stata massacrata, insieme ad alcuni amici, nella loro villa di Los Angeles da Charles Manson ed alcuni seguaci della sua setta. Dopo la perdita della propria compagna, Polanski aveva realizzato un cupo *Macbeth* (*The Tragedy of Macbeth*, 1971) e la commedia grottesca *Che?* (*What?*, 1972), quest'ultima con protagonisti Marcello Mastroianni e Sydney Rome, e girata quasi interamente ad Amalfi nella villa del produttore, nonché marito di Sophia Loren, Carlo Ponti. *Chinatown* rappresenta il suo ritorno nella Los Angeles che era stata teatro dell'efferato delitto della moglie, ma soprattutto il riprendere fiducia nelle proprie straordinarie capacità di eclettico narratore per immagini. Una scommessa vinta poiché la critica e il pubblico gli daranno ragione. La pellicola, uscita nei cinema americani il 20 giugno 1974, conquista un meritato successo tanto da diventare, ben presto, un cult senza tempo. Allo stesso modo, non passa inosservata nelle più importanti rassegne cinematografiche e fa incetta di premi, tra Oscar (miglior sceneggiatura originale), Golden Globe

(miglior film drammatico, regia, attore in un film drammatico e sceneggiatura) e Bafta (migliore regia, attore protagonista, sceneggiatura originale). Distribuita in tutto il mondo, in Italia uscirà il 17 gennaio dell'anno successivo.

Un immenso omaggio a Raymond Chandler e al genere noir

Tratto da una sceneggiatura originale di Robert Towne, *Chinatown* è un dichiarato atto d'amore del regista al genere *hard boiled*, specialmente a quello californiano di Raymond Chandler, con personaggi che ricalcano quelli tipici del genere: il detective, ex-poliziotto cinico ma in fondo idealista (Jake J.J. Gittes); la *dark lady* ambigua e sensuale (Evelyn Mulwray); il potente patriarca con numerosi scheletri nell'armadio (Noah Cross); il corpo di polizia corrotto e politicamente controllato; i misteriosi quartieri cinesi. *Chinatown* è, quindi, un lungo viaggio nella notte, una *detective story* tradizionale, seppur rinnovata dal di dentro, tanto da portare la critica a definire il film appartenente al nuovo genere del *neo-noir*. Ma veniamo all'ambientazione. Siamo nella Los Angeles del 1937 e l'investigatore J.J. Gittes viene assoldato da una donna che si presenta a lui come la signora Evelyn Mulwray desiderosa di indagare sulla presunta infedeltà del marito, Hollis Mulwray, l'ingegnere che dirige il Dipartimento per l'acqua e l'energia elettrica di Los Angeles. Gittes lo pedina, capisce che l'uomo si sta opponendo alla creazione di un nuovo bacino idrico (e soprattutto alla costruzione di una diga che sarebbe stata insicura per i cittadini, oltre che fattore di



impoverimento per la popolazione), e scatta delle foto che lo ritraggono in compagnia di una donna, che poi vengono pubblicate in prima pagina sul giornale del giorno successivo. Tornato nel suo ufficio, Gittes incontra una giovane signora che lo informa di essere lei la vera Evelyn Mulwray e che perciò lo avrebbe denunciato. Essendo stato raggirato, Gittes cerca di capire chi voglia indebolire la posizione

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

di Mulwray ma, prima che egli possa parlare con l'uomo, il tenente di polizia Lou Escobar rinviene il corpo senza vita dell'ingegnere.

eSospettando un omicidio, Gittes inizia a investigare e verifica che, malgrado il fatto che enormi quantità di acqua siano rilasciate tutte le notti, il letto dei canali è quasi completamente asciutto. Addentratosi all'interno della recinzione del bacino idrico della città, viene fermato dal capo della sicurezza del Dipartimento, Claude Mulvihill, e da un suo scagnozzo, che ferisce Gittes al naso con un coltello. Da questo momento sarà tutto un susseguirsi di colpi di scena: scambi d'identità, persone che misteriosamente scompaiono, pozzi avvelenati, serbatoi d'acqua prosciugati, efferati assassini. Fino al tragico finale, senza happy end, che consacra il film a noir d'eccellenza.

Chinatown, ovvero la metafora dell'impermeabilità e dell'omertà

Prima di diventare investigatore privato, Gittes era stato un poliziotto proprio nel quartiere cinese di Chinatown a Los Angeles. Ed è proprio qui che va in scena la metafora dell'impermeabilità dei fenomeni, all'interno di strutture governate da uomini intoccabili e con un loro funzionamento interno che è impossibile riuscire a comprendere, figurarsi a scardinare. Ed è sempre qui che Jake J.J. Gittes, epico protagonista, coraggioso, spavaldo, un vero eroe senza macchia e senza paura, si sforza di mettere in risalto, quasi ostentare, sempre la sua rettitudine anche di fronte all'inevitabilità del delinquere, che combatte fino all'ultimo. Un eroe che incarna la scelta stilistica di Polanski di appropinquare il film secondo un'impostazione classica per poi cambiare decisamente registro man mano che il giovane investigatore viene depotenziato della sua capacità di saper leggere i fatti che accadono. Gittes diventa così, allo stesso tempo, epigono degli eroi *chandleriani* ma anche il primo esponente di una nuova generazione di investigatori, sempre al centro della scena ma non onniscienti, convinti di essere nel posto giusto al momento giusto ed invece, mentre stanno indagando, i fatti salienti sono già accaduti o si stanno compiendo da un'altra parte. Gli inganni di cui è vittima Gittes, tra l'altro, coinvolgono anche lo spettatore, che oscilla così il suo stato d'animo tra la delusione (avendo smarrito l'occhio onnisciente del narratore) e il piacevole stupore (il regista si prende deliziosamente gioco di lui). La magistrale interpretazione di Jack Nicholson, allora trentasettenne, contribuisce al resto, così come la protagonista femminile e la sua sensualissima interprete ci mettono a confronto con un personaggio intenso, non banale, coraggioso, trasgressivo, ammalante, che non esaurisce la sua carica solo

nell'eros, ma che si completa nel mostrarci un animo forte, intelligente.

Su Nicholson tutti d'accordo, sulla Dunaway quasi Lo stesso Polanski ricorda che non ci furono mai dubbi su chi avrebbe dovuto impersonare Gittes. Jack Nicholson era un vecchio amico dello sceneggiatore Robert Towne e fin dall'inizio aveva avuto a che fare con *Chinatown*, studiando il personaggio principale ben prima che ci fosse qualcosa di scritto, sperando persino, per un momento, di produrre il film lui stesso. La sua interpretazione dell'investigatore privato sarà magistrale e passerà alla storia, ma soprattutto rimarrà indimenticabile

aveva pensato a John Huston e a Faye Dunaway. Sul primo tutti si dichiararono d'accordo, ma per la parte di Evelyn, il produttore Robert Evans preferiva Jane Fonda, che però rifiutò la proposta. Così fu scritturata la Dunaway, e questo nonostante le obiezioni di Evans, il quale sosteneva che si trattasse di un'attrice *difficile*. Polanski la conosceva bene, o così almeno credeva. Era sicuro di riuscire a tenerla a freno, operazione forse riuscita solo a metà considerando le frequenti crisi isteriche di cui fu protagonista la Dunaway, ricordate sicuramente senza rimpianto dallo stesso regista.

Sostituire Komeda, un'impresa quasi impossibile

Il tragico 1969 di Roman Polanski non si era portato via soltanto l'amatissima moglie ma anche l'amico fraterno Christopher Komeda. Il compositore aveva collaborato con il regista a tutti i suoi precedenti film ma un banale incidente sugli sci gli era stato fatale a soli 38 anni. A scopo sperimentale, Polanski decise così di mixare una scena con musica di Philip Lambro, un giovane compositore che gli aveva inviato un suo disco. Ascoltata la sua musica, il produttore Robert Evans ne rimase favorevolmente impressionato e gli commissionò la colonna sonora del film. Purtroppo, il commento musicale di Lambro si rivelò deludente. Senza indugi, lo stesso Evans si mise alla ricerca di un altro autore capace in pochissimo tempo di riscrivere brani all'altezza della

pellicola. Jerry Goldsmith venne così incaricato di preparare una nuova colonna sonora e in tempi record realizzò una composizione all'altezza delle aspettative.

Polanski, un grandissimo della settima arte

Chinatown è stato un film di una tale portata che da solo basterebbe a decretare per il suo autore l'ingresso nell'olimpo tra i grandi della storia del cinema. Ed invece, in più di sessant'anni di carriera, Roman Polanski ci ha regalato tantissimi altri capolavori. Dopo il periodo del Surrealismo che aveva caratterizzato gli esordi, sarà capace, come pochi altri grandi registi, di spaziare tra i vari generi cinematografici e tra le tematiche più profonde. Avremo così capolavori che tratteranno del perturbante e dell'indagare negli abissi dell'animo umano, fino a raggiungere vette inaudite nel campo del cinema che racconta le altre arti, come la letteratura (*Oliver Twist*, *Macbeth*, *La morte e la fanciulla*), ma anche la politica e la storia (*L'uomo nell'ombra*, *Il pianista*, *L'ufficiale e la spia*). Sempre senza mai dimenticare il capostipite *Chinatown*: il film della rinascita, del mistero, il giallo precursore dell'incredibile romanzo che è stata la stessa vita del regista.



le l'essersi reso artefice di aver recitato gran parte del film con un vistoso cerotto sul naso, icona immortale della pellicola. Quanto ai Cross, padre e figlia, fin dal primo istante Polanski



"Chinatown" (fotografia originale di Roman Polanski dal film - 1974)

Lorenzo Pierazzi

Berlinguer ti voglio bene (1977)



Antonio Falcone

Toscana, dintorni di Prato, 1977, una domenica come tante altre. Il venticinquenne Cioni Mario (Roberto Benigni), è al cinema con gli amici Bozzone (Carlo Monni), Gnorante (Mario Pachi) e Buio (Maresco Fratini). Si proietta un film erotico, *Max il donnaiole*, che però non sembra offrire soddisfazione al nostro, per cui i tre si ritrovano a girovagare per la campagna, borbottando a denti stretti come *“uno lavora tutta la settimana per aspettare la domenica per divertirsi e la domenica non vede l'ora di arrivare al lunedì per lavorare”*. Decidono infine di entrare in una balera dove si balla il liscio, così da provare ad approcciarsi con qualche ragazza, “impresa” che riesce al Cioni in virtù di un “espediente protesico”, ma è costretto a ritornare a casa, in quanto i suoi amici gli hanno orchestrato uno scherzo, facendo annunciare la morte della madre. La notizia lo sconvolge a tal punto da indurlo a vagare stranito per i campi, esternando un disperato turpiloquio, tra imprecazioni e bestemmie, passando poi la notte sotto un cavalcavia. Una volta rientrato scoprirà che la madre (Alida Valli) è viva e vegeta, pronta a redarguirlo pesantemente sulla sua condotta di vita, maledicendo il giorno in cui è venuto al mondo, ricordando la morte di una figlia più piccola e quella del marito. Lo costringe poi a fare la conoscenza della figlia del benestante Martini (Luigi Benigni), così da sistemarsi una volta per tutte. Mario però si prenderà beffe della ragazza, claudicante, mettendola alla fuga. E così la vita continua, il lavoro di muratore, insieme ai soliti amici, il confidare speranzoso che Berlinguer dia il segnale per l'agognata rivoluzione comunista, le difficoltà a relazionarsi con l'altra metà del cielo, fino a quando

Bozzone non gli chiederà come saldo di un debito di gioco, visto che non può pagare, di andare a letto con la madre. Esordio sul grande schermo di Giuseppe Bertolucci e Roberto Benigni, rispettivamente in qualità di regista e attore, *Berlinguer ti voglio bene* trae le sue origini dal monologo teatrale scritto dal primo ed interpretato dal secondo, *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, adattato poi da entrambi per la sceneggiatura del film, con il “fu” che andò ad interessare il padre del protagonista e non la madre, impersonata da una straordinaria Alida Valli, subentrata a Valentina Cortese, che rifiutò la parte. Un'opera prima che non ebbe

il successo sperato, vuoi per la “sconvolgente” e libertaria messa in scena, che mescola con disinvolture liricità e un linguaggio “naturalmente” scurrile, del tutto refrattario a quelle conciliazioni oggi gravitanti intorno al concetto di “politicamente corretto” (venne vietato ai minori di 18 anni), vuoi per una distribuzione non propriamente capillare, che esclude, per esempio, molte zone del Sud Italia. Nel visionarla oggi, la pellicola, anche contestualizzata doverosamente al periodo di realizzazione, mantiene del tutto intatta, almeno a parere dello scrivente, la sua forza dirompente nell'offrire visualizzazione ad un disagio sociale che andava ad interessare soprattutto

stessi vaneggiamenti relativi ad una imminente rivoluzione comunista guidata da Berlinguer, la cui effigie risalta in un campo a guisa di insolito totem, a portare una uguaglianza parificatrice, che però, in nome di un ancora presente maschilismo, sembra non riguardare la parità tra i generi. A suo dire il comunismo dovrebbe essere un moto spontaneo, “viene da sé”, paragonandone l'avvento alla scoperta del sesso una volta avvenuta la prima polluzione, offrendo quindi un'estrema corpeità all'agognato ribaltamento di ogni rapporto sociale, lontana però, considerandone le inibizioni e il rapporto ai limiti dell'edipico con la madre, da quella vitalità, anche sensuale, cara, per esempio, a Pasolini.

Quando Cioni, infatti, si ritroverà in auto con due ragazze che gli hanno dato un passaggio, dirette in paese per partecipare ad una conferenza sull'emancipazione, poco capirà degli approcci esternati, andandosi infine a rifugiare nelle consuete fantasticherie. Il richiamo alle tematiche proprie del citato Pasolini è evidente nella rappresentazione allegorica della paventata tracimazione dai disquilibri sociali verso la “grande omologazione” generata da un appiattimento dei valori precipi e distintivi, anche a livello ideologico, conglobando tutto e tutti nel “salotto buono” piccolo borghese, vedi la prospettiva della nuova famiglia avanzata da Bozzoni, assecondando inoltre quella religione cattolica di cui si era fatto beffe poco prima. *Berlinguer ti voglio bene*, andando a concludere, è un'opera che alterna poesia e senso d'umana disperazione (la carrellata che accompagna Cioni nel suo vagare delirante tra i campi, la rima baciata del Bozzoni in sella alla bicicletta con l'amico, *Noi semo quella razza...*), libera da particolari vincoli registici o di scrittura nel concretizzare un'amara fiaba sulla difficoltà di mantenere la propria individualità diversificante, pur assecondando determinati mutamenti sociali (*“Meglio esser buco che mo-*

dermo”, esclama un amico omosessuale durante una conversazione con Cioni). Inoltre rappresenta l'occasione, probabilmente mi unisco alla voce di molti, per ammirare un Benigni ancora genio e sregolatezza, sapientemente al di sopra delle righe in forza di una effervescente irruenza, poeticamente lieve e profondo, non ancora impostato nell'attuale presa di coscienza artistica, che, almeno a mio modo di vedere le cose e pur apprezzandone in parte l'evoluzione, lo ha un po' allontanato da quella irriverenza, insieme gioiosa e giocosa, propria degli esordi.

Antonio Falcone



le giovani generazioni dell'epoca, rinvenendone una figura emblematica nel Cioni Mario delineato con naturalistica immedesimazione da Benigni. Un individuo che fatica a trovare una ferma posizione all'interno di un contesto sociale in rapida trasformazione verso l'industrializzazione (il casale dove abitano Cioni e la madre confina con un'autostrada e lo sfrecciare delle automobili prevale su ogni rumore campagnolo), ma anche nell'ambito del costume, in particolare nei rapporti tra uomo e donna. Lo stralunato Cioni vive avulso da ogni contesto, avvolto da una sorta di purezza ancestrale, che si alimenta dei suoi

Abbiamo ricevuto

Ti ho preso per mano

Amare significa anche lasciar andare

Riccardo Callori

Edizioni Mille

L'Autore attinge alla sua esperienza umana oltre che professionale per affrontare un tema importante ma non frequentato adeguatamente dalla letteratura: il rapporto tra fratelli, nella specie quello tra due che sono nati a distanza di molti anni l'uno dall'altro. Non solo la superiore età impone al primo figlio una responsabilità quasi paterna nei confronti del secondo, ma nel romanzo emerge che è stato lui stesso a desiderare con grande forza l'arrivo del fratellino.

Il meccanismo che genera questa situazione si attua nell'ambito di una famiglia nella quale il marito è un affarista senza tanti scrupoli e con nessun altro interesse che per il guadagno, la moglie vanta nobili origini ma ne ha perso le tracce se non in una ostinata ansia di sentirsi superiore al resto del genere umano. Procreano (per convenzione?) un bambino, Riccardo, destinato a non godere dell'affetto genitoriale ma anzi a essere irreggimentato in un isolamento dai coetanei, condito da radicali divieti al godimento delle piacevolezze della vita.

Sembra, detta così, la premessa a un romanzo dai tratti ottocenteschi, con un percorso prevedibile di frustrazioni e di acredine. Il giovane protagonista tuttavia innesta una variante a un percorso che lo condannerebbe a rimanere solo e infelice: è l'annunciazione, così la definisce l'Autore, dell'arrivo di un fratello. Sarà Giorgio Paolo, al quale si schiude un'esistenza di successi grazie alla protezione affettuosa del maggiore, il quale gli spianerà la strada dei giochi, dell'amicizia, degli studi fino ad accompagnarlo al futuro professionale che si profila per lui radioso.

Anche Riccardo - con determinazione - percorre la sua strada. Dopo la laurea in Medicina, guadagna stima in proporzione alle sue capacità diagnostiche e terapeutiche, apprezzate da colleghi e malati, nonché dai responsabili sanitari. Sarà un giovane medico internista che affianca i luminari delle cliniche e degli ospedali della sua città, Torino, fino a diventare il loro naturale erede sia in corsia e nelle cliniche private, sia nell'insegnamento universitario, sia sulla poltrona da direttore. Un meritato successo nonostante i colpi bassi di anime invidiose.

Successo professionale, molto denaro che proviene lecitamente dagli incarichi e anche, inaspettatamente, da un'eredità. Ma - come ha imparato da piccolo - non sono queste le cose che riempiono il cuore. Al medico chiamato ai grandi congressi internazionali occorrono un affetto semplice, che inseguirà frequentando una collega, e un segno di gratitudine, che troverà in un allievo meritevole.

L'Autore che scrive *Ti ho preso per mano* ha una minuziosa memoria di dialoghi, di eventi, di persone che offrono al lettore una presa diretta



dentro una famiglia dell'alta borghesia torinese del Secondo dopoguerra, fino ai giorni nostri. Insieme con questo sguardo quasi investigativo nell'intimità di una casa - che si trasforma ma resta sempre uguale - si aprono molti spiragli di comprensione di ciò che è la carriera professionale di un medico in un sistema ad altissima competitività. I lettori potranno ritrovarsi in molti dei sentimenti - e anche dei risentimenti - del protagonista, il quale ha una visione fredda e al contempo quasi incantata dei fatti che accadono. Li accetta con un fatalismo

forzatamente maturato nonostante la grande resilienza che caratterizza il suo animo. Chiamata alle sue responsabilità colui che egli definisce Dio, mentre nella semplicità della donna di casa cresciuta con lui intuisce la fede che oltrepassa le tristi e ingiuste vicende umane.

Ti ho preso per mano.

Amare significa anche lasciar andare

Riccardo Callori

Edizioni Mille, Pag. 359 € 17,00

Book Service Torino e Libro Co. S. Casciano V.d.P. (FI)

Online info@edizionimille.eu

Arte al popolo

Cristo morto (1478 ca.) di Andrea Mantegna



“Cristo morto” (1478 ca.) di Andrea Mantegna, tempera su tela, cm. 68 x 81. Milano, Pinacoteca dell'Accademia di Brera

La fama di quest'opera del Mantegna risiede nella novità assoluta della sua concezione. Per la tecnica a tempera su tela, insolita nel '400 e che, smorzando notevolmente la gamma cromatica, contribuisce a conferire all'intera scena un'atmosfera di accorata mestizia. La novità più straordinaria è rappresentata comunque dalla forte visione di scorcio del corpo inanimato di Cristo. La tavola di marmo screziato su cui è adagiato è presentata allo sguardo dell'osservatore da un punto di vista talmente ravvicinato e abbassato da creare l'illusione che i piedi escano dal limite inferiore della tela. Allo stesso modo il decentramento del gruppo delle figure piangenti, tagliate dal margine sinistro del quadro, crea la percezione di un'inquietante vicinanza dell'evento cui assistiamo.

In “Mamma Roma” di Pasolini, la morte di Ettore, il figlio di Mamma Roma (Anna Magnani), è una delle scene che colpì in maniera particolare sia il pubblico che la critica, la sequenza che descrive la sua morte in una buia cella di un carcere, legato mani e piedi ad un letto di contenzione è stata più volte accostata a il “Cristo morto” del Mantegna, ma Pasolini in diverse occasioni negò un simile richiamo iconografico. Egli invece avrebbe preferito un paragone con Masaccio e – per quanto riguarda il contrasto luce – oscurità che caratterizza la cella nella quale è immerso il corpo di Ettore – con il Caravaggio. Indipendentemente dal riconoscimento da parte del regista, è inevitabile ritrovare nella scena del film un'atmosfera che molto si avvicina alla contenuta e drammatica “Morte del Cristo” del Mantegna.

Anche se Pasolini non vuole citare Mantegna, ad esser messo in scena è lo stesso identico dolore con una differenza: Mantegna ci mostra un compianto, Pasolini lascia morire Ettore da solo.

Tatami di Zan Amir Ebrahimi e Guy Nattiv



Claudio Cherin

Tatami di Zan Amir Ebrahimi e Guy Nattiv parla di sport, ingiustizie di un regime politico, forza di volontà di una singola donna contro la forza auto-

ritaria di un governo intero e le sue propaggini. Ma *Tatami* è soprattutto un film che riflette sulla lotta per la libertà.

Leila Hosseini, la protagonista (interpretata da Arienne Mandi), è una campionessa di judo della nazionale dell'Iran.

In Leila c'è qualcosa di tragico. Qualcosa che la rende ben presto, nella mente degli spettatori, una Antigone dei giorni nostri: un'atleta iraniana che sfida il regime teocratico dell'ayatollah Khomeini, come Antigone sfida, dall'antichità ad oggi, il re Creonte. Questo si capisce quando la donna si trova, dopo tanta dedizione e dopo tanta fatica a Tbilisi, in Georgia, per i campionati mondiali di judo femminile. Leila Hosseini (Harienne Mandi) è la stella del team iraniano allenato dalla coach Maryam Ghanbari (la co-regista del film Zan Amir Ebrahimi).

Leila vince tutti i primi combattimenti. Ha delle grandi aspettative, che, incontro dopo incontro, si stanno concretizzando. L'allenatrice, ad un certo punto, le comunica che ha ricevuto una strana telefonata dalla federazione iraniana judo. Dietro alla voce maschile - che intima a Maryam Ghanbari, coach di Leila, che la lottatrice Hosseini finga al più presto un infortunio o una sconfitta - si nasconde il regime iraniano. Le autorità Iraniane non vogliono che Leila condivida il tatami con l'israeliana Shani Lavi (Lir Katz).

Il motivo è che Israele è considerato il Paese occupante, non visto di buon occhio e acerrimo nemico. In Iran, persino pronunciare la parola 'Israele' è proibito. E l'ostilità fra i due Paesi è reciproca: Israele e Iran si definiscono a vicenda 'Il grande Satana'. *Tatami* allora racconta lo sgomento, il disagio, le scelte e i dubbi, il coraggio e la paura della protagonista, interpretata da Arienne Mandi, brava attrice americana originaria della Repubblica islamica. E, con lei, i dubbi e le angosce ancora più grandi della sua allenatrice, interpretata dalla stessa Zan Amir Ebrahimi, regista e sceneggiatrice del film. Lei, l'allenatrice, si è già piegata al volere del regime, anni prima.

Girato in segreto a Tbilisi, in Georgia, *Tatami* è un atto di accusa verso il regime iraniano, ed è un grande canto di amore per la forza delle donne. Quando è stato presentato a Venezia, ci sono stati applausi e lacrime alla fine della proiezione. Per convincerla ad abbandonare la competizione, le autorità iraniane minacciano di morte Leila, la sua allenatrice e le loro famiglie. Leila si trova, dunque, costretta a scegliere se continuare a combattere, mettendo in

pericolo la sua vita e quella dei propri cari, o fare un passo indietro, ritirandosi dal torneo e assecondando la follia del governo iraniano. Leila non vuole cedere, vorrebbe ribellarsi, ma il regime non accetta pareri contrari.

Tre sono le linee di scrittura del film: da una parte c'è una narrazione più spettacolare incardinata sulla judoka, il suo desiderio di vittoria, la sua ambizione di imporsi, la sua conquista del primo oro. Un'altra linea è quella che ha, come centro, lo sguardo dell'allenatrice orgogliosa, ma sempre più sotto pressione e dominata da un conflitto che ha radici profonde. È, come Leila, un'atleta, anche a lei è stato imposto di rinunciare a qualcosa di importante in passato. È di questo (che non si racconta, ma si capisce) se ne rammarica. Infine, c'è l'atto d'accusa contro le ingerenze del potere e le imposizioni del regime.

Tatami è un film girato in bianco e nero e in formato 4:3. L'assenza di colori non si percepisce nemmeno, e il formato ricorda la forma del tappeto che dà il nome al film. Il tatami è anche il luogo principale in cui si svolge la storia. Non ci sono quasi scene fuori dal palazzetto, dove si stanno svolgendo i mondiali. La macchina da presa si sposta qualche volta sul divano dove amici e parenti fanno il tifo per



Leila, unico esempio di fuoricampo di tutto il film.

Ad accentuare questo senso di claustrofobia ci sono anche le innumerevoli voci fuori campo, i dialoghi aspri e taglienti, i primissimi piani dei corpi e dei volti in lotta, fuori e dentro il quadrato dove si lotta. Questo insieme di fattori estetici riesce a suscitare emozioni e riflessioni. E si comprende come la storia di Leila merita di essere vista: Leila, infatti, è una ribelle e una lottatrice, con cui può confrontarsi ogni giovane, ma è anche una donna adulta, figlia, moglie e madre che non pensa solo a se stessa, ma tenga in considerazione anche la propria famiglia. Perché la storia e la lotta di Leila riguarda tutte le persone costrette sotto un regime dittatoriale.

La scelta del bianco e nero e del formato 4:3, l'ambientazione nel claustrofobico palazzetto dello sport sono il modo in cui si mostra quella



violenza invisibile, fatta di minacce e di soprusi, che si vivono in una dittatura, dove gli oppressori, non si vedono mai. Ma ci sono. Non solo: nel bianco e nero - un bianco e nero

a tratti abbagliante, a tratti cupo e inquietante - prende forma la preoccupazione di Maryam che la porta a essere impaurita e, a volte, codarda. Il bianco e nero è anche il luogo delle umiliazioni subite, dei compromessi, ma anche della vita passata sotto una dittatura, dove le donne sono solo pedine. Fuso nel bianco e nero c'è il conflitto interiore che porta Leila a scegliere il coraggio di sfidare una società intera, quando decide di continuare a combattere, trasformando la propria rabbia in un sentimento che possa migliorare la realtà. Ma c'è anche la (naturale) paura di cosa accadrà dopo. Una volta ritornata in Iran.

La forza di *Tatami* sta nel modo crudo e sincero con cui mostra i fatti così come sono. Non si ha mai la sensazione di assistere a un racconto inventato e col passare dei minuti sorge il dubbio che possa trattarsi di una storia vera. Lo sport diventa lo strumento migliore per esprimere una forte critica contro i dettami di un governo che distrugge sogni e speranze dei suoi cittadini. Non è forse un caso che sia il judo lo sport scelto come protagonista, una disciplina che pone prima il rispetto in cima alla sua scala di valori.

Tatami è stato il primo lungometraggio co-diretto da un regista israeliano (Guy Nattiv, Premio Oscar nel 2019 per il cortometraggio *Skin*) e da una regista iraniana (Zan Amir, vincitrice del Premio per la Miglior Interpretazione a Cannes 2022 per *Holy Spider*).

Claudio Cherin

Mio figlio professore (1946) di Renato Castellani

Il vero amore è sempre doloroso



Demetrio Nunnari

Roma, 1919. Orazio Belli (Aldo Fabrizi), custode di un liceo, diviene padre e vedovo al contempo. A occuparsi del bambino, che porta il suo nome, è la dolce maestra Maggi, del corso serale. Egli la osserva impacciato di sottocchi, nutrendo per lei una malcelata tenerezza. Esita a mostrarle il suo sentimento, fin quando l'aiutante professor Giraldi (Mario Pisu) gliela porta via per sempre. Intanto il bimbo cresce e, viste le premesse, un giorno anche lui sarà docente. Passano gli anni. Le elementari, il ginnasio, il liceo tra le grinfie del temibile Cardelli (Mario Soldati) di latino. Ma il ragazzo, ch'è il primo della classe, d'un tratto ha un cedimento: non vuole più studiare. Invaghitosi d'una compagna, vien trattato dall'augusto padre di lei come il figlio di un bidello. Cardelli intuisce, e - trasferito perché antifascista - lo porta con sé. Il giovane fa così carriera e insegna poi a Foggia. Le sue lettere al papà son sempre più rade e laconiche, finché una missiva ne annuncia il ritorno. Orazio non sta nella pelle. Tutta la mattina ai fornelli, organizza una festa in pompa magna. Ma il figlio non verrà. È il primo d'Aprile, e a giocargli uno scherzo atroce son tre alunne, figlie stolide di Sua Eccellenza Giraldi, che un tempo gli tolse l'amata, e che adesso fa il capoccia al Ministero. L'uomo è devastato, e riceve giusto in quel momento un telegramma: Orazio Belli junior parte per la guerra. E stavolta è tutto vero. Rose dal rimorso, le sorelle Giraldi strappano al potente genitore la promessa di una spintarella. Una di loro - Diana - è pure debole in latino, e un insegnante amico gioverebbe. Il professor Belli dunque approda al liceo capitolino dove il padre è un sottoposto. Per un po' tutto va bene, tranne forse i modi troppo spicci di Andronio, il bidello che lo ha persino visto nascere. Ma poi, l'irreparabile. Diana, che non ama lo studio, vien bocciata da colui per il quale si è spesa così tanto. E fuori dall'aula gli rinfaccia furibonda quel "privilegio". Di contro, subito quegli scrive al Ministero, ricusando i benefici mai richiesti. È però il 25 luglio. Il Fascio è caduto, e la nuova reggenza romana accoglie le istanze del Belli come prova di virtù, lasciandolo al suo posto. Si incrinano così i

rapporti col papà. Orazio ha voluto far di lui un titolato, che appartiene giocoforza ad un rango sociale diverso. Uno fra loro è adesso di troppo. E un mattino, prima del *finis*, dall'oblò della porta l'uomo rimira il figlio assiso in cattedra. È orgoglioso di lui, ma ha le lacrime agli occhi, e con la sua frusta valigia s'accinge a partire lontano. Curioso come, anni dopo, ne *Il Maestro* (*Diari di Cineclub* n. 75), Fabrizi torna a declinare in altra forma il tema di *Mio figlio professore*. Tratto forse irrisolto del suo privato, il legame tra padre e figlio è un avito archetipo che segna il percorso evolutivo dell'umano che è in noi, ed è perciò così fatalmente cinegenico. Nel film, la figura materna è, di fatto, assente. Il professor Belli non ha

mai conosciuto la sua (né lo spettatore l'ha mai vista), e le sorelle Giraldi serbano della loro uno stinto ricordo, avendola persa in tenera età. Il padre di queste - il "quadro" fascista Giraldi - e il buon bidello son dunque i soli modelli. Vuoto e vanesio l'uno quanto l'altro è invece amorevole e devoto: dalla stilografica, acquistata quando il bimbo è ancora in fasce, agli affanni del primo giorno di scuola, col bavero del grembiule che non vuole abbottonarsi. Questo e molto altro ancora. Il tempo vola, e il fanciullo di una volta è adesso un apprezzato studioso. Con gli amici il babbo se ne vanta in osteria. Ma poi, rimasto solo col fedele Andronio, cala il sipario: è colto, e scrive di quei saggi che "*nun ce se capisce quasi gnente!*".

Però non scrive a casa. Il lapidario aiutante - che sembra marginale nell'economia del racconto - è difatti l'*alter ego* del protagonista, la sua coscienza profonda. È lui, col suo sarcasmo arido, a carpire ad Orazio senior ogni paura, ogni dolore. Prima di andar via, l'uomo gli si raccomanda. Che abbia sempre riguardo per suo figlio, e mai lo tratti come uno qualunque, o un familiare, nonostante lo abbia pur cresciuto. E se talvolta dovesse avere voglia di abbracciarlo si trattenga; che quegli è un professore, mentre lui è rimasto bidello. Ma Orazio parla a se stesso. In una società fortemente gerarchizzata come quella descritta, anche i moti dell'anima soggiacciono al proprio rango. È brutto dirlo, ma così va il mondo. A ben guardare, però, il suo onesto sentimento soffre un "vizio" di forma. Sovente, l'amore di un padre cela un certo edonismo; una ricerca del piacere proprio ancorché altrui. Egli esulta quando il suo cucciolo segna durante la partita, e si cruccia se invece non ama lo sport. Lo ama se è tutto suo padre, e lo disprezza se non gli somiglia. Per una madre è diverso. Per mesi porta il suo bimbo in grembo, e lo nutre mentre lui si pasce di lei. E la materia li lega intimamente, poiché son l'uno la carne dell'altra. Il sentire di una madre è totale abnegazione. E solo adesso, cercando dentro sé, il buon bidello è colto da una epifania improvvisa che lo lascia frastornato, poiché riaffiora la parte materna che, giocoforza, si era in lui sopita. Il regalo più grande, per il suo Orazio, è quello di sparire, di evitargli altre umiliazioni. L'importante è che stia bene, che sia bello, e che tutti gli portino rispetto. L'amore - quello vero - è sempre doloroso.

Il bidello Orazio:
la più arguta e umana interpretazione di

LUX
FILM

ALDO FABRIZI



Le tre sorelle NAVA • GIORGIO DE LULLO • MARIO PISU • MARIO SOLDATI
Un film di RENATO CASTELLANI



Demetrio Nunnari

Bianca Garufi, una Musa per Cesare Pavese

'Io sono stata ciò che sono stata, ma ho sempre vissuto accettandomi o cercandomi, perché nella ricerca del tempo non è detto che può leggersi il tempo ricercato, ma in questa ricerca l'anima vissuta diventa l'anima imprevedibile'.



Valeria Consoli

Quando nell'Agosto del 1950 Pavese si suicida, scrive le sue parole di addio sul libro *Dialoghi con Leucò*, che dedica proprio a lei, Bianca Garufi, il cui nome grecizzato adombra proprio quella Leucò che muore, come Saffo, cadendo dalla rupe. Tutto diventa dunque un precipizio ed un naufragare. Pavese legge in Bianca il mistero della Morte, così come può essere la fine di un amore.

Nasce a Roma nel 1918 da una nobile famiglia di origini siciliane. Vive gli anni dell'infanzia in un Collegio della capitale, cui alterna lunghe vacanze estive a Letoianni, nei pressi di Taormina, ed a Siracusa. Sono proprio queste sue origini *magnogreche* ad infonderle l'interesse per il *Mito*, per lei quasi un punto di riferimento, non disgiunto da quegli studi sulla psicoanalisi, che l'avrebbero resa una delle più importanti analiste di matrice junghiana di quest'ultimo scorcio di secolo, laureandosi nel 1951 presso l'Università di Messina con una Tesi in Lettere e Filosofia su Karl Gustav Jung dal titolo *Struttura e dinamica della personalità nella psicologia di K.G.Jung*, relata da Galvano della Volpe. La svolta fondamentale tuttavia inizia per lei nel '44, quando entra a far parte della sede romana dell'Editrice Einaudi, dove le viene assegnato il ruolo di segretaria generale² e dove fa la conoscenza di Cesare Pavese, all'epoca consulente editoriale della stessa, nonché di Natalia Ginzburg, con i quali si ritrova spesso a cena a parlare di psicoanalisi, ma

soprattutto di letteratura. Ha inizio in questo modo un sodalizio, che potremmo definire di matrice culturale ma permeato anche di spiritualità. La curiosità di Cesare Pavese per i *miti greci*, di cui la psicoanalisi di stampo junghiano si era occupata spesso, accresciuta con ogni probabilità dalla sua permanenza a Brancaleone Calabro dove era stato confinato - al pari di quanto era accaduto al correggionale Carlo Levi, le cui suggestioni vissute nel Sud lucano, gli avevano ispirato il suo *Cristo si è fermato a Eboli* - lo inducono più tardi a ideare quei *Dialoghi con Leucò*³ che, con una dedica e una data precisa (Novembre '47), consacra *'a una donna forte fatta di terra e di mare'*, da lui invano evocata. Dedica a Bianca anche il ciclo poetico *La terra e la morte*, più tardi pubblicato da Einaudi e *La morte e la vita*, i due componimenti poetici, che precedono *Verrà la morte e avrà i tuoi*

1 - *leukos*, Bianco in greco antico.

2 - v. V.Consoli, D.d. C. Aprile 2022, *Sodalizi amicali e culturali in Casa Einaudi*

3 - v. nota 1

occhi ispiratogli dall'amore non corrisposto per l'attrice americana *Costance Dowling*. Agli inizi degli Anni Sessanta Bianca Garufi si trasferisce in Francia dove sposa Pierre Denivelle, un funzionario dell'Olivetti, che a causa della sua attività la costringe, nel corso degli anni, a trasferirsi in varie parti del mondo. Sia pure continuando la sua attività di psicanalista junghiana, in qualità di Vicepresidente dell'*Associazione Internazionale di Psicologia Analitica*, inizia a svolgere anche il mestiere di traduttrice dal francese, traducendo fra gli altri Claude Levy - Strauss, che la introduce idealmente nell'universo dell'Antropologia, e Simone De Beauvoir.

Il sodalizio con Cesare Pavese si esplicita tuttavia pienamente nella *Trilogia*⁴ composta da *Libro Postumo - Fuoco Grande* e *Il Fossile*. Curata da Mariarosa Masoero, la *Trilogia* vuole essere un 'atto d'amore nei confronti di una scrittrice rimasta troppo a lungo nell'ombra (Garufi si è vista perfino negare la 'maternità' di *Fuoco grande*)⁵ essendo stata scritta alla stregua di un romanzo 'a quattro mani'. Compo-



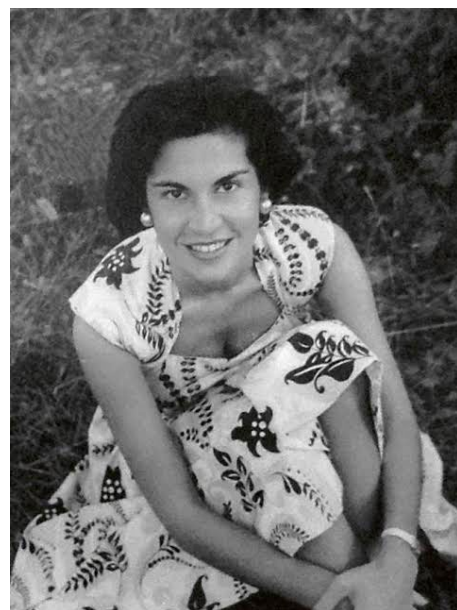
Cesare Pavese (1908 - 1950)

sto nella primavera del '46, il romanzo 'bisesuato' *Fuoco grande* è stato pubblicato soltanto nel 1959 e fu poi proseguito con *Il fossile*, pubblicato nel '62. Malgrado conservi entrambe le due voci narranti - quella di Silvia e quella di Giovanni - in realtà è opera della sola Bianca, così come sarebbe stata soltanto sua la traduzione in francese de' *Il Fossile*.⁶ Libro postumo, in quanto uscito dopo il suicidio di Pavese, che tuttavia ha fatto in tempo a scriverne una bella *Prefazione*, facendo addirittura riferimento alla *Vita Nuova* di Dante, parlando di 'visioni', di 'Trasfigurazione delle persone in angeli' e di 'libro della maternità', è il secondo capitolo di un anomalo *Trittico*, imperniato su tre versioni differenti della stessa donna - la tormentata e 'storta' Silvia - la cui storia è ambientata in una terra antica e di un mondo contadino, dominato sia dalla violenza e dalla sopraffazione ma che si riveste di un'aura mitica. Costretta

4 - Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2019

5 - Articolo originale pubblicato su *Sololibri.net*

6 - *Le Fossile*, *Mercurio de France*, 1965



Bianca Garufi (1918 - 2006) scrittrice, poetessa e psicoanalista italiana. Ha partecipato alla Resistenza

a ritornare nella nativa Maratea, dove Giustino, un suo giovane parente, sta per morire, Silvia viene accompagnata in questo viaggio da Giovanni, che è il suo amante. Nella casa dove parole non dette aleggiano insieme ad antichi 'schemetri nell'armadio', questi viene a conoscenza del reale passato di Silvia e del legame, che un tempo l'ha unita al giovane uomo moribondo.

Quando la scrittrice decide di riprendere il romanzo là dove l'aveva interrotto, la scomparsa di Cesare Pavese fa sì che il personaggio e la voce di Giovanni perdano il vigore iniziale ed è come se l'alchimia sublime tra le loro due anime svanisca. Allorché l'autrice sottopone *Il fossile* al giudizio di Italo Calvino, non ottiene una scheda di lettura favorevole da parte di quest'ultimo, che non le riscontra la medesima carica emotiva e stilistica di *Fuoco Grande*, che tuttavia inaspettatamente ricompare - ma si fa per dire! - nell'autobiografico *Libro Postumo*, in realtà il primo romanzo di Bianca Garufi e primo della *Trilogia*, dove la penna ritorna bruciante e poetica come volesse affondare nella terra dei ricordi.

'Quando si pensa a Bianca Garufi o si parla di lei, è inevitabile che il pensiero e la parola corrano subito a Cesare Pavese; se ciò da un lato significa riconoscere l'innegabile ruolo da lei esercitato nella scrittura e nella vita di Pavese, dall'altro rappresenta il modo migliore di farle un torto, dimenticando che fu una scrittrice in proprio, autonoma, di indubbio spessore e versatilità'⁷

Valeria Consoli

7 - Mariarosa Masoero, v. nota 4

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Domenica 13 marzo 1960

Il ricatto delle coproduzioni ennesima arma della censura

Fortune e sfortune del cinema italiano. Perché è stato negato il riconoscimento a *La lunga notte del '43* e ad *Adua e le sue compagne* - Un'operazione economica che, se ha favorito i produttori, ha pure contribuito alla sprovincializzazione del pubblico



Mino Argentieri

In queste settimane, che hanno visto la censura rialzata baldanzosamente la testa, a due pellicole italiane è stato negato il riconoscimento necessario per la coproduzione con ditte cinematografiche francesi. Il primo film caduto in disgrazia è *Adua e le sue compagne* di Antonio Pietrangeli, il quale narra l'amara vicenda di alcune prostitute, restituite al consorzio civile, in seguito alla chiusura delle case di tolleranza. Negli ultimi giorni, poi, il riconoscimento è stato negato a *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini. Il film, ambientato a Ferrara durante il periodo dell'occupazione tedesca, racconta la storia di una crisi coniugale e rievoca, quale momento nodale della intera vicenda, un eccidio compiuto dai fascisti dopo l'8 settembre.

Dulcis in fundo, si sta tentando adesso di non riconoscere la nazionalità italiana di *Kapò*, approfittando del fatto che parzialmente le riprese del film (diretto da Gillo Pontecorvo, su un'idea dello stesso Pontecorvo e di Franco Solinas) avranno luogo in Jugoslavia.

Protagonista di *Kapò* è una ragazza ebrea (l'attrice Susan Strasberg) che, rinchiusa in un campo di concentramento, tradisce, per sfuggire a una morte sicura, i suoi correligionari, e collabora con i nazisti.

Per quale motivo a questi tre film sono stati messi i bastoni fra le ruote? Ricondotte alla loro essenza, le imputazioni vertono su un punto inequivocabile: in *Kapò* e in *La lunga notte del '43* dà fastidio, evidentemente, la rappresentazione di episodi, dai quali scaturisce, chiara e netta, la condanna delle mostruosità fasciste.

Per *Adua e le sue compagne* il discorso è pressappoco analogo, un film sulla prostituzione, che non prospetti soluzioni edificanti, turba chi teme la verità.

In un caso e nell'altro, la burocrazia interpretata, con zelo poliziesco, l'appello rivolto dall'on. Tupini ai produttori affinché si abbandonino gli argomenti giudicati "scottanti e scabrosi". In un caso e nell'altro, le autorità statali, conformemente alla politica di cooperazione con gli schieramenti della destra reazionaria accolgono le rivendicazioni dei fascisti già abbastanza indignati perché il Ministero dello Spettacolo non si è opposto alla realizzazione

di film come *Il generale Della Rovere* e *La dolce vita* e le richieste provenienti da alcuni settori della Azione cattolica e dei Comitati civici.

La finalità dei provvedimenti presi o minacciati nei confronti di *Adua e le sue compagne*, *La lunga notte del '43* e *Kapò* è palese: i burocrati di via della Ferratella intendono mettere in difficoltà finanziarie alcuni produttori, rei di disobbedire agli ordini di scuderia, e scoraggiare certe iniziative, destinate ad avere un seguito. Ciò che, però, caratterizza le recenti manifestazioni d'intolleranza e il ripristino, su larga scala, della censura preventiva, attraverso strumenti con i quali non è difficile

ottenere un duplice effetto intimidatorio, sui produttori Italiani e su quelli stranieri.

Non si deve dimenticare, infatti, che se le coproduzioni sono state il toccasana per molti industriali di Roma e Parigi, esse hanno favorito anche per esigenze di livellamento ai gusti e alla sensibilità delle platee dei due paesi, la sprovincializzazione dei temi abitualmente abordati dai film italiani e un adeguamento da parte nostra a un grado di spregiudicatezza, che certo non definiremmo parrocchiale. Il Centro Cattolico Cinematografo ha segnato al passivo i risultati di questa operazione, tanto è vero che, non più tardi del dicembre scorso Galletto e l'ineffabile dottor Lonero si lamentavano perché la produzione italiana e francese deterrebbe il primato in materia di «immoralità».

Qualora ci fosse bisogno di un'ennesima conferma a quanto abbiamo scritto sin dalle prime impennate contro *La dolce vita*, gli infortuni occorsi ad *Adua e le sue compagne*, a *Kapò* e a *La Lunga notte del '43* ci consentirebbero di convalidare la tesi di una nuova congiura contro la libertà d'espressione architettata senza trascurare alcun settore.

Il quadro è completato dalle frequenti interferenze degli organi di censura alla nomina di Lonero a direttore della Mostra di Venezia, dagli ammonimenti ai produttori alle manifestazioni indette a Roma dal moralista immaginario Agostini Greggi, dagli attacchi dell'Osservatore Romano alla mobilitazione dei fascisti contro *La dolce vita* sino alla mancata concessione dei visti per le coproduzioni, una sola mano guida, con logica sottile, un'azione di cui è necessario opporre una tenace resistenza.

Mino Argentieri

The collage contains several elements:

- Top Left:** A small article titled "spettacoli" with the sub-header "Fortune e sfortune del cinema italiano".
- Top Center:** The main article "Il ricatto delle coproduzioni ennesima arma della censura" with a sub-header "Perché è stato negato il riconoscimento a «La lunga notte del '43» e ad «Adua e le sue compagne» - Un'operazione economica che, se ha favorito i produttori, ha pure contribuito alla sprovincializzazione del pubblico".
- Top Right:** A section titled "LE PRIME" with sub-sections for "CONCERTI", "TEATRI", and "CINEMA".
- Middle Left:** A photo of a woman with the caption "L'assemblea di ieri a Roma. Gli autori di canzonette riuniti in associazione".
- Middle Center:** A photo of a woman with the caption "In punta di piedi".
- Middle Right:** A section titled "I programmi Radio-TV" with a list of programs.
- Bottom Right:** An advertisement for "regali di gran marca!" featuring Milkana, VDB, and Gradino products.



"La lunga notte del '43" (1960) di Florestano Vancini



"Adua e le sue compagne" (1960) di Antonio Pietrangeli

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'unità - Domenica 11 settembre 1949

Sui picchi del Tatra nasce il Passo del diavolo

«Si gira» a oltre duemila metri d'altezza. Un film avventuroso sulla vita delle guardie di frontiera - I polacchi che dicono «porca miseria» - Gli attori scelti tra i montanari



Umberto Barbaro

Alla fine dell'anno scorso Vergano ed io accettammo con piacere l'invito di recarci a lavorare in Polonia. Dopo il successo internazionale del film *Il Sole sorge ancora*, Vergano aveva conosciuto un lungo periodo di disoccupazione, dovuto al contenuto sociale di quel nobile e bel film; io avevo dovuto lasciare da qualche mese la direzione del Centro Sperimentale di Cinematografia che avevo, con qualche coraggio, difeso, impedendone più d'una volta la vendita a gruppi capitalistici stranieri.

Accettammo con piacere perché dunque, non c'era troppo facile aver lavoro in patria, e con entusiasmo perché si trattava di andare a lavorare in un paese di Democrazia Popolare, in un paese che ha attuato le riforme fondamentali di struttura, mettendosi a giorno con la storia e marciando verso il Socialismo.

Io fui, per tutto l'anno scolastico, consigliere della Scuola Statale Superiore di Cinematografia dove ho tenuto un corso di estetica generale ed una serie di lezioni sulla sceneggiatura e sulla direzione degli attori da parte dei registi, ed ho collaborato con Vergano alla sceneggiatura del film, che egli era stato chiamato a dirigere, *Il Passo del Diavolo*.

Lavoravamo a questa sceneggiatura nella sede di Lodz del Film Polski, l'impresa statale che comprende tutte le attività cinematografiche dalla produzione all'esercizio, una casetta dall'esterno assai modesta e dagli interni lussuosi, come sono molte delle case che una volta appartenevano agli industriali di Lodz, città operaia che già prima della guerra si chiamava «Rossa città del Lavoro». Questo spiega il perché di quella stridente differenza tra l'aspetto esterno e la sostanza di quelle case. Il soggetto del *Passo del Diavolo* è costituito da una storia semplice e vera: la storia di un montanaro che, sotto le armi come guardia di frontiera, si trova per la sua ingenuità compromesso in una losca faccenda di contrabbando politico, e che poi, trovato il bandolo dell'intrigo, riesce ad affrontare la banda dei contrabbandieri e a trattenerla fino all'arrivo delle pattuglie di sorveglianza. Trama semplice, ma non priva di movimento e di tensione emotiva, dall'inizio all'arrivo dei «nostri» del finale

Discussioni animate

Lavorava con noi l'autore del soggetto (e collaboratore con Vergano alle riprese del film), Tadeusz Kański e non si può dire che specie nei primi tempi, le discussioni siano state facili o brevi. In genere i polacchi inclinano a quella che si suol chiamare «sceneggiatura di ferro», cioè al massimo delle precisazioni e previsioni di tutto l'impianto del film e di tutti i particolari, anche tecnici della ripresa. Noi

sosteniamo con convinto calore, la teoria e la pratica della «scaletta», cioè la saldezza della struttura costruttiva, della distinzione dei tempi e degli spazi, salvo a lasciare libertà alla ispirazione del regista, nell'atto della ripresa, su molti problemi, specialmente specifici della ripresa stessa. Come sempre in queste discussioni, che sono state tra le più vivaci ed interessanti alle quali io abbia mai partecipato, si risaliva sempre alle origini e si ripartiva «ab ovo», dalla scoperta del cinema fino alla pratica dei più moderni ed avanzati prodotti dell'arte cinematografica.

Furono discussioni lunghe digressioni lunghissime polemiche spesso vivacissime ma ottennero abbastanza presto il risultato necessario di creare a poco a poco una intesa verbale, un accordo sulle parole e sul loro significato e uso, che eliminando una ad una i fraintendimenti, ci mostrò in seguito come i nostri dissidi fossero spesso più esterni che apparenti e il nostro accordo divenne sempre più stretto e più facile; tanto che alla fine ci intendevamo quasi senza parole.



Quattro mesi di lavoro

Il lavoro della ripresa Vergano l'ha iniziato dagli esterni, nei pittoreschi monti subcarpatichi, i Tatra. La truppa bene organizzata e attrezzata, aveva base di raccordo a Zachopane, bellissimo paese di villeggiatura, una volta soltanto mondano e per milionari, oggi pieno di case di riposo e di cura per lavoratori. Le montagne d'intorno, che giungono all'altezza di duemila metri, non hanno la drammatica bellezza delle nostre Alpi, ma piuttosto la più umana «comestibilità» dei Pirenei: salvo nelle zone più impervie, vi si giunge con comode e moderne filovie, come ai rifugi di Kasprowy Wierch, al confine con la Cecoslovacchia. I montanari assomigliano ai montanari di tutto il mondo, nelle abitudini

sobrie e nella pacata e attenta intelligenza riflessiva: vestono pantaloni a imbuto di una specie di lana bianca, con curiosi ghirigori ricamati e applicati, e sottane multicolori e giubbetti e pellicette di montone; in tutto il costume quell'armonia di colori vivaci che rende tanto gradevole e bella l'arte popolare polacca fonte, come è noto, di Chagall e di Matis.

Qui di lavoro non facile della ripresa si svolse intensamente per quattro buoni mesi: Vergano, nervoso, vivacissimo, tutto sale e pepe ha reso popolare nella truppa l'interiezione «Porca miseria!» che tutti hanno adottato: ma Vergano si smonta poi subito e sorride apertamente, Kański, molto preoccupato dell'esattezza e della fedeltà, è riflessivo e matura più lentamente le sue decisioni. I due collaboratori si integrano, sostanzialmente, a meraviglia: proprio per la differenza dei temperamenti e dei caratteri. L'operatore Folbert, giovane ma certo il migliore che abbia la Polonia e attento e modesto e pieno di capacità e di gusto. I due attori protagonisti, sono una specie di giovane gigante, che fino ad ora non ha fatto che un po' di teatro e la graziosa Janoska, che il pubblico internazionale ha conosciuto nei panni della jugoslava nel film di Wanda Jakubowska nel film *L'ultima Tappa*. La maggior parte degli altri sono attori non professionisti autentici geniali (montanari), dei quali Vergano si è dichiarato sempre assai soddisfatto.

Dopo quattro mesi la truppa è rientrata a Lodz, portando un ottimo materiale, che Vergano si è dato subito a «montare» mentre girava gli «interni» in teatro.

Le maestranze del teatro sono, a Lodz come dovunque, di una intelligente capacità e di una prontezza e di un così caldo attaccamento al lavoro che è un piacere lavorare con esse. *Un ballo contadino*

Ne è nato un film sul quale discrezione vuole che io non anticipi giudizi prima che esca dirò solo che Vergano, col suo acuto occhio di artista, è riuscito a cogliere nella ricchezza della materia a sua disposizione l'aspetto più caratteristico e vivo; cosicché ogni scena del film ha una consistenza reale, un clima di verità inconfondibili. Particolarmente nelle stupende descrizioni di una festa di matrimonio con un ballo contadinesco assai curioso e gradevole, e di una fiera in montagna. Non si tratta di pezzi di bravura di prammatica, destinati in precedenza alla citazione d'obbligo nelle storie del cinema o alle antologie storiche, ma di scene che acutissimamente, colgono in atteggiamenti esterni tutto un modo di vivere in azioni, esteriormente semplicissime, tutto un clima di stati d'animo e di pensiero: mai statisticamente ma proprio coll'intensità di un conflitto insanabile. Nel caso: il conflitto tra il vecchio ed il nuovo, tra ciò che nasce e ciò che muore in Polonia, tra la reazione e il socialismo.

Umberto Barbaro

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 02 aprile 2024 al 30 marzo 2024

per ascoltare i podcast clicca qui

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

Il momento della poesia | Nona Puntata - A una Regina. Conduce Claudio Monachesi. |30.04.2024| 03:25

Lecture Femministe - Voce alle Donne | Quarta Puntata - Simone De Beauvoir, L'età forte (1960). Conduce Giorgia Bruni. |25.04.2024| 15:30

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XLIV) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata a Walter Chiari e al film "Il giovedì" (1964) di Dino Risi. |18.04.2024| 09:27

Corrispondenze Musicali sul Confine | Ottava Puntata - Le atmosfere sognanti di Flame Parade. Un dispaccio sonoro di Giampiero Bigazzi. |17.04.2024| 06:36

I Premi Strega | Cinquantanovesima Puntata

- Melania Mazzucco, vincitrice nel 2003 con "Vita" (Rizzoli, 2003). Conduce Maria Rosaria Perilli. |17.04.2024| 06:36

Il momento della poesia | Ottava Puntata - Al Pino d'Aleppo. Conduce Claudio Monachesi. |16.04.2024| 01:25

Omaju, omaggi e percorsi tra cinema e fumetto | Settima Puntata - Il castello errante di Mirai, quando Hosoda bistrattò Miyazaki con Doremi. Conduce Ali Raffaele Matar. |10.04.2024| 14:42

I Premi Strega | Cinquantottesima Puntata - Margaret Mazzantini, vincitrice nel 2002 con "Non ti muovere" (Mondadori, 2001). Conduce Maria Rosaria Perilli. |10.04.2024| 08:05

I dimenticati #107 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio.

Centosettesima puntata: Maurice Ronet. Conduce Virgilio Zanolta. |04.04.2024| 16:03

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentunesima Puntata - "Il primo dopo Dio" di Vassilij Chiginskiy e una catena umana per la pace in Ucraina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |03.04.2024| 16:37

I Premi Strega | Cinquantasettesima Puntata - Domenico Starnone, vincitore nel 2001 con "Via Gemito" (Feltrinelli, 2001). Conduce Maria Rosaria Perilli. |03.04.2024| 08:03

Il momento della poesia | Settima Puntata - A Ode alla detrazione. Conduce Claudio Monachesi. |02.04.2024| 03:10

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 (LXXXII)

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



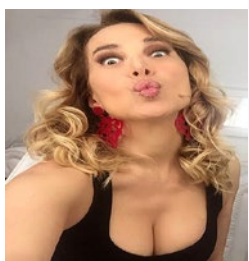
Alfonso Signorini



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 Pirego



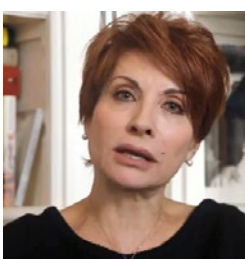
Morgan Marco Castoldi



Flavio Briatore



Antonino Cannavacciuolo



Alda D'Eusanio



Alessandro Sallustri



D. Parenzo e G. Cruciani



Lele Mora



Maurizio Belpietro



Federica Panicucci



Patrizia De Blank



Vittorio Feltri



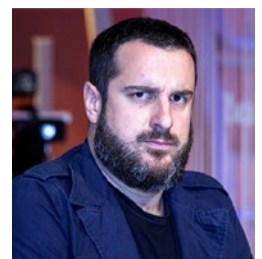
Mario Adinolfi



Piero Chiambretti



Loredana Lecciso



Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio



Il federale (1961) di Luciano Salce

Erminio (dopo l'incontro con i partigiani): Non hanno picchiato te, ma la tua divisa!
Primo: Sì, ma nella divisa c'ero io!

Professor Erminio Bonafè (Georges Wilson) e Primo Arcovazzi (Ugo Tognazzi)

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.amicidellamente.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://suonalanconorasam.com>
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladecinemaindipendente.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.sardiniarchoefestival.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

